

«[E]N UTMÆRKET DAGBOK». SKISSENS TILSTEDEVÆRELSE I HAMSUNS TIDLIGE PROSA

Morten Auklend

Sammendrag

Artikkelen undersøker hvordan Hamsun bruker skisser og skisseestetikker i sin prosa fra 1890 til tidlig 1900-tall. Dersom skissen via Alison Byerlys «Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature» kan teoretiseres som et sjangerbegrep, en teknikk, en estetikk og som et memento for hukommelsen (*aide-mémoire*), kan skissen sies å ha en rik og variert bruk i denne modernistiske delen av forfatterskapet. Hamsun bruker skisser, notater og kladder på ulike måter i sin prosa, og en avlesning av forfatterskapet med skissen som optikk kan derfor lansere begrepet både historisk, estetisk, litteraturkritisk og -historisk. I romanene *Sult* (1890) og *Mysterier* (1892) kan skissen sies å rekontekstualisere interne tekstgrep, mens i reiseboken *I Æventyrland* (1903) går forfatteren i direkte dialog med sine dagboksnotater for å konfigurere ulike motiver i verket og for å vise frem viktigheten av skissen ikke bare som en narrativ devise, men som en grunnleggende og integrert del av reiseprosjektet.

Abstract

This article examines how the Norwegian author Knut Hamsun deploys sketches and sketch aesthetics in his early prose from the 1890s to the early 1900s. If the sketch via Alison Byerly's «Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature» can be applied as a term for determining genre, it can also be used to examine sketch-techniques, and to scrutinize an aesthetic. The sketch is also a memento for remembrance (*aide-mémoire*), and Hamsun's wide array of sketch-techniques can be hallmarked not only as a modernistic impulse, but also as a way of writing complex literary prose. He assimilated several models and preliminary works in his published books, and in novels such as *Hunger* (1890) and *Mysteries* (1892) the critic can use the sketch to further recontextualise and close read Hamsun's prose. In the travelogue *In Wonderland* (1903) the author directly invokes his own diaries in the published work, and the article shows how these private sketches are vital in creating a specific dialogue in the work which not only structures the story being told in the book, but highlights the importance of sketch-writing in an attempt to create both accomplished art and a metapoetic tendency that enriches the prose.

Nøkkelord

Hamsun, skisse, skisseestetikk, modernisme, 1890-tallet

«Human beings, like chimpanzees, can do very little without models.»

John Gardner, *The Art of Fiction*¹

Som det fremgår av en scene i *Under høststjernen* (1906) er ikke romanens altnuligmann, Knut Pedersen, særlig god til å legge planer. Da han skal vise frem skisser

¹ John Gardner: *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York 1991 [1983], s. 11.

av en maskin han har tenkt å bygge, må de modereres fordi de simpelthen er for «ufuldkomne da jeg hadde tegnet dem på altfor små papirer og ikke hat passer engang (...)».² Pedersen lærer at en grundig plantegning gir bedre mulighet for et vellykket sluttprodukt: «Imidlertid forstod jeg at en nogenlunde pent utført model vilde gi et fyldigere indtryk av apparatet, og da jeg var ferdig med tegningen gav jeg mig til å skjære en model i træ.»³

Modellen, kladden, notatet, hjelpefiguren eller skissen (it. *schizzo*, no. «gjort hastig»), som det skal hete her, er et arbeidsredskap som Knut Hamsun i motsetning til sin romanhelt var godt kjent med.⁴ Til sine noveller og romaner skrev han skisser og fragmenter som først utkom i aviser og tidsskrifter og senere ble publisert i bokform. Av og til ble forarbeidene assimilert i eller utvidet til ferdige produkter, slik *Sult*-fragmentet ble til romanen *Sult* (1890). Men i tillegg til å være et litterært motiv og et arbeidsredskap, kan «skisse» forstås også som en litterær sjanger og en estetikk. Hamsun kan sies å ha modellert sine skrivemåter i 1890-årene på en skisseaktig tenkning i skrift, der en tilsynelatende «uferdighet» dominerer stilen, og i herværende artikkel undersøker jeg hvorfor og hvordan forfatteren aktivt bruker ulike typer skisser i sine ferdigstilte tekster. Aktiverer han skisser og en skisseaktig stil fordi det litterære stoffet krever det eller for å fremkalle en effekt i teksten? Skissen er altså ikke kun et periodemessig trekk i dette forfatterskapet.

Jeg vektlegger Hamsuns tidlige prosaproduksjon, deriblant *Sult* (1890) og novellene, samt reiseboken *I Æventyrland* (1903). Til slutt kommer et perspektiv på det som blir betraktet som Hamsuns mest skisseaktige roman, nemlig *Mysterier* (1892).⁵ Målet er å vise at skissen har en rekke applikasjonsmuligheter i litteratur, at Hamsun bruker skissen på varierte måter, både stilistisk og i den narrative organiseringen av tekst, og at dialogen mellom det ferdige og uferdige er en sentral del av hans skrivemåte i denne litterære fasen. Før grenseopptrekningen mellom ferdig og uferdig tekst undersøkes, må imidlertid skissen historiseres og teoretiseres.

Skissens historie og teori (og litt om *Sult*)

Kulturelt og litteraturhistorisk sett henger skissefenomenet sammen med fremveksten av den nye moderniteten på 1800-tallet. Skissen mimer reisens travelhet, publikasjoners hyppighet og «'newness' in styles, fashions, and goods», skriver Amanpal Garcha i sin bok *From Sketch to Novel. The Development of Victorian Fiction* (2009).⁶ I den hurtig voksende europeiske storbyen, for eksempel, ble man utsatt for et voldsomt sansebombardement, det Virginia Woolf i essayet «Modern Fiction» (1919) kaller «an incessant shower of innumerable atoms». Teknikker som kunne håndtere en tilsynelatende u håndterbar ny virkelighet måtte utvikles skulle kunsten og kunstnerne

² *Under høststjernen* sitert i *Samlede verker. Bind 4* (Gyldendal norsk forlag, Oslo 1963), s. 348. Alle Hamsun-sitater i herværende tekst er hentet fra *Samlede verker* bind 1, 3 og 4.

³ Ibid.

⁴ Se *Knut Hamsun som han var. Et utvalg av hans brev ved Tore Hamsun*, Tore Hamsun (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1956, s. 66: «Notatene dannet alltid innledningen. På sine spaserturer, under kabalen, ja endog under samtaler med oss hjemme, kunne han ta frem en lapp og notere et eller annet, og da visste vi at han var igang [sic] med noe.»

⁵ Jeg kommer ikke til å sammenligne Hamsuns avis- og tidsskriftsfragmenter med de ferdige verkene, den typen filologisk arbeid er ikke interessen denne gang.

⁶ Amanpal Garcha: *From Sketch to Novel. The Development of Victorian Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 15.

holde tritt med samfunnsutviklingen. I «Skissen som tidsbilde» hevdet Baudelaire at kunstneren måtte tilpasse seg den nye modernitetens tempo ved å utvikle teknikker som kunne gjengi det yrende livet i handlegater, kafeer og bordeller: «[I] den stadige forvandling av den ytre verden skjer tingene så raskt at kunstneren må oppvise en tilsvarende hurtighet i utførelsen.»⁷

Skissen ble et foretrukket estetisk verktøy fordi tidens omskiftelighet kunne gripes i denne kulturtilpassede formen: Den rudimentære skriften gir glimt av en abrupt virkelighet på en annen måte enn romanen gjør.⁸ Denne estetiske orienteringen fødte ikke bare nye arbeidsmetoder, men også nye sjangrer: fragmentet, kortprosa, prosadikt og skissen, altså korttekster designet for bedre å fange flimrende fenomener i den nye verden. Det finnes imidlertid flere måter å betrakte skissen på. Hvis vi med «skisse» forestiller vi oss en upretensiøs, spontan, foreløpig, fragmentert tekst med en primitiv strek, er det gjerne skissen som et arbeidsredskap vi tenker på. Denne typen skisse blir hukommelsens krykke (*aide-mémoire*), og i vurderingen av den vektlegges den kunstneriske prosessen snarere enn det ferdige produktet. Utenfor kunstinstitusjonens sedvanlige kriterier bekrefter skissen kunstnerens forpliktelse overfor selve «kunstsituasjonen», ikke tekniske meritter.

