

"GLAHNS DØD" – I SAMTIDEN OG BLANT GLAHNS PAPIRER

Atle Skaftun

I Innledning

I artikkelen "Editing and Interpreting. Two Editions of Hamsun's *Pan* and the Question of the Fictional Authorship of 'Glahns død'" (Humpál 1998), forsøker Martin Humpál å rydde opp i grunnlaget for de mange sprikende tolkningene av Hamsuns bok fra 1894. Det følgende skriver seg inn i forlengelsen av denne drøftingen. Jeg vil imidlertid fokusere sterkere på selve teksten "Glahns Død", og da i de to formene vi kjenner den: Fra *Samtiden* 1893 og fra boken som kom året etter.

Humpáls ryddeprosjekt er prisverdig på alle måter. Bakgrunnen er spørsmålet om det fiktive forfatterskapet til "Glahns Død"; det vil si et skille mellom dem som aksepterer fiksjonens selvpresentasjon og dermed jaktkameraten som forfatter av "Glahns Død" på den ene siden, og de som mener at Glahn selv kan ha skrevet teksten på den andre. Hovedpoenget hans er at det bare er den opprinnelige, fullstendige tittelen på boken, *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer* som gir grunnlag for å hevde at Glahn selv har skrevet "Glahns Død". Utgaver uten undertittelen, som finnes tilsynelatende vilkårlig,¹ umuliggjør denne lesemåten. Mot

¹I pocket-utgaver fra Gyldendal er tittelen fullstendig, men i Rolf Viges skoleutgave fra 1967 er undertittelen tatt bort. Dette er kanskje motivert i Viges syn på boken, som vi kommer tilbake til. Men skal man forklare bortfallet av undertitler i *Samlede verker*, er det vanskelig å se andre motiver enn at titlene betraktes som mindre viktige ettersom de kun markerer begynnelsen på en ny bok innenfor ett og samme bind, altså uten forsidefunksjon slik tilfellet er med enkeltutgivelser; på en måte redusert til kapitelloverskrifter i det store samlede verket.

"Glahns Død"

denne bakgrunnen sorterer han forskningstradisjonen i to grupper etter hvilken bok de forholder seg til: *Pan* og den fullstendige tittelen fra førsteutgaven i 1894. Jeg vil i store trekk følge samme disposisjonen som Humpál for dermed å knytte an til og kommentere hans drøfting, men i tillegg gå nærmere inn på "Glahns Død" i de to versjonene vi kjenner til av teksten.

II *Pan*

Humpál peker på to former for overfortolkning og en "mer fornuftig" tolkningsstrategi i kommentarlitteraturen som forholder seg til boken *Pan*, altså uten undertittel. Overfortolkningene springer ut av overdreven vekt på henholdsvis forfatterens eller leserens intensjon, mens fornuften forholder seg til et dialektisk forhold mellom leserens intensjon og tekstens interne oppbygging, sier han med referanse til Umberto Ecos arbeider om tolkning og overfortolkning (Humpál 1998: 22ff).

Den overdrevne vektleggingen av forfatterens intensjon finner han – om enn negativt representert – hos Rolf Vige og Harald S. Næss.² Vige ser tilføyelsen av "Glahns Død" som en artistisk feiltagelse, mens Næss antyder at grunnen var penge-hensyn (tykkere bok, mer penger). Begge er altså motvillige til å akseptere "Glahns Død" som betydningsfullt element i boken *Pan*, noe som kommer til uttrykk i at Vige karakteriserer "Glahns Død" som et appendiks som burde forblitt det det egentlig er: et håndverksmessig forarbeide til *Pan*. Næss reserverer tittelen for nordlandsfortellingen, og betrakter "Glahns Død" som en epilog.

Dette er Humpál sterkt kritisk til. Han poengterer at det ikke er noe oppsiktsvekkende i at en roman består av flere fiktive tekster, heller ikke i at en forfatter bruker tidligere

²I Rolf Vige 1963: *Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse* og Harald S. Næss 1990: "Knut hamsuns brev" i *Tre foredrag fra Hamsun-dagen 1990*.

publisert stoff i nye sammenhenger, og betoner at *Pan* består av to tekster uten noen hierarkisk ordning dem i mellom. Vi skal imidlertid se etter hvert, at gitt de premissene som ligger til grunn for Vige og Næss – at jaktkameraten er eneste forteller- og meningsinstans mellom autor (eller for den saks skyld implisert forfatter) og det fortalte – så er det grunn til å holde fast på at de berører noen estetisk sett kanskje ubehagelige sannheter.

Den overdrevne vektingen av leserens intensjon kommer til uttrykk hos de forskerne³ som aksepterer "Glahns Død" som del av *Pan*, men som hevder at Glahn (innenfor fiksjonen) er forfatteren også av denne teksten. Humpál avviser disse lesningene som uholdbare fordi de ikke forholder seg til det eneste argumentet som kan gi grunnlag for denne forståelsen av "Glahns Død", nemlig undertittelen "Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer". La oss i korte trekk ta for oss tankene til én av disse, Alfred Turco.

Turcos resonnement går i hovedsak ut på at "Glahns Død" redistribuerer elementer fra nordlandsfortellingen. Rolleforskyvningen, eller mer presist, omfordelingen av egenskaper mellom personer fra den ene til den andre teksten slik vi ser det i at konfliktstrukturer gjentas med nye personkonstellasjoner, er interessante tematiske perspektiver, men ikke i seg selv holdbart grunnlag for å hevde at Glahn er forfatteren. Det er ingenting i veien for at Hamsun lar en ny forteller legge fram hendelser og personkonstellasjoner som har slående parallelle trekk med Glahns fortelling, og gjentakelsen av fraser fra nordlandsfortellingen i "Glahns Død" kan legitimeres ved at jaktkameraten kjenner til rykter og Glahns egne ord – om enn ikke mange – om hendelsene i Nordland. Det blir dessuten utilfredsstillende som tolkning når Turco sammenstiller Glahn med flere personer og deres

³Humpál nevner Alfred Turco jr. 1980: "Knut Hamsun's *Pan* and the Riddle of 'Glahn's Death'" og Thomas Seiler 1995: "Knut Hamsun's *Pan* als patriarchaler Schöpfer-Mythos" som eksempler.

egenskaper i nordlandsfortellingen (Glahn = Glahn, doktoren, Edvarda og etter hvert jaktkameraten) uten noe overordnet grep om denne omfordelingen.⁴

Bedre er Turco når han trekker inn *Rosa* (1908) og viser hvordan spørsmålet om og usikkerheten omkring Glahns død blir et tema. Her møter vi Edvarda som enke etter ekteskapet med baronen, en allianse som etableres allerede mot slutten av *Pan*. Hun framstår som en martret sjel som lengter etter skogens sønn med dyreblick, på en måte som innbyr til å leses sammen med Glahns lidelseshistorie og død. I denne intertekstuelle spenningen finner Turco nok en bekreftelse på at Glahn har skrevet "Glahns Død", og ikke minst en motivasjon for skrivehandlingen: hevn over Edvarda. Edvardas kjennskap til familiens "avertissement" om Glahns død i India må – i det minste indirekte – bygge på "Glahns Død", sier han, noe som impliserer at teksten må ha blitt trykket eller på annen måte blitt tilgjengelig for familien. På den måten kunne vi sagt at *Rosa* oppklarer noen sammenhenger i og skriver seg inn i den noe fragmentariske sammensetningen av "Aktstykker" med "et Historisk Præg" som Hamsun så for seg når han tok "Glahns Død" inn i *Pan*. *Af Løytnant Thomas Glahns Papirer*.⁵

⁴Også når han forklarer hvorfor det gir bedre mening å lese de to tekstene som reflekterende en splittelse i Glahn heller enn som en manns kommentarer til en annen, sprenges bildet. Splittelsen i Glahns psyke identifiserer han som "Glahn the narcissist" og "Glahn the masochist". Narcissisten deler seg i to og lar den ene *elske* den andre, mens masochisten deler seg i to og lar den ene *drepe* den andre (Turco 1980:21). Problemet her blir at de to, narcissisten og masochisten overlapper hverandre ensidig og asymmetrisk: Narcissisten er et element i masochisten, mens det omvendte ikke er tilfelle. Lysten til å bli drept mangler den masochistiske herre – slave-relasjonen – eller mer presist: det er herren som vil bli drept av slaven. Bak denne omvendingen av masochistiske maktforhold ligger narcissismen. Det er et ønske om undergang som er adressert på infantilt vis mot mennesker som jeget tror og ønsker skal elske ham, gjerne Edvarda.

⁵ Hamsuns ord i et brev til forleggeren, Gustav Phillipsen, like før utgivelsen av boken (Næss 1994:427).

