

**«NOGET AF ET EKSPERIMENT». HARALD SCHWENZENS  
STUMFILMADAPTASJON (1922) AV KNUT HAMSUNS ROMAN PAN  
(1894)**

**Lisbeth Pettersen Wærp**

**Sammendrag**

*Hamsuns roman er komponert i korte, tilstands- og stemningsorienterte kapitler, har to kontrasterte jegfortellere, fire ulike tidsnivå, vekt på erindring, drøm, ubevisst sjeleliv og det irrasjonelle. Personene, særlig protagonistene Glahn og Edvarda, framstår uten klare motiver, og plotkomposisjonen er vag og åpen. En slik romankomposisjon er utfordrende å adaptere til film og skiller seg kraftig både fra de kunstneriske konvensjonene i samtidens norske bonde- og bygdefilm og fra den framvoksende Hollywood-stilen og det som etterhvert blir den klassiske filmfortellingens ideal. Hovedspørsmålene som stilles i denne artikkelen er derfor hvordan utfordringene er løst, hva som kjennetegner Schwenzens film som adaptasjon av romanen og hvordan adaptasjonen føyer seg inn i norsk filmhistorie og i romanens resepsjons- og tolkningshistorie. Et viktig poeng i artikkelen er at filmen adopterer den modernistiske fortellemåten og formen fra romanen, og gjennom stumfilmsjangerens melodramatiske virkemidler bidrar til å fremme eller forsterke sentrale innovative, modernistiske trekk adoptert fra romanen.*

**Abstract**

*Hamsun's novel is composed as short state- and mood-oriented chapters, contains two contrasting first person narrators, four different time levels, and displays an emphasis on memory, dream, the unconscious and the irrational. The characters, especially the protagonists Glahn and Edvarda, appear to lack clear motives, and the plot composition is vague and open. Such a composition is challenging to adapt into a film, and differs greatly from both the artistic conventions in contemporary Norwegian peasant and rural films, and from the emerging Hollywood style and what would eventually become the classic film narrative. The main questions asked in this article are how these challenges are solved, what characterizes Schwenzen's film as an adaptation of Hamsun's novel, and how the adaptation relates to Norwegian film history and to the history of the novel's reception and interpretation. An important point in the article is that the adaptation adopts the novel's modernist narrative and form, and that the melodramatic means of the silent film reinforce crucial innovative modernist aspects adopted from the novel.*

**Nøkkelord**

*Pan, Knut Hamsun, Harald Schwenzen, stumfilm, adaptasjon, modernisme, melodrama*

**I Innledning**

*Pan* er en stumfilm i svart-hvitt fra 1922 med en spilletid på 102 minutter. Filmen ble digitalt restaurert av Nasjonalbiblioteket i 2012 og utgitt på DVD i 2015, med ny musikk framført av Günter Buchwald. Filmmanus og regi er ved norske Harald Schwenzen (1895-1954), som bare regisserte denne ene filmen. Filmen har to fotografer, en for hver av romanens to hoveddeler: Johan Ankerstjerne, som er den mest kjente og anerkjente (første del), og Thorleif Tønsberg (andre del), og hovedrollene er besatt av unge

skuespillere fra Nationaltheaterets daværende ensemble: Hjalmar Fries Schwenzen (løytnant Glahn), Harald Fries Schwenzen (Glahns jaktkamerat), Gerd Egede-Nissen (Edvarda Mack), Lillebil Ibsen (Eva), Hans Bille (Mack), Rolf Christensen (doktoren), samt Falhi (Maggie) fra Algerie. Romanens to jeg-personer, Glahn og jaktkameraten, spilles av regissøren og hans bror, Hjalmar Fries Schwenzen, som likner hverandre til forveksling.<sup>1</sup>

Regissørens uttalte intensjon med adaptasjonen av Hamsuns *Pan* kan nok virke ydmyk: «Den oppgave vi har stillet os er at gi en vakker og kunstnerisk illustration til denne Knut Hamsuns kanskje merkeligste bok» (sitert fra Kvalvik 2015, 12). Resultatet er imidlertid noe langt mer og annet enn en illustrasjon til romanen. I kraft av å være en kreativ, kunstnerisk adaptasjon av romanen er det, også i tråd med nyere adaptasjonsteori, et nytt kunstverk: «A derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.» (Hutcheon 2013, 9). Schwenzen peker da også samme sted selv på noen de kunstneriske utfordringene ved å skulle adaptere en roman som Hamsuns *Pan* til film:

Det er ingen sterk ydre handling i *Pan*, som har fristet os til at filmatisere den, men boken er med sin mægtige skjønhed og lyrik saa rik paa stemning og lune, saa egenartet og sterk i sin menneskeskildring, at den gir baade iscenesetteren og skuespilleren en sjelden kunstnerisk oppgave. (sitert fra Kvalvik 2015, 12)

Vekten på stemning og indre tilstand framfor ytre handling, måten det som skjer filtreres gjennom et subjektivt sinn på, måten virkelighet og drøm tidvis glir sammen på og det at det ubevisste og det irrasjonelle har stor betydning i framstillingen av de komplekse karakterene, gjør denne romanen krevende å adaptere til film selv i dag, snart hundre år etter Schwenzens adaptasjon. Schwenzens film er derfor ikke bare interessant i seg selv, men også i forhold til de andre filmene fra samme periode. I norsk filmhistorie omtales denne perioden som det nasjonale gjennombruddet, og periodens dominerende sjanger er bonde- og bygdefilmen (Iversen 2011, Evensmo 1992). Regissørens bror, skuespilleren Hjalmar Fries Schwenzen, som altså spiller hovedrollen i filmen, refererer et sted til disse filmene og omtaler med rette *Pan*-filmen som «noget af et eksperiment» i forhold til disse:

*Pan* bliver noget af et eksperiment, som forhaabentlig løber heldig af. Bliver den god – og hvorfor skulde den ikke det – vil den være en behagelig afveksling fra de mange norske bondefilmer. Kanske er *Pan* den første begyndelse til de virkelig gode norske filmer. For en gang maa ogsaa de komme (sitert fra *möss* 2015).

Med sin vekt på nasjonalt naturlandskap som speiler protagonistene, og på en kjærlighets–historie, føyer filmen seg inn i den norske og skandinaviske stumfilmen slik den gjerne artet seg på 1920-tallet. Men den peker også utover den, og framover, og det skyldes, slik jeg ser det, og vil argumentere for, først og fremst at den er en sterk og lojal adaptasjon av en utpreget moderne roman og så å si overfører mye av romanens modernistiske

---

<sup>1</sup> Glahn blir som kjent skutt i del II, og fiksjonen er derfor at det er jaktkameraten som forteller historien i del II. De to skuespillerbrødrenes likhet, eller altså Glahns og jaktkameratens likhet i filmen, og med det dobbeltgjengermotivet, kan nok føre til at den som i likhet med meg har vært inne på tanken om at fiksjonen kan være at det er Glahn selv som skriver også del II, begynner å tenke i de baner igjen.

fortellemåte og form til sin: Hamsuns *Pan* er en kort og komprimert roman, hvert kapittel er ifølge Hamsun selv, tenkt som et dikt (Hamsun 1994, 422). Romanen er komponert i korte, tilstands- og stemningsorienterte kapitler, har to kontrasterte jeg fortellere, fire ulike tidsnivå, vekt på erindring, drøm, ubevisst sjeleliv og det irrasjonelle. Personene, særlig protagonistene Glahn og Edvarda, framstår uten klare motiver, og plotkomposisjonen er vag og åpen. En slik komposisjon skiller seg kraftig fra de kunstneriske konvensjonene i samtidens norske bonde- og bygdefilm, og også fra den framvoksende Hollywood-stilen og det som etterhvert blir den klassiske filmfortellingens ideal. Et av spørsmålene som stilles i denne artikkelen er i forlengelsen av dette hvordan Schwenzens film – nærmere bestemt – arter seg i forhold til samtidens etablerte filmkonvensjoner, hva den bryter med og hva den viderefører, eller med andre ord: Hvor langt går eksperimentet?