Men en institusjonell-estetisk nedvurdering av skissen tar ikke hensyn til skissens dobbelthet, skriver Alison Byerly i artikkelen «Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature».⁹ Skissen er alltid dobbeltekspontert ved å peke både tilbake til kunstnerens opprinnelige erfaring og mot et fremtidig verk. Den er på samme tid verkets vorden og dets opphav, og befinner seg derfor i en mellomposisjon som «a contradictory combination of arbitrariness and intentionality». En teoretisk kontekstualisering av skissen bør altså inneholde både tilfældighet og intensjon, retrospektive og potensielle valører, fordi den lar oss beskue noe både som en avbildning av noe forbigått og som kimen til noe fremtidig.¹⁰

En lignende paradoksal dobbeltposisjon viser seg på kunstens marked, der skissen i tillegg til å være en uferdig tegning også er en egen sjanger – tekst, tegning eller malerikladd. Den er her et stykke autonom kunst som kan stilles ut, selges og forskes på. Jeg skal ikke berøre denne kategorien i utstrakt grad her, men det er verdt å nevne at skissen på 1800-tallet ble en egen sjanger og en vare, stilt ut og solgt, og at skissesalg har brødfødd mang en sulten kunstner som strevde med å finne sitt publikum. En skisse er dermed, i tillegg til en sjanger og *aide-mémoire*, en profesjonell og inntektsgivende nødvendighet.¹¹ Edvard Munchs fem versjoner av *Skrik*, hvor de mer skisseaktige versjonene gjennom klok markedsføring rivaliserer med det «endelige» maleriet om prestisje og pris, er et eksempel på denne typen skisse.¹² Det er i noen tilfeller altså resepsjonen, publikummet og markedet som avgjør skissens status.

⁷ Charles Baudelaire: *Kunsten og det moderne liv*, oversettelse ved Arne Kjell Haugen, Solum forlag, Oslo 2000, s. 105.

⁸ Alison Byerly: ««Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature», *Criticism*, Summer 1999 vol. 41, No. 3, s. 353: «The deliberate fragmentariness of the sketch seemed appropriate to the faster pace of urban life.»

⁹ Byerly, *Ibid* s. 350.

¹⁰ *Ibid.*, s. 357.

¹¹ Leonardo, William Turner og vår egen Edvard Munch solgte som kjent skissene sine.

¹² «Skrik» finnes i fire versjoner, samt i ett litografi: 1893-versjonene (2 stk.), 1895-versjonene (2 stk.) og 1910-maleriet. «Nordens Mona Lisa» ble solgt for 120 mill. dollars (ca 700 mill. nok) i 2012. Se Poul Erik Tøjner & Bjarne Riiser Gundersens *Skrik. Historien om et bilde* (2013).

Ifølge Byerly finnes det altså minst tre ulike måter å teoretisere skissen på. Først, som et kunstnerisk forarbeid, der skissens foreløpighet blir et autentisk og realistisk uttrykk for en erfaring.¹³ Dernest er skissen et autonomt kunstobjekt som kan utstilles, selges og forskes på. Byerlys siste punkt er imidlertid det aller viktigste, nemlig at «skisse» også kan konseptualiseres som en skrivemåte, der stilen fremstår som en uferdig og skjødesløst utført skrift. Dersom en skisseaktig passasje opptrer i en større tekst, reagerer leseren og spør seg selv hvorfor noe tilsynelatende hastig nedskrevet fikk lov til å beholde sin originale form. I Byerlys artikkel står dette punktet sentralt på flere nivåer. Kunstneren kan nemlig gjennom en intensjonell skisseestetikk skape «a sense of spontaneity and immediacy».¹⁴ Intensjonen bærer i så måte bud om at det tilsynelatende ubearbeidede estetiske uttrykket er en sentral og integrert del av det ferdige produktet: «[T]he artist *could* draw a detailed portrait if he wished, but chooses to give a rapid impression of certain elements of the scene rather than elaborate them into a complete picture».¹⁵ Dette grepet er et kjernepunkt i skisseteorien, for hva kommuniserer kunstneren med en intensjonelt skjødesløs stil?

Som et supplement til Byerlys tredeling vil jeg nevne en fjerde teoretiseringsmulighet, nemlig den jeg berørte innledningsvis: Skissen kan figurere som et litterært motiv i en tekst, slik vi så i *Under høststjernen* og kommer til å se i *I Æventyrland*. Det er likevel usikkert om dette fjerde punktet kan adskilles helt fra de tre andre. I Byerlys forståelse er skissen også, i kraft av sin tekstlige tilstedeværelse, et redskap til å organisere tekster narrativt og stilistisk. I tilfellet Hamsun er det kanskje ekstra vanskelig å holde de ulike skisse-begrepene fra hverandre, for i hans modernistiske skrivemåter er det ikke uproblematisk å skulle skille mellom forarbeid og ferdig produkt, altså hjelpeteksten og det estetisk avrundede. En av Hamsuns styrker er at han ofte skriver gjennombearbeidede prosatekster som *fremstår* som ubearbeidede, spontane og friske. Hamsun ser ut til å ha et fininnstilt barometer for hva som er passe *offbeat* og hva som er «ferdig» tekst. Erik Bjerck Hagen oppsummerer det fint i en passasje som muligens er myntet på Hamsuns sakprosa, men som kan stå som inngangsportal til hele hans prosakatalog:

Ingen kan benekte at Hamsun ofte er uutgrunnelig, flytende, flertydig, unnvikende, ambivalent og ironisk. Han prøver ut teser han fort kan trekke tilbake igjen, han skifter mening i ett og samme avsnitt eller i en og samme setning, han verdsetter sine innfall, sin frihet, sin uforutsigbarhet, sin forakt for det rasjonelle og konsekvente.¹⁶

Som deltager i den tidlige europeiske modernismen er Hamsun opptatt av å utvinne litterære redskaper som kan gjengi tidens akselerasjon og byrommets hektiske mangfoldighet. I *Sult* (1890) skapes det former som stabiliserer det sydende bylivet og bringer byens overveldende mangfold nært på leserens øye. De mange beskrivelsene av lukter, lyder og synsinntrykk (reklame, avisoppslag, trafikk, menneskemylder, industri) formidles ikke i totaliserende sveip, men i modernismens metonymiske mønstre: rappe

¹³ «The impromptu nature of the sketch, the apparent arbitrariness of its subject matter, contribute to its realism.» (Byerly, s. 351)

¹⁴ Byerly, s. 355.

¹⁵ Ibid., s. 349.

¹⁶ Fra Erik Bjerck Hagens kapittel om Hamsun i *Den norske litterære kanon 1700–1900* (Erik Bjerck Hagen, Jon Haarberg, Jørgen Magnus Sejersted, Tone Selboe og Petter Aaslestad), Aschehoug, Oslo 2009, s. 208.

sansninger, korte refleksjoner og konfigurerte språkbilder. I *Sults* bymotiver ser vi sansedata utpenslet i bildekjeder som igjen samles i et større erindringsnarrativ: «Klokken var ni. Vognrammel og stemmer fylde luften, et uhyre morgenkor blandet med fotgjængernes skrit og smellene fra kuskenes svøper. Denne støierende færdsel overalt oplivet mig straks og jeg begyndte å føle mig mere og mere tilfreds.»¹⁷

Sults rastløse uttrykk er et skisseaktig trekk ved romanen. Faktisk er byen og skissen i romanen koblet så godt sammen at det har fått litteraturkritikere og -historikere til å se dem som del av en gjensidig forpliktende relasjon. Peer E. Sørensen skriver i *Hamsuns sultekunstner* (2015) at *Sult* er «i hele sit flyktige væsen et skitseagtigt udkast til en skildring af den modernistiske kunstner og bestemte sider af den moderne kunsts konstitutionsbetingelser.»¹⁸ Men at en roman har en «skitseagtig» estetikk betyr ikke nødvendigvis at den er en skisse. Hvis skissen er «a rapidly drawn picture that sacrifices aesthetic finish for a sense of spontaneity», som Byerly skriver, kvalifiserer ikke *Sult*, som synes gjennomarbeidet på alle nivåer. Og for ordens skyld: Sørensen mener heller ikke at *Sult* skal sjangreres som en skisse, snarere tvert imot er romanen «ubegribeligt professionell».¹⁹ Hamsun kan likevel sies å skrive med skissens spontanitet som et formprinsipp.