Best er Turco når han sammenlikner Glahn som forfatter av "Glahns Død" med den ironiske runddansen Nagel demonstrerer overfor Dagny Kielland i *Mysterier* (1892; Hamsun 1992, b.1:211ff). I tilfellet Glahn er denne prosessen med løgn og avsløring av løgngen dramatisert ved at den negativt forvrengende stemmen er personifisert i form av jaktkameraten, mens Nagel representerer både forvrengningen og korreksjonen. Men jaktkameratens status forblir et litt uklart problem; Turco synes å tillegge ham en tyngde som kritiker av Glahn som jeg savner belegg for i teksten.

Denne tyngden som kritiker er fundamentet også for den lese måten Humpál trekker fram som den mest fornuftige i forhold til utgaver av *Pan* uten undertittel. Yair Mazor, som er en av dem Humpál trekker fram,⁶ tar utgangspunkt i det ubehaget som Vige og Næss gir uttrykk for, og forsøker å legitimere det tvilsomme gapet og den analoge kombinasjonen mellom de to tekstene ved å undersøke den estetiske effekten av sidestillingen av to fortellere og to perspektiver på hovedpersonen, Glahn. Han påviser to retoriske bevegelser som motsier hverandre i "Glahns Død". På den ene siden setter jaktkameratens forakt for Glahn ham å i stand til å peke på så mange av Glahns svakheter som mulig, noe som distanserer leseren fra Glahn og fjerner risikoen for sentimentalitet. På den andre siden undergraver jaktkameraten sin egen troverdighet nettopp i kraft av sin iver etter å sverte Glahn, og bidrar på den måten til at Glahns skjebne gjør sterkere inntrykk på leseren enn alle hans svaheter. Leserens oppgave blir dermed å skille mellom jaktkameratens hatefulle utfall og de reelle feilene hos Glahn (Mazor 1984: 325).

Lesere og forskere som hevder at "Glahns Død" glorifiserer Glahn, overser denne ironiske effekten, sier Humpál. Jeg vil imidlertid hevde at den påstått ironiske effekten baserer seg på abstraksjoner uten konkret forankring i

⁶I tillegg refererer han til Siegfried Weibel 1986 og 1987.

teksten. Slike abstraksjoner og tilhørende unøyaktigheter kategorisk formulert som selvfølgeligheter, er det for øvrig mange av i Mazors artikkel. Han hevder for eksempel at 1) Glahn kommer fra de nord-norske skogene; 2) Edvarda oppdager kjapt at det er forskjell på Glahns kraftfulle framtoning og hans nølende og svake personlighet, og avviser derfor hans kjærlighet; 3) Glahn har selskap av Æsop i begynnelsen av romanen, Cora i slutten; 4) Glahns personlighet forandrer seg fra å være veik og nølende i nordlandsfortellingen til å være arrogant og nedlatende i "epilogen"; 5) Glahn er dypt bekymret når Mack truer ham etter at han har skutt i fredningstiden (Mazor 1984:313f).⁷ Alle disse eksemplene fra begynnelsen av artikkelen demonstrerer en frekk unøyaktighet i parafrasen ettersom det ligger en langt fra så selvsagt tolkning bak saksframstillingen.

Den viktigste abstraksjonen i vår sammenheng er at jaktkameraten kritiserer Glahn, som Mazor allerede har slått fast at framtrer arrogant til tross for sin nølende og veike personlighet. På dette (svært så tvilsomme) grunnlaget viser han hvordan endringen i karakteriseringen av Glahn i

⁷ 1) Vi vet ikke hvor Glahn kommer fra. Det vi vet er at han trekkes mot nordlandsnaturen på en måte som indikerer eksotisk lengsel snarere enn hjemlengsel; 2) Hvem som har skylden for det havarerte kjærlighetsforholdet samt nærmere forklaring av dette, er et både stort og åpent spørsmål som det finnes mange og svært forskjellige svar på; 3) Begynnelsen og slutten er rammens tid, hvor Glahn sitter sammen med Cora og tenker tilbake på tiden fram til han skjøt Æsop; 4) Andre vil være tilbøyelige til å knytte nølingen til naturmenneskets møte med det kultiverte, eller i det minste se at Glahn gjerne vil framtre på den måten for andre og seg selv. Uansett, "adjektivet "veik" synes avledet fra nølende hos Mazor, noe som må kunne karakteriseres som unøyaktighet på unøyaktighet; 5) Episoden finner sted i siste del av kapittel 22. Det er ingen tegn på at Glahn blir engstelig for Macks trussel. Tvert imot, det er Glahn selv som minner ham på at "Men saa for djævelen, saa ved De vel hvad De har aa gøre?" (Hamsun 1994:134). Lovbruddet skriver seg primært inn i det intrikate maktspillet mellom de to, og Glahns interesse begrenser til hva slags strategisk betydning han kan lese inn i eller ut av situasjonen. Husk at Mack redder seg ut av en beklemt situasjon med denne trusselen.

"epilogen" skaper en følelsesmessig distanse mellom Glahn og leseren, og dermed hindrer leseren i å henfalle til sentimental innlevelse i Glahns skjebne (Mazor 1984:324). Jaktkameraten blir dermed et redskap til å peke på så mange av Glahns svakheter som mulig, ifølge Mazor.

Men hva slags feil og svakheter er det det dreier seg om? Og er denne "avsløringseffekten" egentlig så sterk at den kommer opp mot jaktkameratens selvavsløring og den positive effekten dette har for framstillingen av Glahn?

Jaktkameraten karakteriserer Glahn som "pjanket som et Barn, saa godmodig var han" (s. 210),⁸ og følger opp med eksempler som skal illustrere poenget. Glahn kunne "sludre med kvinderne og le av deres intetsigende vrøvl". Han har sagt "om en meget korpulent Mand at han saa ud, som om han gik med Fedt i Bukserne" og ledd av sin egen vittighet der hvor jaktkameraten ville skammet seg (s. 210). En gang har han ledd barnaktig over jaktkameratens forsnakkelse til vertinnen: "en Æg og et Skive Brød" (s. 210). Ingen av disse eksemplene rammer målet, tvert imot, det tydelige misforholdet mellom fortellerens sterke ord og følelser på den ene siden, og det han trekker fram som grunnlag for affekten på den andre siden, slår tilbake på ham selv og tjener i større grad til å karakterisere ham som person enn å fungere som meningsinnhold. Det samme gjelder når han like etter innrømmer "at han pjattet kun, naar han var beruset [...]. Men er ikke det at være beruset i sig selv en stor Fejl?" (s. 211).

Denne formen for misforhold preger hele teksten. Glahn fjaser med jenter på 10 år, og drikker seg full med de innfødte. Han gjør seg til med hvor flink han er til å skyte og av at han hadde mot til å ville skyte en panter med haglgevær, noe jaktkameraten stopper ham i. Men disse anklagene har ingen

⁸Sitatene fra *Pan* refererer til opptrykk av førsteutgaven (Hamsun 1994).

tyngde som innvendinger mot personen Glahn.⁹ Fortellerens selvutlevering er på grensen til det overtvedelige. Et av de mer subtile eksemplene – og det er ikke mye subtilt – er jaktkameratens tanker når Glahn springer ut – "han hadde ikke engang Hat paa" (s. 225) – for å forsøke å redde et barn som er tatt av en tiger: "Men hvorfor tog han Riflen nu, istedetfor Haglgeværet, hvis han virkelig var saa modig?" (s. 225). Det er jaktkameraten som er kompetitiv og manisk opptatt av å vite best og mest. Her ser vi at konkurranseforholdet får ham til å glemme at det dreier seg om livet til et barn. Når Glahn skyter en leopard, sier kameraten at også han kunne skutt, men "Glahn beholdt den Ære for sig selv og skød først. Hvor han nå vil bryste sig igjen! tænkte jeg" (s. 221). Like etter viser Glahn "endnu en gang sin Barnaktighed og skyder den døde Leopard paa ny, dennegang gjennom Hovedet" (s. 222). Glahn forklarer at han ikke vil være bekjent av å ha truffet den i siden, en forklaring jaktkameraten tar i fullt alvor og hoverer over. Men når Glahn sier til folkene i landsbyen – og ikke minst Maggie – at de begge har skutt, og gir jaktkameraten æren for skuddet i hodet, gidder han ikke å korrigere ham.¹⁰

⁹ Mange vil kanskje peke på antydningen av at Glahn pleier seksuell omgang med barn som en feil med tyngde (to piker på ti år, SV:414; en enke og hennes to døtre, SV:417. Men så enkelt er det ikke. Den potensielle pedofilianklagen er ikke innbakt som intensjonelt element i jaktkameratens diskurs; den tar vi med oss fra vår egen samtid til møtet med teksten. Jaktkameraten forakt er mer rettet mot det han oppfatter som Glahns dårlige smak. Dessuten er det langt fra entydig at Glahns fjasing med de to ti år gamle pikene har erotiske overtoner, og enkens to døtre er ikke nødvendigvis mindreårige – det vet vi ingenting om.