Mottakelsen av filmen i samtiden var overveidende positiv til tross for at filmadaptasjoner av klassikere på denne tiden, så tidlig i filmhistorien som 1922, ofte ble møtt med stor skepsis, ikke minst fra det litterære miljøet. Litteraturprofessor Francis Bull, for eksempel, uttrykte følgende i en personlig hilsen – i *Aftenposten* – etter å ha sett filmpremieren:

De har visst hørt mig sige før, at jeg oftest er skeptisk overfor digtning paa film, men Deres film bøier jeg mig for. Det var en glæde at se, hvor ærbødig De i arrangementet har holdt Dem til digterverket uden falske tilsætninger, og jeg beundrer Deres aktinddeling, scenevalg, etc. De har virkelig ladt os faa se alt, som kan blive synlig af aanden i *Pan*, og som naturbilleder og fotografkunst er det hele jo ypperlig. Edvarda syns jeg er fuldkommen, og spillet over hele linjen udmerket godt. (Sitert fra Kvalvik 2015, 9)

Filmen ble senere mer eller mindre glemt, så brakt fram fra glemselen igjen og restaurert av Norsk Filminstitutt, og scener som da lenge hadde manglet i tilgjengelige kopier, men nå var funnet igjen, ble satt inn. Filmregissøren Anja Breien skriver et takkebrev til Norsk Filminstitutt etter å ha vært med på en visning av den restaurerte filmen i mai 2000, hun tilskriver den en høy rangering i norsk filmhistorie:

I den anledning vil jeg gjerne få lov til å takke, simpelt hen. Det viser seg at vi har å gjøre med en norsk klassiker som er stilbevisst, poetisk og uhyre fint fotografert. [...] Filmen er ved siden av Henning Carlsens «Sult» – nok den beste og mest stilfulle Hamsun-filmatisering jeg har sett. [...] Vi hadde ingen internasjonalt anerkjent gullalder som våre naboer svenskene og danskene – men her finnes altså gullkorn i legeringen. (Breien 2000, *upaginert*)

I programheftet som følger Nasjonalbibliotekets dvd-utgivelse av *Pan*, berømmer seksjonsleder for film ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, Eirik Frisvold Hanssen, filmen for å være forut for sin tid:

Kombinasjonen av spektakulære landskaper, et komplekst samspill mellom ord og bilde, vektleggingen av erindring og det subjektive, og en antihelt med uklare motiver gjør *Pan* til en enestående film, ikke bare i den skandinaviske stumfilmhistorien, men også i internasjonal sammenheng. (Hanssen 2015, 5)

Slik jeg ser det, er det altså særlig det filmen har evnet å ta opp i seg, eller utnytte, fra den modernistiske romanestetikken (Hamsuns roman), som gjør at den framstår som eksperimentell og nyskapende. Men både vekten på stemning og indre tilstand framfor ytre handling, romanens høye grad av subjektivitet og vekt på det ubevisste og irrasjonelle i framstillingen av sosiale relasjoner, kjærlighetsforhold og forholdet menneske-natur, representerer en stor utfordring for filmmediet. Samlet sett kan artikkelens problemstilling derfor formuleres slik: Hvordan er utfordringene med å adaptere romanen til film løst? Med hvilke tematiske effekter? Og hvordan føyer resultatet seg inn i ikke bare i norsk filmhistorie, men også i romanens resepsjons- og tolknings-historie, hvor romanen leses på høyst ulike måter: Mens lovprisningen av natur, kjærlighet og livsfylde vektlegges i den tidlige resepsjonen, vektlegges den sterke desillusjonen den uttrykker i den senere resepsjonen. Et viktig poeng i min lesning vil være at filmen adopterer den modernistiske fortellemåten og formen fra romanen, og bidrar til å fremme eller forsterke det innovative, modernistiske fra romanen: Gjennom frekvente og dvelende, halvnaere og nære bilder av ansikt, øyne, gester og mimikk, altså med stumfilmens innebygde melodramatiske virkemidler, bidrar filmen til eksperimentet ved å tydeliggjøre indre tilstand, følelsenes vekselvis forklarlige og uforklarlige, rasjonelle og irrasjonelle svingninger og sette det tematiske fokus på *blikket* og det jeg vil kalle *tropismen*, det vil si de sensitive protagonistenes nærmest refleksaktige åpninger og lukninger mot verden og de(n) andre, like mye som på natur- og kjærlighets-lengselen. *Tropisme* er den biologiske betegnelsen på måten enkelte følsomme planter reagerer på den letteste berøring (av vind og regn for eksempel) ved å lukke eller folde sammen bladene for å beskytte seg, for så å åpne de igjen når faren er over. Det er også en betegnelse Nathalie Sarraute i 1939 brukte som tittel på sitt prosaverk om sjelelige prosesser og menneskesinnets irrganger (Sarraute 1960). Men allerede i 1890 bruker Hamsun, i «Fra det ubevidste Sjeloliv» (Hamsun 1965), som jeg vil komme nærmere inn på senere i artikkelen, en av disse følsomme plantetyper, *Mimosa*, som eksempel på sjelelige mekanismer.