Sult er et eksempel på at grensen mellom skisse og sluttprodukt ikke er gitt i utgangspunktet. Skissen skaper en dialektikk med sin omkringliggende kontekst, men den inngår ikke nødvendigvis i en produktiv dialog med denne. Snarere kan skissen skape en kontrær logikk i teksten hvor den opptrer, og stå i et antitetisk forhold til den. I *Sult* er den paradoksalt nok både brudd og kontinuitet på samme tid, særlig der de mange skisseaktige sansningene bryter opp helhetsinntrykket av Christiania, samtidig som byens mangfoldighet hektes sammen i korte, «uferdige» beskrivelser. I *Sult* blander bytablåene seg med *Sult*-heltens deliriske refleksjoner og sansninger, og her er Hamsuns prosjekt i tråd med andre sentrale europeiske prosaister. I Garchas historiske gjennomgang av den victorianske romanen diskuteres det hvordan forfattere som Dickens, Thackeray og Gaskell brukte skissen (ofte korttekster om et miljø eller sted) til å utvikle essayistiske samtidsanalyser. Resultatet ble en slags «atemporal stability» i prosaen, en form for tablå som holdt fast en tid man mente hadde løpt løpsk. Victorianske skisser produserte kortere, konsentrerte tidsfornemmelser der de fikserte elementene ble konfigurert i en estetisk overflatebeskrivelse av diminutive fenomener.²⁰

Men idet skissen flyttes over i en utpreget modernistisk estetikk og i et større episk skjema som *Sults*, endres det overflatiske og statiske ved den. Det er påfallende at beskrivelsene av sansninger av byen i *Sult* stadig kobles til refleksjoner som setter individet inn i skissen, slik vi så i sitatet: «Denne støierende færdsel overalt oplivet mig straks og jeg begyndte å føle mig mere og mere tilfreds.» Idet Hamsun sender sine fortellere og karakterer inn i bytablå-skisser, oppheves tablået ved at det oppstår en episk suksessjon av individuelle erfaringer, og dynamikk blir skapt. Innskrivingen av refleksjon og sinnsstemning i passasjen («oplivet mig») viser hvordan Hamsun injiserer et jeg i sin skisseaktige estetikk og dermed gjør skisseringen til mer enn bare en hurtig suspensjon av fragmenterte hendelser. I stedet for løsrevne og stillestående tablåer dannes det

¹⁷ *Sult*, s. 9 i bind I av *Samlede verker*.

¹⁸ Peer E. Sørensen: *Hamsuns sultekunstner*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2015, s. 29-30.

¹⁹ *Ibid.*, s. 25.

²⁰ Garcha, s. 4.

metonymiske ledd som kjedes sammen. Hamsuns skisser i *Sult* er sansede bybilder hvor et atemporalt mandat tas opp i romanens format og overskrides.

Hvis den litterære victorianske skissen estetisk sett innebærer det Garcha kaller «the near-absolute sense of stasis»²¹ – forbeholdet i «near» er ikke uvesentlig – kan vi moderere *stasis*-teorien og si at i modernismen blir det skisseaktige et individualisert blikk som definerer tilværelsen. Koblingen mellom *stasis* og *dynamis* synes i *Sult* å falle naturlig, og kan de to overhodet tenkes uavhengig av hverandre? Er ikke for eksempel *Sult*-heltens opplivede stemning noe som oppstår som en konsekvens av byens mangfoldighet av inntrykk, de intense øyeblikk av mening de avgir? I *Sult* synes fortellerens mange skiftende sinnelag å henge sammen med nettopp de skisseaktige sansningene, slik at Hamsun i så måte synes å være avhengig av skissens hurtige, fragmenterte beskrivelser for i det hele tatt å kunne fordype seg i en sultende forfatters psykologi. Skissene i *Sult* fylles med et menneskelig nærvær hvor deres *stasis* overvinnes, og Hamsuns debutroman innvarsler slik en romanteknikk som har skissen som et integrert virkemiddel.

En slik vending fra statiske til dynamiske skisser blir sentral også i forståelsen av skissens tilsynekomst i *I Æventyrland*, men først skal vi se om det er mulig å sette sjangermerkelappen «skisse» på noen kortere Hamsun-tekster, mer bestemt hans noveller fra 1897 til 1903.

Sjangerspørsmålet: «Noveller og skitser»

I Hamsun-resepsjonen er ikke skisse-begrepet benyttet i særlig grad. Det er først og fremst knyttet til forfatterens egen bruk av det i to novelleutgivelser, hvor skissen opptrer i undertittelens sjangerhenvisning: *Siesta. Skitser* (1897) og *Kratskog. Historier og Skitser* (1903). Resepsjonen har bare halvhjertet forsøkt å finne ut hvordan forfatteren selv skilte mellom «noveller», «skitser» og «historier». I kapittelet om Hamsuns noveller i *Den litterære Hamsun* (2005) lager Åsmund Hennig en taksonomi med fem undersjangrer, hvor kun noen få tekster får plass i kategorien «skisser»: «På gaten», «Litt Paris», «En gaterevolution», «Et spøkelse», «Småbyliv» og «Blant dyr». Disse regnes som skisser fordi de er «korte tekster som skildrer små opplevelser, situasjoner og erindringer fra barndom og reiser.»²² Men korthet og det diminutive kan ikke være de eneste formelle kriteriene til det vi kaller skisser, så jeg skal i denne delen av artikkelen forsøke å utvide den korte listen med skissekjennetegn.

At «skisse» ikke er noe operativt begrep i Hamsun-resepsjonen, er ikke så underlig. Forfatteren opererer ikke innenfor victorianske prosarammer, og det finnes ingen *Samlede skitser* eller *Skitser i utvalg* i bibliografien hans. Tekstene i *Siesta*, *Kratskog* og *Stridende liv* ble dessuten redigert i flere omganger, både «Hemmelig ve», «Dronningen af Saba», «En Ærkeskjelm» og «Ringene» er funnet i tidlige former, synlig og tidvis radikalt omskrevet for verkpublikasjon.²³ I *Siesta* er «På gaten. Dagboksblad», «Ringene» og «En ganske almindelig flue av middels størrelse» de mest skisseaktige tekstene, men dersom skissen er en tekst hvor forfatteren ofrer estetisk avrundning for å oppnå en annen effekt, kvalifiserer nok kun «Ringene».

²¹ Ibid., s. 16.

²² Se Hennigs «Noveller, historier og skisser» i Ståle Dingstad (red.) *Den litterære Hamsun*, Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning (LNU), Bergen 2005, s. 83-84.

²³ Ibid., s. 85.

I sin stilistiske og narrative utforming fremstår denne teksten mer som en påbegynt enn en avrundet fortelling om en mann og en kvinne som er forlovet med hverandre idet fortellingen begynner, men som går fra hverandre til slutt. Teksten er én side lang – 322 ord ifølge Hennig – og struktureres ved at de to møtes ved tre anledninger med henholdsvis en måned og et års mellomrom.²⁴ Disse uelegante narrative sprangene skaper gapende temporale hull i den narrative strukturen, og fortelleren gjør lite for å skjule sin skjematisk fortellemåte. Med ringen som bærende bilde har teksten riktignok en bokstavelig og motivisk enhet som holder tekstens andre bestanddeler i sjakk, slik at teksten organiseres rundt et sentrum, men komposisjonelt sett bærer «Ringens» preg av å henge sammen i et særdeles løstsittende symbolsk og temporalt skjema.