¹⁰ Denne scenen ser Turco som en miming av Edvardas "paying undeserved compliments" (Turco 1980:18) til doktoren og Glahn (hun deler ut penger og sier de er fra henholdsvis doktoren og Glahn). Dette kan være et poeng, men at jaktkameraten fyller den samme rollen som Glahns plagede selv i denne scenen (Turco 1980:19) er i beste fall nøyaktig parafrase. Der Glahn rammes av Edvardas trick, tar

Alt i alt er det tale om en overtydelig utlevering av fortelleren som upålitelig informasjonskilde. Han er en "uptight moralist", som Humpál sier det, der Glahn framstår som en livsnyter, han er smålig der Glahn er raus, og selvopptatt og sytete der Glahn risikerer livet for andre samtidig som han lider tappert i stillhet. Det går ikke an å si at han peker på en eneste feil hos Glahn i denne teksten. Alle utfallene faller tilbake på ham selv. Dermed kommer han også i fokus på en måte som forstyrrer leserens interesse for Glahn.

Som en del av boken om Glahn er det nærliggende å lese "Glahns Død" som informasjonskilde om Glahns endelikt; det er Glahn som er bokens fokus. I et brev til Gustav Phillipsen poengterer Hamsun selv denne funksjonen. Innlemmingen av "Glahns Død" og skrivningen av brevet fra "Grevinden", som det rett nok ikke ble noe av, skulle gi boken "et Slags historisk Præg, bygget paa Aktstykker" (Næss 1994:427). Men når "Glahns Død" *reaksentueres*¹¹ i en ny kontekst, forandrer den

jaktkameraten det ufortjente komplimentet til seg og soler seg i glansen av å ha skutt.

¹¹ "Reaksentuering" brukes i det følgende i tråd med Bakhtins dialogiske tenkning fundert på talemeterforer. Til forskjell fra f.eks. Gerard Genette, som i forsøket på å unngå psykologiserende metaforer knytter stemmen til fortelleren alene, og beskriver relasjoner mellom fortellerstemmen og personer i teksten som et spørsmål om perspektiv og mimetisk distanse, bruker Bakhtin stemme-begrepet mer – og samtidig bevisst og stringent – metaforisk. Både personer i teksten, forteller og forfatter kan ha sin stemme, og disse kan møtes og brytes i teksten. På den måten kan intensjonalitet, ideologi og meninger tilbakeføres til en stemme i klar analogi til hverdagslig kommunikasjon. Relasjoner mellom stemmer innebærer at de forholder seg til hverandre. *Hvordan* de forholder seg blir i et bakhtinsk perspektiv av stor interesse. I Dostojevskiboken (Bakhtin 1984:199) etablerer Bakhtin noen kategorier av slike relasjoner: 1) Direkte, objektrettet diskurs, hvor stemmen framstår som autoritativ meningsinstans; 2) objektivert diskurs, hvor ordene blir objekt for en annens diskurs og primært tjener denne andres intensjon med ordene; og 3) tostemt diskurs, som innebærer en orientering mot andres diskurs. Denne siste hovedkategorien har (minst) tre varianter. Bakhtin skiller mellom konvergerende og divergerende intensjoner (stilisering og parodiering) innenfor den tostemte diskursen, og endelig

seg ganske radikalt. La oss derfor kaste et blikk på teksten slik den sto på trykk i nummer 4 av *Samtiden*, 1893.

III "Glahns Død. Et papir fra 1861" i *Samtiden*

Det er ikke så store endringer som er gjort med teksten før den ble tatt inn i boken. Det er noen stilistiske endringer her og der uten større tematisk betydning, og selvsagt noen tilpasninger i forhold til handlingen i nordlandsfortellingen. Det lengste tillegget finner vi i slutten av kapittel 1:

Jeg glemte forresten, at han ingenlunde kunde kaldes en fuldkommen Mand, skønt han saa saa prægtig ud; han fortalte selv, at han gik med et gammelt Skudskaar i venstre Fod, og at dette Skudskaar var fuldt af Gigt mod alslags Vejrforandring (Hamsun 1994:214).

Det er ikke uinteressant å se hvordan dette tillegget bidrar til å gjenta rivaliseringsforholdet mellom Glahn og doktoren i nordlandsfortellingen, men den viktigste funksjonen er kanskje markeringen av jaktkameratens innsiktsnivå; han forholder seg til rykter og Glahns egen framstilling av hendelsene. Det er forsåvidt også mulig å lese ut en slags utlevering av Glahn her, i og med at det kan synes som han ikke har fortalt hvordan han fikk "skuddsåret"; det klinger noe kriger-heroisk over den åpne karakteristikken, men samtidig er det tydelig at han har utlevert sine lite maskuline etter-plager.

En annen tilpasning til nordlandsfortellingen finner vi i oppgjørsscenen helt til slutt. I *Samtiden*-versjonen går Glahn på jakt "med en Ring paa Fingeren" (Hamsun 1893:188) i tillegg til å ha pyntet seg. Dette er grunnlaget for jaktkameratens tolkning: "Han har pyntet sig som en Brudgom", som er uendret. Disse referansene til ringen er tatt bort eller

erstattet,¹² naturlig nok ettersom den første versjonen indikerer en brutt forlovelse, der det ikke kommer så langt som til en formell paktsinngåelse i nordlandsfortellingen i *Pan*.

Den mest omfattende endringen er imidlertid bortfallet av rammen fra *Samtiden*-versjonen. Jeg siterer disse partiene i sin helhet (de står helt først og helt sist i teksten):

Man siger, at jeg er en lav og simpel Sjæl, alle har sagt det i dette Aar, saasnart vi blot har begyndt at tale om Glahn; men døm selv, om jeg er det. Døm ogsaa, om jeg er saa foragtelig, at jeg intet godt finder hos Glahn, blot fordi jeg er skinsyg paa ham; ja, Folk siger ganske frækt, at jeg er skinsyg paa ham, og at min Skinsyge gør min Sjæl hæsliig. Men døm nu selv. Jeg lægger det hele frem og ønsker at vise, hvilken daarlig Person jeg har havt at gøre med (s.177).

Hertil har jeg intet mere at føje. Jeg har lagt det hele frem og er rolig for min Dom. Alle Mennesker behandler mig ogsaa med Agtelse og Respekt, kun min Nærmeste, som kender mig allerbedst, og som jeg kunde vente mest Agtelse hos, de siger, at jeg forfølger Glahn med min

aktiv dialogisk diskurs, hvor det fremmede ordet ikke er representert, men utøver sin innflytelse utenfra.

¹²Jeg siterer fra *Samtiden*. Kursiv markerer tekst som er kuttet bort, og tekst i klammer markerer erstatninger i førsteutgaven av boken:

Foresten hadde han pyntet sig *med en Ring paa Fingeren* og gjort sig usedvanlig Flid med sit Toilette. Han har pyntet sig som en Brudgom, tænkte jeg, *han har ogsaa sat en Ring paa sin højre Haand!* (s.188f).

End ikke idag havde han kunnet lade være at give efter for sit Hovmod, han havde *sat denne skinnende Ring paa Fingeren* [pyntet sig] og *dessuten* taget en ny Skjorte paa (s. 189).

Han synger Bryllupssalmer og tager *sin Forlovelsesring* [sine bedste Klær] paa, tænkte jeg (s. 189).

foragtelige Skinsyge endnu. Jeg forstaar ikke, at man kan kalde en Mand som mig foragtelig, og nu er det ikke lenger siden end iforgaars, da jeg igen faldt over dette idiotiske Avertissement om Glahn og havde god Grund til at blive rasende igen, at jeg hørte det samme siges. Jeg ytrede: "Her er det igen dette Avertissement, man byder dobbelt Dusør for Oplysninger om den store Glahn." Men sagde jeg ikke. Men straks var der nogen, som svarede mig lige i Ansiktet: "Det er modbydeligt at høre paa dig, du er rigtig en lav Sjæl." Men en lav Sjæl og en foragtelig Sjæl, det er dog nesten det samme (s.190f).