Tekstens observerbare store, utfylte hull – at fortellingen oppleves som knapp og mangelfull – er et skissetrekk og får leseren til å spekulere i om den ikke heller kunne vært limt inn i en av Hamsuns 1890-talls romaner i stedet for å opptre selvstendig i et verk. «Ringens» minner nemlig om flere av minifortellingene i *Mysterier* og i *Pan*, med den forskjell at fortellingene i romanene enten får kontekstuell betydning fra deres fortellere (Nagel eller Glahn) eller kan rettferdiggjøres ut fra hvor i intrigen de innsettes. De to romanene inneholder et ras av anekdoter om kjæresteri og brudd, stevnemøter og erotiske affærer som gir liv til karakterene Nagel og Glahn og/eller de affærer som de involveres i. Disse romanenes kortfortellinger får næring fra sin kontekst – verkene de opptre i – men en slik meningsgivende kontekst mangler for «Ringens», som i kraft av sin autonomi må bære hele betydningsproduksjonen alene.

En slik vurdering – som er av både sjangermessig og litteraturkritisk art – av «Ringens» er åpenbart på kollisjonskurs med tekstens øvrige resepsjon. «Ringens» blir som nevnt kalt en novelle av Hennig i *Den litterære Hamsun* (2007), i tråd med Hamsuns undertittel, og den blir forstått som et prosadikt av Henning Howlid Wærp i *Prosadiktet i Norge. En antologi* (2002). Wærps prosadikt-klassifisering har sin rot i at teksten først ble trykket som et dikt i Sverige («Forviklinger», 1894). Man skal imidlertid legge en god porsjon velvilje til for å kunne si at «Ringens» er i nærheten av å være prosalyrisk. Teksten har verken noen gjennomført rytme eller særlige poetiske kvaliteter (figurlig språk, musikalitet). Den blir riktignok løst konfigurert og komprimert i ringens symbolske kraft, men noen helhetlig organisering er det neppe snakk om.

Wærp lirker imidlertid elegant «Ringens» inn i det prosalyriske ved å hevde at prosadiktet som «en mellomsjanger» kan «flyttes fram og tilbake på en skala med diktet i den ene enden og novellen/skissen i den andre.»²⁵ Han argumenterer for at verken «skisse» eller «prosadikt» er ferdig definerte litteraturvitenskapelige sjangerbegreper, men termer vi lanserer for å bunte sammen tekster det synes fornuftig å lese på tilnærmet samme måte. Men blir teksten mer vellykket dersom vi leser den prosalyrisk? At «Ringens» har diktet «Forviklinger» som *sin* skisse er en mer plausibel teori. Wærps lyrikk-begrep ødelegger uansett den vesentligste sjangerdiskusjonen, som bør handle om hvorvidt teksten skal forstås som en novelle eller som en skisse. Altså, med hvilken sjangerforståelse lar teksten seg best lese og forstå?

«Ringens» er ganske sikkert en episk prosatekst fordi den, som Hennig påpeker, kjennetegnes hovedsakelig av en temporal suksesjon av hendelser (de forlovedes tre møter) som skaper en klar episk struktur. Ettersom teksten struktureres av en forteller,

²⁴ *Siesta*, s. 65: «En måned efter (...)» og «Så gik et helt år.»

²⁵ Henning Howlid Wærp (red.): *Prosadiktet i Norge 1890–2000. En antologi*, Aschehoug Norsk Forlag, Oslo 2002, s. 319.

replikker og i et åpenbart episk og narrativt grep, er begrepet «epikk» mer nærliggende enn «prosalyrikk». Men også i en episk kontekst fremstår teksten enkel, nesten banal. «Ringene» er så fattig på tekniske meritter og så overtydelig i sin situasjonsbeskrivelse at den blir et grovt skissert hendelsesforløp mer enn en utviklet fortelling, og tonalt sett mer tykk strek enn presist punktnedslag. Karakterene er dessuten pappflate og rudimentære, og tidshullene i fortellingen antyder mer enn noe annet at Hamsun selv er uinteressert i både karakterene og intrigen. Teksten skaper ikke nevneverdig kompleksitet i fortellingen om et forhold i oppløsning, og med sin grovkornede estetikk tilsvarer teksten vår forestilling om hva en skisse er: En estetisk tekst der bearbeidelsen er ofret.

Verken Wærp og Hennig synes å skjenke skisse-begrepet nevneverdig oppmerksomhet, men kanskje kan nettopp det brukes til å skille «Ringene» fra noen av de andre tekstene i samlingen? Teksten bør vurderes som pekende fremover mot en ferdig tekst, eller i litteraturhistorisk øyemed: Lest som en skisse kan «Ringene» peke fremover og bakover i Hamsuns forfatterskap, som et utkast til noe presumptivt større eller som en forlengelse av tidligere tekster. Ettersom den heller ikke skriver seg inn i novellesamlingen i noen synlig grad, passer den som sagt bedre inn i romanene fra 1890-tallet, hvor motivet og tematikken i «Ringene» – møtet mellom mann og kvinne og den påfølgende kjærlighetsfiaskoen – er velbrukte valutaer. Men den er ikke mer enn et utkast, en utprøving av et annet sjangerskjema enn novellens.

For ytterligere å understreke hvor skisseaktig «Ringene» er, kan en nærliggende komparativ tekst som «Hemmelig ve» fra *Siesta* trekkes frem. I likhet med «Ringene» er denne novellen strukturert av utvalgte møter mellom en mann og en annen person, hvor *relasjonen* mellom dem er tekstens vesentligste problematikk. Også her råder en skjematisk struktur, der hullene i strukturen er påtakelige – så påtakelige faktisk, at novellen kan betraktes som skisseaktig. I en fortettet sjangertekst som novellen bør novellisten kamuflere bruddflatene i fortellingen og opprettholde tekstens intensitet ettersom den skal leses «at one sitting», som var den helhetlige effekten Poe tilskrev novellen på midten av 1800-tallet. De store hullene i «Hemmelig ve» aksentuerer derimot tekstens narrative søm, der komprimeringen åpenbares som grep.

Denne tydelige modernistiske strategien til tross, lerretet i «Hemmelig ve» er i motsetning til i «Ringene» nyansert og detaljert, og leserens handlingsrom ekspanderes stadig ved at novellen stiller til skue fortellerens psykologiske ambivalens i møte med den ukjente. Hamsun fyller dessuten novellen tilstrekkelig med tekst(ur)detaljer til at leserens interesse opprettholdes, og ikke minst genereres det en rekke fortolkningsalternativer i de sammenkoblede relasjoner og affiniteter mellom fortelleren og mannen med mørke øyne og smale – påfallende smale – aksler.²⁶ De åpenbare estetiske merittene i «Hemmelig ve» sender teksten i retning av novelletradisjonen fra slutten av 1800-tallet, til dekadansen og den mørke romantikken, mens den enkle, skjematisk strukturen hentyder til skissen, som er et enda kortere modernistisk sjangerformat.

I Hamsuns andre novellesamlinger, *Kratskog* og *Stridende liv*, finnes flere skisseaktige noveller, men også disse ser ut til å være bearbeidet inn i novelleskjemaet. Tekstkvintetten i «Oplevede småting» i *Kratskog* kommer nær skissens karakteristikk, men ingen av disse tekstene virker å være forhastede og ufullstendige. De korteste tekstene i disse to samlingene – «Rædsel», «En gaterevolution», «Et spøkelse», «På prærien» og «På turné»

²⁶ Se Erik Bjerck Hagens lesning i *Forklaringer – litterære tekster lest på nytt*, Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland (red.), Fagbokforlaget, Bergen 2002, s. 130-138.

– er alle anekdotiske tekster bygget på såkalte «uhørte begivenheter», og de har tilstrekkelig med teksturedetaljer i seg til å kvalifisere som noveller eller i det minste som fortellinger. Hjelpfigurene, om disse overhodet eksisterte, er blitt assimilert i den ferdigstilte prosaen.

Skissen tenkt som en sjangerkategori er altså ikke særlig operativ i Hamsuns forfatterskap, der bruken av skissen som hjelpefigur og som et litterært motiv er langt mer iøynefallende. Vi skal nå se hvordan Hamsun bruker skissen som både et memento for hukommelsen og som et litterært motiv blant annet for å kontekstualisere sin egen litteratur i *I Æventyrland* (1903).