Denne rammen er både grafisk og innholdsmessig adskilt fra hovedinnholdet, som vi kjenner fra boken. Det første avsnittet står foran kapittel I, og det siste er adskilt fra det siste kapittelet, kapittel V, med linjeskift. Innholdsmessig ser vi at rammen bærer preg av å kommentere innholdet i det innrammede, og framstår dermed som noe som er skrevet til slutt. Det mest interessante er imidlertid at det etableres en sosial kontekst utenfor det handlingsrommet hvor jaktkameraten og Glahn møtes. På den måten underordnes historien fra India jeg-fortellerens skjebne – i alle fall et stykke på vei. Jeget i teksten framstår som en martret sjel, en framtoning som vekker forakt men som bærer på sår fra hendelser i fortiden. Denne typen figurer er ikke uvanlige i Hamsuns forfatterskap.

Blant korttekstene finner vi mange av disse "interessante" skikkelsene. Tenk på den kvinnelige jeg-fortelleren i "Kjærlighetens slaver",¹³ som ofrer alt for en håpløs kjærlighet, samtidig som kjærlighetsobjektet er slave av en annen kjærlighet. Det interessante her er noen motiviske

¹³Første gang trykt i *Norsk Kalender for Året 1899*, utgitt av Den Norske Forfatterforening i 1898. Senere tatt opp i *Kratskog. Historier og Skitser* (1903). Mine referanser til novellene er til *Samlede verker* (Hamsun 1992).

likhetstrekk med Glahns død. Når "han", Wladimierz T***, skriver til jeget i teksten og kaller seg en "nederdrægtig sjæl", kjenner vi igjen dreiepunktet for selvrefleksjonen i "Glahns Død". Jeg-fortelleren er ikke skrevet inn i dette registeret, men hun leser om mannens død i et blad, og skriver "idag for å lette mit hjærte". I "Livets røst"¹⁴ møter vi en ung enke som henter seg en elsker på gaten som hun innviterer til ektesengen mens mannen ligger på likstrå. Det nedrige klinger med her som grunnlaget for det interessante, og mot slutten av novellen blir det et dilemma for jeget om han skal treffe henne igjen. I begge disse tilfellene er det imidlertid tale om mer eller mindre klare tangeringspunkter. Mer interessant er det når vi møter – og fortelleren møter – sære personer med tunge hemmeligheter.

"Damen fra Tivoli"¹⁵ sønderslites i sin sjel av hemmeligheten om et barn som har blitt levende begravd, før hun bekjenner for jeg-fortelleren at det var hennes barn. Jeg-fortelleren i "Alexander og Leonarda"¹⁶ refererer til en samtale med Alexander på Akershus festning ("hvor han sat indespærret for vold"), hvor mannen har fortalt at han har drept en pike. Historien viser drapet forkledd som en ulykke.

I "En ærkeskjælm"¹⁷ er det ikke drap som bekjennes – i denne teksten kan man også spørre seg om bekjennelsen egentlig er en bekjennelse – men like fullt nederdrekthet. Jeg-fortelleren møter en mann på kirkegården som forteller hvordan han er medskyldig i at en ung pike har havnet i prostitusjon. "I natt" har han vært hos henne, 9 år etter at han så henne sist. Denne historien undergraves imidlertid av

¹⁴Først trykt i *Simplicissimus* og *Basta*, 1896/1897. Senere tatt opp i *Kratskog*.

¹⁵Første gang trykt i *Dagbladet* nr. 349, 1889. Senere tatt opp i *Siesta. Skitser* (1897).

¹⁶Første gang trykt i *Samtiden*, 1905. Samme år tatt opp i *Stridende Liv. Skildringer fra Østen og Vesten* (1905).

¹⁷Første gang trykt med tittelen "Synd" i *Dagbladet* 24.8.1886. Senere betydelig omarbeidet til "En Ærkeskjælm", trykt i *Ateneum* nr.4, 1901 og i *Kratskog* (1903).

"Glahns Død"

fortsettelsen,¹⁸ men jeg-fortellerens fascinasjonen for "den nederdrægtige kyniker" og mannens selvframstilling som "en nedrig sjæl" i "et hav av ryggesløshet" (Hamsun 1992, b.4:121), og ikke minst bekjennelsen (om enn ironisk undergravd) spiller på de samme strengene som framstillingen av jaktkameraten.

I "Hemmelig ve"¹⁹ røper tittelen jeg-fortellerens forklaring på den underlige, uforståelig og direkte plagsomme oppførselen til en mann han møter fire ganger. Fortelleren konkluderer:

En overlegen personlighet, men en mærket og underlig forvreden sjæl. Et menneske i psykisk pine, kanskje lidende ved at en hemmelighet som kunde bringe ham i fordærvelse desværre aldrig blir åpenbaret (Hamsun 1992, b.4:82).

Mot denne bakgrunnen av beslektede motiver er det ikke urimelig å lese "Glahns Død. Et Papir fra 1861" i *Samtiden* som et forsøk fra Hamsuns side på å framstille den mer eller mindre avskyelige men like fullt fascinerende personligheten i

¹⁸Det kan være interessant å merke seg at illusjonsbruddet som undergraver den nesten patetisk-sentimentale fortellingen er noe som kommer til i "En Ærkeskjælm". I "Synd" ser vi at den lidende og bekjennede personen som forteller til jeg-fortelleren, framstår nesten entydig idealisert. Denne idealiseringen reaksentueres altså i og med "En Ærkeskjælm", men der "Glahns Død" får ny betydning i hovedsak av å settes inn i en ny kontekst, ser vi at det er store tekstlige endringer som bærer reaksentueringen av "En ærkeskjælm" Det er likevel interessant å merke seg at alle de markante bruddene med "Synd" er tilstede som muligheter i den første teksten. Skjelmen har truffet piken "inat", han forteller eksempelet om klokkeyveriet, og han spør hvor mye klokken er før han går. Den litt eldre Hamsun har tydeligvis sett potensialet i å bygge ut disse elementene og gi teksten en ny omdreiningsakse, og omarbeidingen er resultatet av Hamsuns kreative forståelse av sin egen tekst.

¹⁹Første gang trykt med tittelen "Underlige Sjæle" – merk poengteringen av fascinasjonsobjektet – i VG nr. 1, 3 og 5 1891. Senere tatt opp som "Hemmelig Ve" i *Siesta* (1897).

førstepersonsformen; altså la den "interessante" personen selv fortelle – eller bekjenne – heller enn å framstille ham sett, opplevd og tolket av en jeg-forteller som støter på ham. På denne måten fungerer "Glahns Død" som selvstendig tekst slik den står i *Samtiden* i 1893, selv om den nok langtfra hører til blant det beste Hamsun har skrevet. La oss se på noen andre forhold som støtter opp under denne påstanden.

Mens det pinefulle ved å bære på hemmelig skyld og skjulte sår i "Hemmelig ve" er et element i fortellerens spekulasjon og forsøk på fortolkning, er nettopp bekjennelsen en sentral tematisk tråd i "Glahns Død". Den kommer til uttrykk i rammen som et behov for anerkjennelse og forståelse og i selve bekjennelsen som en form for ærlighet. Denne ærligheten ser vi i at fortelleren åpent innrømmer at han hater Glahn og at han forholder seg til andres oppfatning av ham som "en lav sjæl". I *Samtiden*-versjonen fungerer denne ærligheten som forklaring på alle inkonsistensene og den tydelige selvavsløringen; fortelleren vil til bunns i hva som har skjedd ham og hva han egentlig føler for Glahn, samtidig som han ikke klarer å legge fra seg de sterke følelsene i skriveøyeblikket. Denne viljen til umiddelbar nedskrivning av følelser og tanker i øyeblikket indikerer at fortelleren ikke har avstand til hendelsene, men fremdeles er merket av dem; han er en slave av sitt forhold til den merkelige mannen Glahn, slik både den kvinnelige jeg-fortelleren og Wladimirz T*** er "Kjærlighetens slaver". Som slaver klarer de ikke å se utover sin egen selvframstilling. I denne begrensningen ligger mye av tematikken, nettopp tekstens framstilling av skjebneunderlagte, viljesløse "forvredne sjeler".

Også i den virkelighetseffekten som tittelen bygger opp, er bekjennelsen et viktig element. Trykt som "Et Papir fra 1861" som omhandler "Glahns Død" i et tidsskrift i 1893, inviterer teksten til en lese måte hvor den skal forstås som et papir som er funnet eller etterlatt, og som når det nå kommer på trykk, kaster lys over en gammel gåte. Dette må ikke forstås

bokstavelig; det er ikke tale om "virkelighet", men nettopp en illusjon om virkelighet. Jaktkameraten bekjenner handlinger som har merket ham – for livet, kanskje? – og i løpet av denne bekjennelsen pirres leserens nysgjerrighet av alt det som ligger bak. Glahns bakgrunn og historie tiltrekker seg oppmerksomhet, men jaktkameraten har en plass i fortellingen – på mange måter som Glahns lidelsesfelle. Som forteller er jaktkameraten i en posisjon som ikke er ulik den student Parelius inntar i *Rosa* (1908). Der ser vi at fortellerens personlige sorger skyves ut i utkanten av leserens interessesfære, men samtidig er det fortellerens opplevelser som motiverer nedskrivningen femten år senere. Også når det gjelder fortellerens innsiktsnivå er det likhetstrekk, ettersom begge fortellingene bygger på fortellerens mangelfulle informasjonsgrunnlag.