***I Æventyrland*: kamouflerte og synlige skisser**

Hamsuns skildring av reisen han gjorde til Kaukasus i 1899, er en diskursivt sett blandet bok. Delvis en memoar, delvis en reiseskildring med spredte refleksjoner om politikk og kunst, historie og etnografi, og delvis en metapoetisk refleksjon over skrivning og litterær produksjon: Hamsun kan i en og samme passasje, på turistaktig manér og helt i tråd med reiseprosasens konvensjoner, beskrive severdigheter i Moskva (kap. II) og i Tiflis (kap. XIII) for så å gi usedvanlig detaljerte beskrivelser av ting som flakker tilfeldig forbi i byene han besøker eller ombord på toget til Baku: kirker, landskap, togstasjoner, medpassasjerer og deres bekledning eller utseende, med skildringen av en tjerkesisk offiser i kap. III som et høydepunkt.

Estetikken i *I Æventyrland* er ikke skisseaktig, men boken inneholder en rekke spor av skisser som stammer fra Hamsuns notatbok. Han har en «utmærket dagbok» med seg som han noterer flittig i og refererer til underveis. Men selv uten referanser til denne kan skissens tilstedeværelse i verket avleses. Enten det er fra hesterygg eller togkupé noterer Hamsun i dagboken, og en scene hvor det skisseaktige viser seg i kamouflert form er den hvor han teller dyr på en åkerlapp. Fra vinduet kan han betrakte følgende tablå:

Utalige halm- og høistakker står som bikuber på sletten, hist og her står en vindmølle død og stille, kvæghjorder græsser næsten ubevægelige. Jeg forsøker nu og da å telle dyrene, å gjøre et hastig overslag, og det gjør jeg på følgende måte: først teller jeg noenlunde nøiaktig femti stykker og ser hvor stort rum de indtar på sletten, så lukker jeg det ene øie og sigter op et lignende rum som jeg legger sammen med det første, det blir et hundrede dyr. Fra nu av teller jeg bare med rum på et hundrede dyr idet jeg efter skjøn må lægge til eller trække fra hvor dyrene går tæt eller spredt. På denne måte finder jeg ut at det er buskaper på indtil og over et tusen okser, kuer og kalver.²⁷

Like etterpå, idet toget ruller inn på en steppe, gjør han det samme med gjess; der teller han fire hundre dyr. Dét er muligens en enda større prestasjon, særlig hvis vi tar åpningskommentaren fra kapittel XVIII i betraktning: «Det er ikke stort man får se av et land fra jernbanevinduet.»²⁸ Med begrenset utsyn må den reisende fiksjonalisere og estetisere, og hans kupéobservasjoner bærer preg av å være bearbejdede prosapassasjer hvor grensen mellom virkelighet og estetisering blir tydelig: Fra en posisjon i fart og med begrenset utsikt klarer Hamsun å observere og telle opptil tusen dyr i løpet av noen få

²⁷ *I Æventyrland* sitert i *Samlede verker. Bind 3*, s. 179.

²⁸ *Ibid.*, s. 282.

sekunder. I scener som denne, som minner om malerkunstens klassiske landskapstablåer og derfor er godt skisse-materiale, blir fire faktorer nødvendig å reflektere inn i situasjonen: mobilitet, fart, utsikt og selve nedskrivelsen. Hamsun teller og noterer i bevegelse, toget ruller gjennom et område hvor han aldri har vært, og likevel er han i stand til å skape seg et nesten totalt overblikk over antall dyr. Skissen *må* her nødvendigvis være assimilert og sirlig bearbeidet i den ferdigstilte teksten *I Æventyrland*.

Det finnes en rekke trekk ved passasjen som avslører den som et bearbeidet stykke prosa. Legg blant annet merke til den ironiske utvelgelsen først i passasjen: Hamsun teller dyrene, ikke halm- og høystakkene, som er «Utalige» – men de er neppe flere enn de tusen dyrene! Hamsun var som kjent ikke fremmed for subtile fiksjonaliseringer, og passasjens polerte presensform gir leseren en følelse av makelighet, samtidig som spontanitet, fokus og samtidighet illuderes. Den beherskede syntaksen og tellingens ordnede form gir inntrykk av det Garcha kalte en *stasis* i 1800-tallets skisse, altså tablået, hvor skissen fastholder fenomener.²⁹ Og selv om Hamsun vedgår at tellingen ikke er helt nøyaktig («nogenlunde», «et hastig overslag»), gir scenen inntrykk av oversyn og stringens i uttrykket. Forfatteren har altså ikke villet ofre den estetiske avrundingen, og bearbeidelsen av den antagelig hektiske tellingen gir leseren det mytiske bildet av den reisendes mulighet til å skape overblikk i et landskap som betraktes fra et punkt i bevegelse.

Også den poetiske figurligheten antyder at passasjen er et foredlet resultat av et forarbeid: Hamsuns similiske sammenligning («som bikuber») og metaforiske formulering (en «død» vindmølle) vitner om en poetisert snarere enn en uferdig strek. De språklig-konfigurerte bildene avslører bearbeidelsen og gir oss et landskap ikke først og fremst i skissens ubearbeidede form – som i en naturalistisk, distansert optikk – men et landskap i overført betydning. I (den reisende) forfatterens blikk blir landskapet gitt en fasong og et uttrykk som bekrefter bokens kunstferdighet. Det finnes mange slike bearbeidede passasjer i eventyrland-beskrivelsene, og da særlig fra toget: «Melonerne ligger som store gule sneballer på jorden mens solsikkerne duver ovenover dem som en ildgul skog utover vidden.»³⁰

De mange poetiseringene fra kupeen bærer bud om at reiseskildringene i boken ikke må forstås som råmaterialer – de har muligens hatt sin opprinnelige form i skisser, men de er blitt synlig bearbeidet. Idet Hamsun ankommer Baku i Aserbajdsjan, blir skissen derimot gjort eksplisitt. I brødrene Nobels hus blir han av guiden nektet å ta notater. Han blir derfor nødt til å skrive «bakpå ryggen», så notatene hans blir uforståelige. For eksempel noterer han «13 sorter i glas indigofarve», men finner at det må være feil. Han reflekterer slik over skissen som en *aide-mémoire*:

Lat mig bekjende at jeg tror det er noget galt med mine notater. Linjerne går så op og ned at det skjærer mig i hjertet å se på dem og jeg tror at indigofarven er kommet ind i en gal linje. Man skal ikke beskyldde mig for letsindighet i mit studium av min dagbok, jeg decifrerer samvittighetsfuldt de dunkle steder og glæder mig som en anden lærd når jeg finder ut det rette.³¹

²⁹ Garcha, s. 16.

³⁰ *I Æventyrland*, s. 178.

³¹ *Ibid.*, s. 269.

Konklusjonen blir at det må være snakk om «13 sorter i et glas», det vil si 13 eksemplarer destillat fra den kjemiske prosessen hvor råolje raffineres, en prosess som avgir et avfallsstoff, naftalen, som senere puttes på glass. Det er dette avfallet («metalfett») Hamsun betrakter i de 13 glassene. Naftalen er et biprodukt som blir brukt til å fyre med, det brenner nemlig som bensin og ble brukt som drivstoff blant annet av lokomotiver; det kan også brukes til å fremstille fargen indigo. Det er altså stoffet og fargen som er indigo, ikke glassene, slik Hamsun registrerte i sin dagbok. Her er skissen altså litt for hastig nedskrevet og trenger forfatterens fortolkning.

Jeg kommer tilbake til naftalenen til slutt i lesningen, foreløpig bør det opplyses om at den er et av de bærende narrative struktureringsdevisene i boken, for allerede på togturen fra Voronesj kommenteres brennstoffet for første, men ikke siste gang: «Vort lokomotiv fyrer nu med rå nafta fra Baku og lukten fra dette brændsel er i den store hete meget ubehageligere end stenkulos.»³² Motivet foregriper Hamsuns ankomst i Baku, der hele byen lukter av naftalen. Underveis på toget skaper lukten imidlertid forventning om Bakus «evige ild», som oljebrannene i byen omtales som, og som Hamsun betrakter som noe opphavelig ved Østen.

Det interessante ved denne metapassasjen er likevel ikke selve motivet, men Hamsuns tilsynelatende uviktige korreksjon. Om fargen kan tilskrives stoffet eller glassene, er ikke essensiell informasjon, men Hamsun etterstreber likevel korrekthet. Dernest markerer passasjen forfatterens forpliktelse overfor dagboksnotatene og den samvittighetsfulle utforskningen av dem. Ettersom Hamsun selv må tolke og redigere skissen i dagboken, blir han tvunget til å reflektere over (for)arbeidet. Forfatteren blir faktisk en mer samvittighetsfull håndverker og arbeider av å redigere skissen, han blir sin egen leser og redaktør. Passasjen viser altså ikke bare til naftalen-prosessen fra råstoff til ferdig produkt, men også til et metaaspekt ved *I Æventyrland*, hvor Hamsuns notater blir råstoffet og den ferdigstilte teksten sluttproduktet.

For det tredje blir boken fremstilt som en prosess. Hamsun opplyser sine lesere om hvordan skrivearbeidet skred frem, men hvorfor gjør han i det hele tatt leseren oppmerksom på prosessen fra kladd til ferdig tekst? Ett mulig svar er at de to prosessene – oljdestillatet hos Nobel og destillatet av ferdigstilt prosa hos Hamsun – smelter sammen i Baku-passasjen, hvor parallellen mellom Hamsun og brødrene Nobel blir formidlet med all tydelighet: De utvinner alle med suksess et materiale fra ulike prosesser. Der Nobel utvikler petroleum, utvikler Hamsun litteratur, og begge prosesser har et råstoff som ferdiges. Hos Hamsun oppstår det imidlertid ikke noe avfallsstoff, for hans skisser utgjør fundamentet i den ferdige teksten. Man kan via naftalen-motivet gå så langt som å si at det er skissene som driver denne reiseskildringen, slik lokomotivets naftalenbrensel driver reisen østover. Hvis skissene kun var et avfallsstoff, kunne vi konkludert med at Hamsun inkluderte avfallet, altså notatene, i sitt verk, og som avfall betraktet ville de trolig blitt utelatt fra den ferdige teksten. Men ved å synliggjøre skissen kobler passasjen boken til et utvinningsarbeid og den reisende til oljemagnater i et poetisk bilde som handler om utvinning, altså en både metaforisk og bokstavelig form for *raffinement*. Fra en prosess kommer et sluttprodukt og et drivstoff, et funksjonelt produkt som kan brukes.

Betraktet som en skriveteknisk demonstrasjon er passasjen viktig fordi Hamsun med den signaliserer en form for autentisitet i arbeidet med boken. Den reisende akkumulerer

³² Ibid., s. 182.

og bearbeider erfaringer underveis i en prosess som krever tid og arbeid. Litterære tekster, viser Hamsun, er ikke fiks-ferdige produkter, de krever en kyndig forfatter og redaktør. Hamsun situerer her sitt skriverjegg både som en reisende og som en arbeider som «skitner til» fingrene sine ved å arbeide med et råmateriale, og detroniserer dermed alle forestillinger om forfatteren som et romantisk geni hvis litteraturprodukt oppstår i en organisk fusjon av talent og opplevelse. Konfigurasjonen viser forfatteren både som estetisk åndsarbeider og som en grovarbeidende håndverker, og er i så måte *ethos*-styrkende. Hamsun fremstiller seg selv indirekte som en arbeider.

Ved siden av å selvrefleksivt gi skriveprosessen en viss autentisitet, er innhankingen av forarbeidet også en indikasjon på klassisk kunstnerisk skapelse, og en kreativ sådan: At reiseprosa blir til underveis, og at den reisende forfatteren velger sitt stoff og sin behandling av det med nøysomhet. Om dette gjør reiseskildringen til en mer realistisk tekst eller ikke, er usikkert ettersom Hamsun fabulerer og overdriver en rekke steder i teksten. Men i Baku-passasjen ofres den estetiske avrundingen delvis og i stedet manes det frem et bilde av en problematisert reiseberetning: Å reiseskrive handler om å velge ut, bearbeide inntrykk og foredle inntrykk og erfaringer, slik at råmaterialet kan foredles til en salgbar, verdifull vare – til litteratur.

Baku-passasjen gir *I Æventyrland* karakter av å være både reisedokument, arbeidsbok og skisseaktig litteratur. Boken gir innblikk i hvordan Hamsun gikk i dialog med sitt eget stoff, bearbeidet og raffinerte det. Slik demonstreres det at skissen ikke bare kan leve et skjult spøkelsesliv i en ferdigstilt tekst, men et høyst synlig liv i den. Denne synligheten skaper en dialog mellom uferdig og ferdig tekst, slik at *I Æventyrland* trer frem som en prosess på alle nivåer: Slik forfatteren reiser gjennom et geografisk landskap, «reiser» også boken fra ett stadium til et annet; i et topografisk landskap, fra uferdig til ferdig tekst.

At Hamsun formår å skape en poetisk konfigurasjon med så mange parallelle betydningsnivåer i sin bok ved hjelp av dagbokens skisser, tilkjenner hvor viktig dagboken var på reisen. Atle Kittang knytter denne skriveproblematikken i *Luft, vind ingenting*. Hamsuns *desillusjonsromaner frå Sult til Ringen* sluttet (1984) til Hamsuns egen erfaring av splittelse og fremmedgjøring på denne tiden i karrieren når han betoner skrivingen som et forsonende grep: «Det er i teksten at fantasiens og erindringas samspel med inntrykka blir fullført. Gjennom skrivearbeidet kan alle dei grunnleggande motsetnadene som reise-eksistensen inneber, samlast og forsonast.»³³ Teksten blir det stedet hvor den rot- og identitetsløshet som Hamsun erfarer på reisen, samles, slik at de kan bearbeides. Men forsoningen forblir litterær, for som Kittang avslutter sitt resonnement: «Den har *teksten* som sitt einaste medium, og er såleis dømt til å kvile i den avstanden som skil skrifta, fiksjonen, fabuleringa, frå røyndomen.»³⁴

Dersom vi aksepterer Kittangs noe selvoppfyllende lesning – Hamsun-studien hans kobler ustanselig sammen forfatterskapets motiver, tematikker og figurer som umiddelbart oppløses i dekonstruksjonens logikk: undergravning og ironi – av forsoningen som en utelukkende estetisk gestalt, gjenstår likevel ett spørsmål: Hvilken tekst er det Kittang refererer til, skissene eller den ferdigstilte boken? Disse to tekstene er ulike i boken, Hamsun har ikke sømløst integrert skissene i den ferdigstilte teksten. Han bearbeider dem riktignok, men vi kan stadig se sporene av dem. Kittang erkjenner at samspillet mellom de to typene tekster er viktig for den dikteriske helheten, men han

³³ Atle Kittang: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen* sluttet, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1984, s. 136.

³⁴ Ibid.

vektlegger ikke betydningen av at Hamsuns skisser lever sitt markerte liv i det ferdigstilte, hvor de er styrende for fortellingen. Disse skissemotivene er ikke autonomt tilstede i *I Æventyrland*, men de er betydningsgivende og metaperspektiverende. Dermed undervurderer Kittang den skisseaktige heterogeniteten som Hamsun selv, med sine metapassasjer, ser ut til å vektlegge.