Det vi skal holde fast ved her, er imidlertid bare at i begge disse tekstene har fortelleren en motivert plass i fiksjonen, selv om det nok kan diskuteres hvor vellykket denne fortellerposisjonen er i estetisk forstand. Når "Glahns Død" innlemmes i boken fra 1894, blir likheten mellom Parelius og jaktkameraten som fortellere på en måte enda større ved at de begge vet mindre enn *leseren* om bakgrunnen for de hendelsene de skriver om. I *Rosa* vet den leseren som nettopp har lest *Benoni* mer enn fortelleren. I *Pan* er leseren direkte – om ikke så objektivt – informert om Glahns nordlandsopphold, mens fortelleren ikke har annet enn rykter og Glahns sparsomme kommentarer å forholde seg til. Men samtidig oppstår det en vesentlig forskjell mellom Parelius og jaktkameraten når Glahn for alvor overtar scenen med sin lange fortelling: Jaktkameraten blir *helt* uinteressant som figur i historien, og dermed et fremmedelement som innbyr til spekulasjon omkring hvorfor han i det hele tatt er der, mens Parelius tross alt har en motivert – om enn ikke særlig interessant han heller – posisjon som forteller.

Alt dette, virkelighetseffekten, jaktkameratens tilstrebede ærlighet og hans bekjennelse reaksentueres når teksten tas inn som "Et Papir" blant flere. Virkelighetseffekten blir uklar,²⁰ og jaktkameratens kamp med sine motstridende følelser forstyrrer den langt sterkere fokuseringen på Glahn som boken som helhet legger opp til. I denne forstyrrelsen ligger det kanskje noe av den distanseringen fra det sentimentale som Mazor påpeker, men det er samtidig en forstyrrelse av den estetiske sammenhengen i boken som han ikke tar opp til drøfting. For i *Pan* tiltrekker jaktkameraten seg en *umotivert* grad av oppmerksomhet med sine støyende anklager uten substans; når vi som lesere prøver å holde fast ved Glahn som fascinasjonsobjekt, så er det nettopp støyende han er, og ikke på noen måte korrigerende. Han er en tilsynelatende uvedkommende som ikke har noen annen funksjon enn å representere et utenforstående og intetsigende blikk på hovedpersonen, et element i teksten som ikke følges opp, en uvesentlig og overfokusert detalj. Tilsynelatende, i alle fall.

Skal vi komme bort fra denne mulige skavanken ved boken, må vi finne en grunn til at denne fortelleren blir så unødvendig fokusert. Dette er et aspekt ved fortellingens egen logikk som innbyr til fortolkning. I tilnærmingen til dette problemet skal vi ta med oss den utgiverfunksjonen som indikeres i undertittelen: "Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer".

²⁰Det går an å tenke seg at boken består av Glahns selvframstilling pluss et papir som har vært publisert i et tidsskrift f.eks. og som forklarer hans død. Men om det skulle være hensikten, er det ikke så tydelig signalisert som man kunne forvente. Tvertimot, tittelfunksjonen er tvetydig og legger opp til – om det nå var hensikten eller ei – at den skal bli et tolkningsspørsmål heller enn et konvensjonelt styresignal for lesningen. Den fungerer på en måte som ikke ulik funksjonen til fyrtårnmotivet i tankene til *Sult*-helten: Dersom han er et fyrtårn i et hav hvor det flyter vrak omkring, er han ikke et påfallende *veilende* fyrtårn, men snarere et *villedende*, og som sådan en mulig årsak til alle vrakene. Tittelen på vår bok har også noe av denne falske signaleffekten.

IV *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*

Tittelfiksjonen er et problem som Mazor overhodet ikke kommenterer,²¹ noe som må kunne betegnes som en mangel så lenge emnet er den problematiske sidestillingen av de to tekstene i en og samme bok. For, er det ikke et problem som påkaller seg oppmerksomhet, at jaktkameratens skrift skulle finnes blant Glahns papirer; et konkret problem som er et element i bruken av utgivelsesfunksjonen i teksten og ikke noe utenforliggende?

Om vi forholder oss til de to tekstene slik de presenteres, altså som henholdsvis Glahns erindringer skrevet i 1857 og jaktkameratens papir fra 1861, må vi også akseptere at dette papiret skulle finnes blant Glahns papirer. Den enkleste måten å forholde seg til dette på er å gjøre som Mazor, å unnlate å komme inn på problemet. Går vi først inn på problemet, vil vi imidlertid måtte tenke omkring utgivelsesfunksjonen på en måte som lett kan utarte til ren spekulasjon. Samtidig, så lenge teksten spiller på en romanteknisk konvensjon som fortrinnsvis er knyttet til ønsket om og behovet for å skape en illusjon om autentisitet uten å stille forfatteren til skue, og realiserer den på en måte som motarbeider det selvfølgelig autentiske, vil jeg si det er rimelig å hevde at teksten innbyr til denne typen spekulasjon. Og spekulasjonen er fundert i en gåtestruktur som hører hjemme i teksten.

Hamsun selv så for seg "et historisk Præg, bygget paa Aktstykker" (jf. Næss 1994:427). Det er ikke umulig at han rett og slett ikke selv så inkonsistensen i å innarbeide "Glahns Død" blant Glahns papirer. Om man hører til dem som vil legge vekt på forfatterens intensjon, er det her et visst grunnlag for å se dette valget som en tabbe som skaper en brist i den estetiske helheten og som ikke har noen annen funksjon enn at den

²¹Humpal nevner Mazor sammen med forskere som forholder seg til *Pan* uten undertittel. Her må det presiseres at Mazor siterer fra førsteutgaven – altså med undertittel – men i selve analysen og i litteraturlisten omtaler han boken kun som *Pan*, og kommenterer ikke tittelen eksplisitt.

forstyrrer. På den måten tar ikke Rolf Vige feil når han klandrer Hamsun for å servere saft og vann etter champagne.

Det finnes sikkert også noen som vil si at det ikke skulle være noe i veien for å tenke seg at jaktkameratens papir skulle havne i en bok som presenterer seg som Glahns papirer. Kanskje det til og med vil dukke opp noen som tør å hevde at jaktkameraten kan være utgiveren, og begrunne det med at han er den nærmeste til å finne Glahns papirer, om vi går ut fra at han snakker sant når han forteller at han har drept ham. En mer nøktern tilnærming til problemet kan være at undertittelen på tittelbladet ikke gjelder "Glahns Død"; denne tittelen dukker ikke opp før på det andre oppslaget, slik at den er rammet inn av hovedtittelen, *Pan*, både på omslaget og på det første oppslaget. I et slikt perspektiv vil vi kunne argumentere for at "Glahns Død" er et "aktstykke" som er tatt med i *Pan* fordi det belyser sluttfasen i det livet vi får et innblikk i gjennom Glahns papirer. Flertallsformen "papirer" i denne sammenhengen viser til løse ark, altså mange ark som viser seg å utgjøre en sammenhengende fortelling om et opphold i Nordland.

Men "papirer" kan også betegne tekstlige størrelser, noe nettopp tittelen "Glahns Død. Et Papir fra 1861" signaliserer. Entallsformen her korresponderer da med flertallsformen på tittelbladet. For at flertallsformen skal ha presis referanseverdi, må da nordlandsfortellingen være "et papir" slik "Glahns Død" er det. "Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer" synes dermed å bety *to av* Glahns papirer eller *tekster*. Når det gjelder plasseringen av undertittelen på andre oppslagsside, er ikke dette noen uvanlig konvensjon, og det er ingenting i Hamsuns korrespondanse som indikerer noen baktanker om tittelhierarkiet. Til Gustav Phillipsen, forleggeren, sier han enkelt og greit når han omsider har funnet tittel til boken: "Bogen har følgende Titel: *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Ikke mer" (Næss 1994:427).