Dessuten, hvorfor søke etter forsoning av motsetninger i Hamsuns reisebok? Hvorfor ikke heller se metapassasjene som et indisium på en sameksistens av ulike motiver og nivåer i *I Æventyrland*? Der Kittang mener boken blir en prolog til Hamsuns senere vandrerromaner ved at den forsøker å gi en ny versjon av forsoningen mellom de motsetninger som finnes i Hamsuns tidlige 1900-talls prosa – mellom behovet for «poetisk harmoni» på den ene siden og den hvileløse impulsen til oppbrudd og avspaltning på den andre siden³⁵ – kan et fokus på skissevirksomheten i boken i stedet sirkle inn ikke en estetisk forsoning av motsetninger, men en faktisk dialog mellom motsetninger – mellom uferdig og ferdig tekst. Hamsun blir, via notatene-i-teksten, i stand til å tale med to stemmer og formår på samme tid å fremstille sitt særegne prosaprogram som en dialogisk skrift i prosess. Samspillet mellom den hastige nedskrivningen og den poetiske bearbeidelsen må ikke bare tenkes som et grep på lik linje med de andre grepene i boken, for når Hamsun intensjonelt trekker skissene inn i det ferdigstilte, kan dét tolkes som et tegn på at det er skissene som produserer verket, de er bokens «brensel» ved at de peker fremover mot reisens egentlige mål, Baku (slik naftalukt-motivene i boken peker mot reisens samme stoppested). Baku-motivene – både besøket i Nobels hus og naftalukten om bord på toget – røper slik et internt anliggende i *I Æventyrland*: Skissene er bokens hjerte, slik petroleumen er Bakus hjerte, dens «evige ild»; de fører teksten fremover slik lokomotivets naftalen fører den reisende inn i Kaukasus.

Et slikt hierarki, der skissen kan sies å oppvurderes på bekostning av den ferdige teksten, er kanskje et noe søkt perspektiv på *I Æventyrland*, hvor en rekke diskurser, grep og motiver skrives ut. Men som et alternativ til Kittangs fokus på Hamsuns ironier og oppløsninger og forsøksvise forsoning, gjør metapassasjene det mulig betone at sameksistensen mellom skisse og ferdigstilt tekst (dialogen mellom det foreløpige og det ferdige) gjør det mulig for leseren å bevege seg frem og tilbake mellom ferdigstilt manus og et *aide-mémoire*-grep som løftes over i et format hvor det strengt tatt ikke behøver å forekomme. I dette skjæret gjenfinnes Byerlys teori om skissen som dobbeltekspontert tekstsignal: Den er «a contradictory combination of arbitrariness and intentionality», hvor det uferdige dialog med det ferdige produserer en særegen kontrær logikk i teksten: Kunstverket må forstås som et avrundet sluttprodukt, men det har en «reiserute» i seg, et opphav og et endepunkt. Og det viste seg for første gang i forfatterens utmerkede dagbok.

Romanskissen: *Mysterier*

Som nevnt innledningsvis reiste Hamsun alltid med skrivesaker på seg, han likte å «pusle» og «småskrive», men ble sjelden tilfreds med sine «stubber». Blant annet kalte han flere av novellene «noget Skrap»³⁶ og hans private brev er fulle av anger og ydmykhet over de hastig nedskrevne tekstene. Et brev til Hans E. Kinck (16. april 1895) avsluttes med følgende jammer: «Undskyld, at jeg har *rablet*»³⁷ Apropos rabling, jeg vil avslutte

³⁵ Ibid, s. 124.

³⁶ Se Bjerck Hagen i Michelsen og Røskeland (red.), s. 131.

³⁷ *Knut Hamsuns brev 1879–1895*, utgitt ved Harald S. Næss, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1994, s. 461.

mine skisselesninger med å kommentere det som trolig er Hamsuns mest skisseaktige roman, nemlig *Mysterier* (1892). Romanen telte i førsteutgave over 500 sider og er en kraftanstrengelse av en roman, hvor en rekke narrative tråder, fortellinger, møter og skjebner blir spilt ut, uten å bli fullstendig samlet til slutt.

Det er altså en annen type skisse vi møter her enn Knut Pedersens mangelfulle modell fra *Under høststjernen*. Det er det motsatte, en *horror vacui*-skisse, overfylt og bablende. *Mysterier* er stilmessig ofte like frisk som *Sult*, men måten romanen strekkes ut på gir inntrykk av en stampebok som står og trår for lenge på samme sted. Med Nagels lange monologer, selskapelige vidervedigheter, vandringer med Dagny Kielland, selvutslettende unnskyldninger, tankestrømmer og utfall mot dugelige og udugelige politikere og forfattere, får romanen en ekspansivt famlende form som kan avleses i Nagel-karakteren allerede i første kapittel, der han ved ankomst i den lille kystbyen traverser «op og ned på dækket uten å gå iland».³⁸

En rekke kritikere har kommentert romanens episke utposninger. Peter Kirkegaard reduserer *Mysterier* til «et overflødigshorn, en uhyre stofobhobning, et krambodudsalg af åndelige varer»,³⁹ mens i Kristofer Randers' anmeldelse fra 1892 hevdes det mer forsiktig at «den romantisk-overspændte Retning i Forfatterens Begavelse i en betænkelig Grad har faaet Overtaget.»⁴⁰ Johan Borgen omtaler de første førti sidene av *Mysterier* som en «naturkatastrofe av en romanåpning»⁴¹ i en artikkel hvor *Mysterier* blir en tilløpsroman som «rommer 300 sider fulle av tilsprang».⁴² *Mysterier* vurderes ofte som Hamsuns «mest formløse og usammenhengende bok»,⁴³ en bok som til tross for seriøse og omfattende rehabiliteringer⁴⁴ stadig er omdiskutert.

En utpreget negativ vurdering av romanen gjør Karl Ove Knausgård når han i et essay hevder at *Mysterier* flyter over av pussige innfall, den drives av en vilje til storhet som den ikke makter å bære, og er mislykket fordi den er så full av Hamsuns eget litterære program at den ender med å undergrave det. Dét er et mulig perspektiv, men vil dommen over romanen endres dersom et skisseperspektiv anlegges? Dersom *Mysterier* er et utkast til en roman Hamsun skrev to år senere, nemlig *Pan* (1894), kan det argumenteres at det ikke er storhet som viser seg i *Mysterier*, men *forsøket*, igjen og igjen, på kryss og tvers. *Mysterier* er ikke en mislykket roman på grunn av de grandiose ambisjonene, for den er i sin helhet en skisse til *Pan*, der primæringrediensene fra *Mysterier* er beholdt, men nedskalert. Både stedet (en kystby), karakterene (Glahn og Edvarda), situasjonen (en fremmed dukker opp i en småby), intrigen (nervelivets rolle i kjærligheten og erotikken) og dramaet (kjærlighetens utopi) er langt skarpere avtegnet i *Pan* enn i forgjengeren.

Den modernistiske formen som ble perfektionert med *Sult* gjør forfatteren ekstremt to år senere, men grunnvilkåret i vurderingen av *Mysterier* kan ikke kun være et formanliggende, noe Knausgård berører når han kommenterer det skisseaktige ved

³⁸ *Mysterier* i bind I, s. 143.

³⁹ Peter Kirkegaard: *Knut Hamsun som modernist*, medusa, København 1975, s. 196.

⁴⁰ Se Randers' anmeldelse fra Aftenposten 25/9 1892 i *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*, Øystein Rottem (red.), Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø 1975, s. 85.

⁴¹ Se Johan Borgens «Nagel» i Rottem (red.) 1979, s. 110. Artikkelen stod opprinnelig på trykk i *Vinduet* nr. 2/1959.

⁴² *Ibid.*, s. 117.

⁴³ Karl Nærup sitert i Edvard Beyers artikkel «Knut Hamsuns *Mysterier*» i Rottem (red.) 1979, s. 124.

⁴⁴ Den mest vitenskapelige og omfattende rehabiliteringen av *Mysterier* står Atle Kittang for. Han vier romanens mange ironiske og dekonstruktive strukturer et helt kapittel i sin studie *Luft, vind, ingenting*, og gjør mer enn tilstrekkelig for å vise at romanen tross all sin humbug er organisert.

Mysterier: «Det fragmenterte, ufullførte, halvgjorte kan vi jo alltid glatte over ved å si at det er ‘moderne’, eller kanskje til og med ‘forbausende moderne’ (...).⁴⁵ Hvis vi derimot ikke rubriserer *Mysterier* som en utprøving av modernismen *in extremis*, men betrakter den som et forsøk – og dermed vurderer den utenfor litteraturinstitusjonens sedvanlige kriterier – kan *Mysteriers* svakheter faktisk vendes om, slik at romanen blir noe mer betydningsfullt enn «bare» et verk i forfatterskapet.