Begge disse to lesemåtene er mulige. Den første har sin styrke i at den sammenfaller med bokens påstand om at det er to fortellere, men sin svakhet i at den samlende undertittelen som sådan, samt samsvaret mellom de to tittelnivåene (papirer – papir) må avfeies som misvisende.²² Da kan man ergre seg over spriket som Vige gjør det, eller forsøke å forklare det som Mazor gjør det. Viges løsning er utilfredsstillende fordi den tvinger oss til å akseptere at Hamsun skulle være i stand til å skrive så dårlig i en kontekst hvor han ellers er så stringent, selv om noen kanskje vil finne en spennende parallell til Nagels fiolinspill i dette forholdet. Mazor finner en tematisk, språklig og retorisk funksjon, en ironisk effekt, som legitimerer spriket, men som vi har sett, denne legitimeringen er fundert på abstraksjoner som har dårlig feste i teksten: at jaktkameraten skulle representere et korrigerende blikk på Glahn.

Den andre lesemåten gir rom for å spørre seg om Glahn selv kan ha skrevet "Glahns Død". Svakheten ved en slik tilnærming er selvsagt at den fortoner seg spekulativ ved at man sår tvil om den kanskje viktigste konvensjonen for all fortelling: tilliten til at vi har en forteller som forteller noe. Men som vi har sett, tittelfiksjonen innbyr til denne formen for spekulasjon. Så la oss spekulere.

V Glahn som forfatter av "Glahns Død"²³

²²En konsekvens av dette synet er også at man må lese undertitlene som sterkt asymmetriske; mens flertallsformen i den første må leses i betydningen "mange ark", må den siste leses i betydningen "en tekst" – som består av mange ark på samme måte som den første.

²³ Jan Sjøvik er den eneste som får ståkarakter i forsøket på å lese Glahn som forfatter av "Glahns Død" av Humpál ettersom han legger tittelen til grunn for argumentasjonen. Dette gjør han uten å gjøre noe stort poeng ut av det. Sjøvik tar forståelsen av Glahn som forfatter med seg tilbake til nordlandsoppholdet og hevder at opplevelsene er motivert av ønsket om å skrive (Sjøvik 1991). Dette kan være en interessant tolkning, men den ligger utenfor mitt interessefelt i denne omgang.

Alle de lesningene vi har vært innom springer ut av spenningen mellom de to tekstene som *Pan* – med eller uten fullstendig tittel – består av, og alle prøver å lete etter noe som forklarer sammenstillingen. Vige og Næss finner ikke denne motivasjonen og betrakter kombinasjonen som en estetisk tabbe. Turco og andre får det til å gå opp ved å innsette Glahn som forfatter av begge tekstene, og finner ytterligere bekreftelse på denne tesen i det intertekstuelle samspillet med den senere romanen *Rosa*, men på uholdbart grunnlag ettersom de ikke bygger tolkningen på tittelfiksjonen. Mazor forklarer "the questionable combination" og "the analogous connection" som "rhetorical compensation", som motvekt til leserens sentimentale identifikasjon med Glahn slik han framstår i nordlandsfortellingen, men, som jeg har forsøkt å vise, på grunnlag av upresise abstraksjoner. Også Humpál lanserer en lesning, hvor han kombinerer det angivelige nøkterne blikket til Mazor med spenstigheten i tesen om Glahn som forfatter av "Glahns Død". Han ser en ego-terapeutisk effekt i at Glahn konstruerer et sivilisert selv som forstørrer det usiviliserte selvet – som dyrkes i nordlandsfortellingen og som utgjør selve den eksistensielle hengemyren Glahn roter seg ut i – og de disposisjoner som hører til det, henimot det latterlige. Ved å konstruere en så "overdreven" forteller²⁴ oppnår Glahn et sterkt våpen til å bekjempe de "usiviliserte" aspektene ved sin egen personlighet, sier Humpál – den ekstreme individualismen, innadvendtheten og tendensen til å la seg styre av irrasjonelle pasjoner – personlighetstrekk som han ønsker å legge av seg eller undertrykke (Humpál 1998:26).

Tolkningene har mange fellestrekk, de overlapper hverandre, og de kan sies å utfylle hverandre. Derfor kan det kanskje hevdes at det begynner å bli nok innlegg i denne diskusjonen. Men jeg vil mene at det er på sin plass å peke på tendensen til å bygge hele tolkningsarbeidet på unøyaktige abstraksjoner. At Glahn skriver seg fri fra bindingen til de

²⁴ "... an exaggerated narrator" (Humpal 1998:26).

intrigene han har rotet seg opp i, kan eksempelvis være en fruktbar tolkning. Men premissene for denne tolkningen slik den framsettes av Humpál, er på randen av å være direkte feil som resultat av abstraksjonsnivået i parafraseringen av teksten. At jaktkameraten hater og kritiserer Glahn blir fundamentet for videre refleksjon. Som vi har sett, er det vanskelig å gå med på at jaktkameraten skulle være et sterkt våpen i Glahns kamp mot seg selv; han kan *bære* et sterkt våpen, men ikke *være* det. At Glahn er den upålitelige fortelleren i egen person er også en slik unøyaktighet som nærmest kan sies å ha status som vitenskapelig og skolemessig common sense.

Et lite utforsket felt i studier av *Pan* generelt og i diskusjonen om det fiktive forfatterskapet til "Glahns Død" spesielt, er den konkrete diskursen som utfoldelsesrom for ulike stemmer. Helt til slutt vil jeg skissere en lese måte som forsøker å gripe dette subtile spillet mellom stemmer i teksten. Dette burde være en relevant tilnæringsmåte av flere grunner, ikke bare fordi den tvinger oss til tekstnærhet heller enn å tillate tolkninger bygget på abstraksjoner med dårlig feste i teksten.

Boken framstiller seg allerede i utgangspunktet som en forsamling av stemmer – Glahns og jaktkameratens – som i aller høyeste grad inngår i dialogiske relasjoner med hverandre. Med den fullstendige tittelen for øye aner vi også konturene av en (rett nok stemmeløs utover tittelen) redaktør av Glahns papirer. I forlengelsen av denne tittelfiksjonen åpner muligheten seg for å lese Glahn som forfatter av "Glahns Død", og da begynner det for alvor å svinge av stemmekoret i denne teksten. At Hamsuns forfatterskap gjennomgående er mer dominert av personers tale enn av handling i egentlig forstand, burde ikke svekke relevansen. La oss begynne med redaktøren.

Om vi tenker oss redaktøren i arbeide med de etterlatte papirene til løytnant Thomas Glahn – det kan være hva tid som helst etter 1861 – kan vi si at han finner en lengre tekst om

Nordlands-oppholdet uten tittel eller datering utover tidsreferansen i brødteksten, og en korterte tekst med tittelen "Glahns Død" og en form for datering til 1861. Hvordan presenterer så redaktøren disse papirene?

Avhengig av hvorvidt dateringen er utformet slik vi kjenner den fra teksten eller ikke, kan vi tenke oss to alternative situasjoner. Dersom den korte teksten er utstyrt med undertittelen "Et papir fra 1861", begrenser redaktørens bearbeiding seg til den redaksjonelle samletittelen "Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer". Da er det i tilfelle interessant at han kopierer og overfører karakteristikken av "Glahns Død" også til nordlandsfortellingen. Alternativt kan vi tenke oss dateringen løst fra tittelen, og at redaktøren bidrar med den samlende karakteristikken "papirer". Den redaksjonelle samletittelen markerer hva slags tekster det er tale om.²⁵ Den korte teksten med tittel, utstyres i tillegg med en gjentakelse av samletittelen ("Et papir") for å få med dateringen av teksten i originalen, og kanskje for å understreke og minne om at det er et papir blant papirer og ikke en redegjørelse for omstendighetene rundt Glahns død. Så lenge Glahn vanskelig kan skrive sin egen død som erindringsprosa, får denne teksten uansett status som fiksjon (innenfor fiksjonen, selvsagt), mens den første framstår som selvbiografiske nedtegnelser, samme hvor lite troverdige man måtte mene de er; det er forskjell på ren fiksjon og en løgn i en selvbiografisk kontekst – også i en fiktiv selvbiografi.

Om vi nå igjen konfererer Mazors tanke om ikke-sentimentalitet som retorisk funksjon, blir vi kanskje nødt til å snu opp ned på forholdet mellom de to delene, eller i det minste revidere bildet av dette forholdet. Holder vi på Glahn som forfatter av begge "papirene", ser vi at han er mer ærlig i betydningen søkende en viss selvinnsett i nordlandsfortellingen

²⁵Tittelen understreker at tekstene skriver seg fra en bestemt mann heller enn å genrefeste dem. Det løse "papirer" kan romme de fleste genre.

enn i "Glahns Død".²⁶ I begge tekstene, nordlandsfortellingen og "Glahns Død", er han altså relativt sett upålitelig, men motivasjonen for og resultatet av upåliteligheten er forskjellig. Mens han i det første papiret om Nordland ikke makter å bli fullt ut selvutleverende, samtidig som han ikke greier å la være å avsløre seg selv ufrivillig når det gjelder delaktighet i Evas død f.eks., ser vi at han i "Glahns Død" kaster all selverkjennelse over bord og hengir seg til infantile ønskedrømmer. I dette landskapet av sort og hvitt fantaserer han om sin egen heroiske heltedød. Han lider så fælt at han, den suverene herren, får en av de totalt underlegne til å hate ham og drepe ham. For å være helt sikker på å bevare kontrastene, på å framstå som ufeilbarlig og entydig helt, lar han fortelleren framstå som motvillig betatt av sitt eget hatobjekt.