De prøvende grepene og fortellingene i *Mysterier* finnes også i *Pan*, men der i sterkt redigert form. *Pan* er alt *Mysterier* ikke er: fokusert, konsentrert og poetisk bearbeidet. Det narrative fokuset opprettholdes, intrigen ivaretas og den episke utglidningen finner ikke sted. Også denne romanen har ulike fortellere, tidsplan og ellipser – den er som kjent inndelt i en hovedhandling og et etterskrift – og portretterer trekantdramaer og intriger i et lite sosialt miljø, men i *Pan* er poesien konsentrert, dialogene beskåret og møtene mellom Glahn og lokalbefolkningen sterkt komprimerte. Dersom vi leser romanen med skissen som litteraturkritisk optikk og målestokk, er *Mysterier* det kladdete, ufokuserte forarbeidet og *Pan* det raffinerte sluttproduktet.

Dette er ikke kun en litteraturkritisk vurdering, for dersom de to romanene leses i tospann blir et implisitt litteraturhistorisk forhold i forfatterskapet angitt: Hamsun kunne ikke skrevet den ene romanen uten den andre. Uten *Mysterier*, ingen *Pan*. Slik kan forgjengeren retrospektivt leses uten at den estetiske avrundingen som oppfølgeren blir til del, vektlegges. Men fra denne vinkelen må også vurderingen av *Pan* justeres, for den blir da en mer skjematisk og mekanisk roman enn sin forgjenger, hvis motiver og scener er løftet over i en strammere, mer bearbeidet form. Flere av scenene i romanene, deriblant Nagels dialoger med Dagny Kielland/Glahns samtaler med Edvarda, samt Nagels/Glahns asosiale skogsopplevelser (kap. VI i *Mysterier* og kap. XXVI i *Pan*) er mistenkelig like. *Pan* resirkulerer relativt mye fra *Mysterier*.

Dette perspektivet kan omplantes til flere verker. Det er faktisk mulig å se *Mysterier* som et slags skisseaktig tekstreservoar i forfatterskapet. Flere motiver og scener herfra gjenbrukes i redigert form i senere tekster. Blant annet minner scenene med Martha Gudes stol om scenen i «Hemmelig ve», hvor den fremmede insisterer på å kjøpe en gammel kaffekanne av jegets nabo. *Mysterier* kan dermed leses som en tekstbank som Hamsun låner fra ved senere anledninger.

En siste bemerkning til skissen *Mysterier*: Diderot hevdet i 1765 at skissen var et symptom på den kreativitet som oppstår i forfattersinnet når det blir inspirert.⁴⁶ Skissen unnfanges i kunstnerens oppslukthet, og i dette perspektivet røper skissen noe om hva kunst er og hvordan den utøves: At inspirasjon er noe genuint i kunstnerens liv, men at denne impulsen må tøyles og kanaliseres. Kunst er nemlig også formbehandling, et håndverk og en disiplin. Konklusjonen blir dermed at *Mysterier* utvilsomt er en inspirert roman med en vedvarende interesse for sine karakterer og sine miljøer, men foredlet, raffinert og disiplinert er den ikke.

Utgang: Skissens bruk

At «skissen» kan brukes som historisk, hermeneutisk, sjangersorterende, estetisk og litteraturkritisk begrep i møte med kunst og litteratur, håper jeg har kommet frem i

⁴⁵ Karl Ove Knausgård om *Mysterier* i *Norsk litterær kanon* (Stig Sæterbakken og Janike Kampevold Larsen (red.), Cappelen Damm, Oslo 2008, s. 165).

⁴⁶ Se Byerly, s. 351.

artikkelen. Fenomenet – og begrepet – har flere bruksmåter, blant annet en sjangeroppløsende. Skissens inntreden og legitimering i estetikken kan forstås primært som et symptom på den formen for oppløsning Marit Grøtta skriver om i *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster* (2009), hvor kortformene fra midten av 1800-tallet representerer en estetisk nytenkning hvor de tradisjonelle sjangrene roman, novelle og dikt ble vurdert som utilstrekkelige.⁴⁷

Parallelt med slike oppløsningstendenser har jeg forsøkt å vise hvor viktige skisser og skisseestetikker er i Hamsuns tidlige forfatterskap, og hvordan de kan sies å utgjøre et fundament i hans tidlige prosa, både via teknikkene han utviklet i *Sult* og gjennom nærværet de har i *I Æventyrland*. Skissene hans viser at kunst og tekst alltid finnes i ulike etapper, versjoner, former og på ulike stadier. De gir kanskje ikke noe privilegert innsyn i kunstnerens arbeidsprosess, og de representerer ikke nødvendigvis et avromantisierende innblikk i den merkelige skapelsesakten som har gitt oss William Turners og Leonardos utkast til broer og anatomier – de er heller, som Byerly hevder, (påbegynte) kunstverker og estetiske redskaper hvor det kontrære spillet mellom påbegynnelse og avrunding, tilfeldighet og intensjon, alltid er aktivt og produktivt.⁴⁸

Denne produktive uryddigheten er tydelig hos Hamsun, hvis bruk av skisser og det skisseaktige demonstrerer fenomenets mangfoldige bruksmåter som litterær kategori. Skisser representerer former for tvisyn og forbehold som alltid møter oss idet vi forsøker å forstå kreativitetens produkter. Især kanskje gjelder det Hamsuns prosa, som på 1890-tallet og rundt århundreskiftet inneholdt dagboksnotater, modeller og skisseestetikker. Disse spilte en betydelig rolle i utforskningen av nye skrivemåter i en tid som oppvurderte det uferdige, hurtige og kontrære.

Bibliografi

- Baudelaire, Charles. 2000. *Kunsten og det moderne liv*, oversatt av Arne Kjell Haugen, Solumforlag, Oslo.
- Byerly, Alison. 1999. «Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature», *Criticism*, Summer, vol. 41, No. 3, s. 349-64.
- Dingstad, Ståle (red.). 2005. *Den litterære Hamsun*, Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning (LNU), Bergen.
- Garcha, Amanpal. 2009. *From Sketch to Novel. The Development of Victorian Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gardner, John. 1991 [1983]. *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York.
- Grøtta, Marit. 2009. *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo.
- Hamsun, Knut. 1963. *Samlede verker. Bind 1: Sult og Mysterier*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Hamsun, Knut. 1963. *Samlede verker. Bind 3: Siesta, Victoria, I Æventyrland*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Hamsun, Knut. 1963. *Samlede verker. Bind 4: Kratskog, Sværmere, Stridende liv, Under høststjernen*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

⁴⁷ Marit Grøtta: *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Cappelen Akademisk forlag, Oslo 2009, s. 109-110.

⁴⁸ Byerly, s. 357.

- Hamsun, Knut. 1994. *Knut Hamsuns brev 1879-1895. Bind 1*, utgitt ved Harald S. Næss, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Hamsun, Tore (red.). 1956. *Knut Hamsun som han var. Et utvalg av hans brev*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Michelsen, Per Arne og Røskeland, Marianne (red.). 2002. *Forklaringer – litterære tekster lest på nytt*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Sæterbakken, Stig og Kampevold Larsen, Janike (red.). 2008. *Norsk litterær kanon*, Cappelen Damm Forlag, Oslo.
- Sørensen, Peer E. 2015. *Hamsuns sultekunstner*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.
- Tøjner, Poul Erik & Gundersen, Bjarne Riiser. 2013. *Skrik. Historien om et bilde*, Forlaget Press, Oslo.
- Wærp, Henning Howlid (red.). 2002. *Prosadiktet i Norge 1890-2000. En antologi*, Aschehoug Norsk Forlag, Oslo.

Forfatterbiografi

Morten Auklend (f. 1978), førsteamanuensis i nordisk ved UiT – Norges arktiske universitet. Har publisert artikler om Merethe Lindstrøms forfatterskap («Bløtdyr og horror vacui. Motiver og symboler i Merethe Lindstrøms 'Sneglene' (2007)» i *Norsk Litterær Årbok 2019* og «Fabelvejen mod nord. Merethe Lindstrøms *Nord* (2017) som besjælet dystopi» i *Passage 2019*; Volum 34.(82)), samt boken *Navnløs erfaring. Lesninger i Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994–2003* (Cappelen Damm 2016). Kontakt: morten.auklend@uit.no