Men er dette den eneste intensjonen, den eneste "planen" som forsøkes realisert av Glahn i og med teksten "Glahns

²⁶Det er ingenting i veien for å hevde at Glahn virkelig skriver for å få tiden til å gå. Inkonsistensene i rammefortellingen må ikke nødvendigvis forstås som selvmotsigelser som undergraver hans troverdighet. De kan like gjerne leses som et genrebestemt ærlighetstopos; eller, mer presist, som Glahns konfrontasjon med de ærlighetskravene som følger med erindringsgenrene. En helt annen ting er at han virkelig viser hvor stor innflytelse opplevelsen har hatt på ham. Kapittel 38 kan leses som en iterativ framstilling av de to årene mellom nordlandsoppholdet og skrivearbeidet. Iterativ markeres i første avsnitt ved poengteringen av at alt er forandret, tiden står stille. Så følger en skildring av det som vanligvis skjer – bl.a. at han ikke tenker på Edvarda, noe som ikke nødvendigvis er uforenlig med opplevelsen av tomhet og stillstillstand – før iterasjonen glir over i singulativ framstilling innledet av den sentrale hendelsen som ikke minst har satt i gang skrivearbeidet: bybudet som kommer med brevet fra Edvarda. "Fornøyelsen" som motivasjon for skrivningen er kanskje ikke bare selvbedrag; det kan være tale om hudløs ærlighet, så sant vi tror på Glahn når han presenterer nåtidstilværelsen som et forskjellsløst vakuum fylt av tomme fornøyerelser – tomme fordi de nettopp er tidfordriv som gir ham en følelse av å være frakoplet tiden.

Død?²⁷ Er det fullt alvor fra Glahns side? Og hva med den autorstemmen som implisitt re-presenterer Glahns diskurs; hvordan forholder denne seg til disse fantasiene? Med slike spørsmål er vi inne i Hamsuns typisk finurlige spill med ulike stemmer.

I *Samtiden*-versjonen har vi sett at det er grunnlag for å lese teksten inn i en gjennomgående fascinasjon for avvikende, til dels frastøtende og motsigelsesfulle sjeler i forfatterskapet. Jaktkameratens, jeg-fortellerens tekst framstår som for en stor del bestemt av et sprik mellom intensjon med teksten (vinne forståelse og aksept for hatet mot Glahn) og realiseringen av planen. Når autoren re-presenterer jaktkameratens tekst, vil dette spriket kunne utnyttes på ulike måter – fra det mest sympatiserende til det hatske. Jeg har antydnet en lesning av *Samtiden*-versjonen hvor autoren forholder seg fascinert stiliserende til jeg-fortellerens manglende evne til å overskride sin egen fastlåste og "skjebnebestemte" forståelseshorisont. I

²⁷Intensjon (eller plan) og realisering av denne intensjonen er to aspekt som definerer teksten som ytring, sier Bakhtin (i "The Problem of the Text", f.eks., Bakhtin 1999:104;). Intensjonen markerer individuelle diskursive posisjoner, og vil ikke minst romme måtene den talende forholder seg til andres diskurs på. Det er imidlertid ikke noen form for mekanisk sammenheng mellom plan og realisering. Forholdet mellom plan og realisering er dynamisk og denne dynamikken – striden mellom de to aspektene, om en vil – bestemmer tekstens natur (Bakhtin 1999:104). Bakhtins eksempler er det fenomenet Freud kaller "slip of the tongue", endringer i planen i løpet av realiseringsprosessen, og "failure to fulfill the phonetic intention" (Bakhtin 1999:104) – altså at intonasjonen slår feil og skaper betydning som ikke er intendert.

Intensjonsbegrepet står svært sentralt i Bakhtins dialogiske tenkning, og er viktig ikke minst for å forstå og kunne anvende kategoriene i diskurstypologien fra Dostojevskiboken (Bakhtin 1984) på meningsfullt vis. Det kan også knyttes til Bakhtins skille mellom monologiske og dialogiske tekster eller ytringer. Monologiske er de ytringer som søker å underordne alle innholdselementene en samlende aural intensjon, mens dialogiske ytringer innebærer en orientering mot andres ord og at autor gir andres ytringer en relativt selvstendig status. Her er det imidlertid glidende overgang og på ingen måte noen faste, kategoriske skiller.

hovedsak kan vi da tale om to konvergerende intensjonalitetsnivå.

Når "Glahns Død" tas inn i boken om Glahn, situeres den i en ny kontekst, hvor forholdet mellom autoren og Glahn utfolder seg. Denne konteksten innvaderer det opprinnelige forholdet mellom autor og forteller i "Glahns Død" og skaper uro; jaktkameraten kommer inn på fortellerscenen etter at Glahn har trollbundet publikum, og forsøker å vekke interesse for sin egen person og skjebne ved å fortelle om det skjebnessvangre møtet med Glahn i India. Når "Glahns Død" reaksentueres på denne måten, blir den stiliserende og tildels sympatiserende intensjonen fra *Samtiden*-versjonen fortrent av en parodierende intensjon. Dette er ikke resultatet av en aktiv omarbeiding av den eksisterende teksten fra Hamsuns side – de endringene vi har sett på tidligere forsterker rett nok inntrykket, men skaper det ikke. Det er den nye *konteksten* som skaper en ny forståelsesramme.

I denne kompliserte konteksten er det jeg mener det gir mest og best mening å lese Glahn som forfatter av "Glahns Død", ikke minst fordi parodieringen av jaktkameraten så åpenbart faller sammen med Glahns interesse av å framstå som en mytisk og mystisk gåte for sine omgivelser.

Glahns orienterer seg i så fall indirekte mot seg selv gjennom det hatefulle blikket til jaktkameraten. Enkel matematikk sier at minus pluss minus gir positivt resultat, og her blir jaktkameratens angrep pluss hans dårlige egenskaper og tilhørende kredibilitet til et positivt bilde av Glahn. Men samtidig er denne enkle og gjennomsiktige måten å markere avstand og selvdyrkelse på så *tydelig* og egentlig banal at den vekker mistanke. Skal vi forsøke å rasjonalisere det estetiske bruddet, nytter det ikke å holde seg til jaktkameratens kritiske blikk som retorisk funksjon, som vi har sett. Jaktkameraten er et entydig offer for parodierende diskurs i romanen. Tar vi utgangspunkt i muligheten for at Glahn er forfatteren og betrakter Glahns heroisering av seg selv som siste menings-

eller intensjonalitetsnivå, vil jeg si meg enig med karakteristikken av "Glahns Død" som saft og vann etter champagne. Vi må finne et intensjonalitetsnivå *over* heroiseringen, eller kanskje mer presist, som omslutter og kontekstualiserer den. På dette nivået vil det være rom for ulike holdninger til heroiseringen – fra stilisering til parodiering, og vi må også stille spørsmålet om hvem som representerer disse holdningene. Er det autoren distanserte blikk på en uforstående Glahn vi møter, eller hører vi Glahns tause latter?

Den første av disse lesemåtene tvinger oss til å godta at Glahn, som i nordlandsfortellingen framstår som både reflektert og beregnende trass i en bestrebelse på en form for ærlighet som likner jaktkameratens bekjennelse i *Samtiden*-versjonen av "Glahns Død", kaster alt raffinement over bord fra den ene teksten til den andre. Da kommer det inn et sprik i den fiktive personen Glahn som vanskelig kan betraktes som estetisk og psykologisk interessant. Den andre lesemåten skaper derimot sammenheng der den første skaper sprik.

Det er flere som har oppholdt seg ved hovedpersonens fornemmelse av Pans tilstedeværelse og tause latter i kapittel VIII.²⁸

Hvor det kunde gaa mig forunderligt om Nætterne; ingen Mennesker tror det. Sad Pan i et Træ og saa på mig, hvorledes jeg vilde bære mig ad? Og var hans Mave aaben, og var han saaledes sammenkrøben, at han sad som om han drak af sin egen Mave? Men alt dette gjorde han bare forat holde Øje med mig, og hele Træet rystet af hans tause Latter, naar han saa at mine Tanker løb af med mig (Hamsun 1994:33f.).

Det kreves ikke mye fantasi for å knytte bildet av Pan i treet som drikker av sin egen mage til det selvfortærende,

²⁸Jf. f.eks. Haaland 1987:77ff., Lien 1993:132, Nettum 1970:269f., Tiemroth 1974:109, Vige 1963:87ff.

selvødeleggende eller bare selvsentrerte prosjektet til Glahn. Det er imidlertid også lett å glemme et viktig "som om" i denne passasjen. Pan sitter *som om* han drikker av sin egen mage. Similen indikerer en tolkning av Pan-bildet, og både bildet og tolkningen hører til i Glahns forestillingsverden, markert ved den spørrende frasen innledningsvis. Sammen med skildringene av det puserende livet i skogen (s. 34) og fantasien om Didrik og Iselin er Pan-bildet innrammet av den tolkende skildringen av solen som "dukked saavidt Skiven ned i Havet og kom saa op igen, rød, fornyet, *som om* den havde været nede og drukket" (s. 33 og 35, min utheving). Når solobservasjonen siste gangen innledes av et "men", styrkes inntrykket av at Glahn setter Pan-bildet i sammenheng med naturens selvfornyende kraft, samtidig som det sniker seg inn et vanitas-motiv ("men solen går sin gang"). Kanskje den tause latteren rammer det fågenge jaget etter vind, og kanskje vi kan si at Glahns skriveprosjekter inngår i et begjær etter å innta Pans posisjon i forhold til livet? Altså som suveren og selvtilstrekkelig betrakter.

Samtidig er det noe mindre suverent ved den tause latteren, et smerteaspekt²⁹ som er tilstede allerede i det strengt tatt groteske bildet av Pan som levende hån i en maltraktert kropp – eller som dødens hånflir over livets strev. Denne smerten peker i så fall framover mot den Glahn som fortærer tomme fornøyelser i tiden etter 1857, og ikke minst mot den Glahn som bruker hånfliret til å provosere fram sin egen død. Det arrangerte selvmordet (i dobbel forstand: arrangert av jegeren Glahn og av forfatteren Glahn) indikerer i så fall at

²⁹Jf. den så å si identiske gjentakelsen av fenomenet tause latter i Sult ("min latter var tyst og hektisk, hadde en gråts inderlighet", Hamsun 1992, b.1:44) og i novellen "En ærkeskjælm" ("tyst, gapende latter", Hamsun 1992, b.4:122). I Sult kommer latteren etter kremmerhusbedraget av politimannen, i "En ærkeskjælm etter at fortelleren har avslørt fortellingen sin som et mulig bedrag. Begge bedrageriene kan karakteriseres som servering av tomhet for substans, men samtidig er det i begge tilfellene et element av smerte, ettersom denne tomheten er hentet fra den leende selv.

Glahn setter seg inn i en posisjon som likner den han tillegger Pan i kapittel VIII samtidig som han forholder seg til seg selv som objekt. Skal vi spille på Glahns egne metaforer, kan vi da si at hele teksten "Glahns Død" ryster av Glahns tause latter, slik treet ryster av den døde men levende Pans latter. Glahn drikker av sin egen mage i den forstand at den tilstanden av tomhet, tidløshet og forskjellsløshet han har havnet i mer eller mindre selvforskyldt er en forutsetning for å skrive.

Kanskje det er derfor det er så vanskelig å lokalisere noen entydig form for parodiende intensjon i "Glahns Død" utover den som er så tydelig at den ber om å bli lest som reaksentuert parodi? Det gir i alle fall liten mening å insistere på autoralt parodisk utlevering av Glahn. Glahn er et autoralt fascinasjonsobjekt,³⁰ selv om selvframstillingen hans markeres som stil, altså stiliseres. Også Glahns (kanskje noe ambivalente) parodiering av begjæret etter enkle løsninger som kommer til uttrykk i "Glahns Død", stiliseres på denne måten.

Mot denne bakgrunnen kan vi peke på fire intensjonalitetsnivå som brytes mot hverandre i denne teksten – fire stemmer som klinger sammen i diskursen og konstituerer teksten som helhet: 1) Jaktkameratens objektorienterte diskurs om Glahn og India; 2) Glahns parodiering av jaktkameratens ord; 3) Glahns parodiering av sin egen hang til

³⁰På liknende vis som, men samtidig i mye sterkere grad enn hva angår jaktkameraten i *Samtiden*-versjonen av "Glahns Død". Det er for øvrig interessant å knytte skriveprosessen mellom *Samtiden*-publikasjonen og utgivelsen av *Pan* til Bakhtins tanke om endringer av planen i løpet av realiseringen av den. Det er god grunn til å tenke seg at jaktkameraten var det primære interesseobjektet i 1893, og at Glahn representerer et eksempel på en fiktiv person som vokser ut over den rollen han opprinnelig var tiltenkt, og til og med får anledning til å forlange omstokking av kortene et år etter sin tilblivelse. Dette er en smule spennende, og det er et eksempel på hvordan Bakhtins provoserende metaforiske påstander om at fiktive personer kan gjøre opprør mot sin forfatter (jf. Bakhtin 1984:6), kan gi mening.

"Glahns Død"

selvforherligelse; og endelig, 4) autorens stilisering av Glahns selvframstilling slik kommer fram eksplisitt i nordlandsfortellingen, implisitt i "Glahns Død". Hvis vi holder på jaktkameraten som forfatter, har vi kun to meningsinstanser, forteller og autor, noe som gjør det vanskelig å fange inn dette komplekse spillet mellom stemmer og intensjoner i denne teksten.

Aksepterer vi den lesemåten jeg har forsøkt å skissere, er det ikke jaktkameratens distanserte og hatefulle blick på Glahn som bryter den sentimentale invitasjonen til identifikasjon med den lidende hero, men snarere det at sentimentaliteten blir synliggjort som sentimentalitet gjennom autorens stilisering av Glahns parodiering i andre potens. Tillegger vi Glahn forfatterskapet av "Glahns Død", kan vi forholde oss til et estetisk hele som innbyr til dialog med leserens kreative forståelse, der den konvensjonelle lesemåten må forholde seg til noe som i grunnen er ganske presist beskrevet som "saft og vann etter champagne". Dessuten ser vi at "Glahns Død. Et Papir fra 1861" overlever innlemmingen i en ny kontekst som reaksentuert tekst heller enn å framstå som en protese som hemmer den funksjonelle tekstkroppen.

En påstand som følger med på lasset, er at *Pan. Af Løjtnant Glahns Papirer* er en bedre bok enn *Pan*. Skal man besinne seg filologisk over hvilken som bør utgis i en eventuell framtidig vitenskapelig utgave av samlede verker, mener jeg at den originale tittelen er den eneste rette – av estetiske såvel som andre hensyn.

Litteratur:

Mikhail Bakhtin 1984:

Problems of Dostoevsky's Poetics, oversatt og redigert av Caryl Emerson, Manchester University Press, Manchester.

Mikhail Bakhtin 1999:

"The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis", i

- Speech Genres and Other Late Essays*, oversatt av Vern W. McGee, redigert av Caryl Emerson og Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.
- Knut hamsun 1992:
Samlede verker, 8. utg, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Knut Hamsun 1994:
Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer, fotografisk opptrykk av førsteutgaven fra 1894, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Martin Humpál 1998:
"Editing and Interpreting. Two Editions of Hamsun's *Pan* and the Question of the Fictional Authorship of 'Glahns død'", *Edda* 1/98.
- Arild Haaland 1987:
Hamsun – spenninger og slør, Universitetsforlaget, Bergen.
- Asmund Lien 1993:
"Pans latter", *Edda* 2/93.
- Yair Mazor 1984:
"The Epilogue in Knut hamsun's *Pan*: The questionable Combination, the Analogous Connection and the Rhetorical Comensation", *Edda* 6/84.
- Rolf Nyboe Nettum 1970:
Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Harald S. Næss 1990:
"Knut Hamsuns brev", i *Tre foredrag fra Hamsun-dagen 1990*;
- Harald S. Næss 1994:
Knut hamsuns brev 1879–1895,
- Jan Sjøvik 1991:
"Lesning som sentral trope i Knut hamsuns *Pan*", i *Modernismen i skandinavisk litteratur*, utgitt av Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- Jørgen Tiemroth 1974:
Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskab, Gyldendal, København.
- Rolf Vige 1963:
Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse., Universitetsforlaget, Oslo.
- Alfred Turco jr. 1980:
"Knut Hamsun's *Pan* and the riddle of 'Glahn's Death'", *Scandinavica* 19.