## II Adaptasjonen i et mediaspesifikt perspektiv - eksperimentet

Hamsuns *Pan* er adaptert fire ganger til spillefilm:

- 1922 *Pan*, Harald Schwenzen, Norge (stumfilm)
- 1937 *Pan. Das Schicksal des Leutnants Thomas Glahn*, Olaf Fjord, Tyskland
- 1962 *Kort är sommaren*, Bjarne Henning-Jensen, Sverige
- 1995 *Pan*, Henning Carlsen, Norge

I tillegg finnes det en kanadisk film som bare løst er knyttet til romanen:

- 1997 *Twilight of the Ice Nymphs*, Guy Maddin, Canada

Det tyske produksjonsselskapet Ufa hadde planer om en tysk adaptasjon allerede i 1935 av *Pan* med Greta Garbo i den kvinnelige hovedrollen, og Joseph Goebbels, Hitlers propagandaminister i perioden 1933-1945, var sentral på planleggingsstadiet, men det ble ingen tysk adaptasjon før det mindre produksjonsselskapet Olaf Fjords film fra 1937. Den norske filmen fra 1995 er regissert av Henning Carlsen, som nok er mest kjent for regien

på den internasjonalt anerkjente *Sult*-filmen fra 1966. Schwenzens stumfilm fra 1922 er ikke bare den første av de fire adaptasjonene, og til forskjell fra de andre en stumfilm, men etter min mening også den beste (etterfulgt av Henning Carlsens 1995-adaptasjon). Den skiller seg fra de øvrige som adaptasjon av Hamsuns roman ikke bare på grunn av sin kvalitet som film, men også fordi den med sin avanserte fortelleteknikk og personframstilling peker framover i filmhistorien, og fordi den representerer en interessant tolkning av romanen.

Det er skrevet lite om denne filmen, kun anmeldelser og omtaler i forbindelse med lanseringen og den senere restaureringen, digitaliseringen og relanseringen, i tillegg til at den er kortfattet omtalt i filmhistorier, blant annet Gunnar Iversens *Norsk filmhistorie*, hvor den omtales som «betydelig mer kompleks og sammensatt enn andre filmer fra samme tid» (Iversen 2011, 54) og i Sigurd Evensmos klassiker *Det store tivoli. Film og kino i Norge* fra 1967, hvor det hevdes at «noen hamsunsk atmosfære er det vanskelig å spore» (Evensmo 1992, 158), et syn som videreføres i *Kinoens mørke og fjernsynets lys*, som er en supplert nyutgave av Evensmos bok (Dahl mfl 1996, 102). Dette er en påstand som ikke begrunnes, som jeg er uenig i og som jeg håper denne artikkelen vil motbevise. I tillegg er filmen kort omtalt i oversiktsartikler om adaptasjon av Hamsun til film: Even Arntzens «Knut Hamsun og film» (Arntzen 2008) og Arne Lundes «Knut Hamsun and the movies in transnational contexts» (Lunde 2009), samt i en artikkel uten vitenskapelig ramme på nettstedet *montages.no*; Andreas Nilssen Möss' «Den ikke-overførbare Knut Hamsun og det store lerretet – fem adaptasjoner av *Pan*» (Möss 2015).

Der Hamsuns roman består av to deler á 38 kapitler (som utgjør del I) pluss 5 kapitler (del II, «Glahns død», ofte omtalt som epilogen), har Schwenzen valgt å gi filmen en komposisjon i «5 Avdelinger og Epilog» (siteret fra en av de første mellomtekstene i filmen). Bortsett fra noen informasjonstekster består mellomtekstene i filmen – tilsammen 135 – av ordrette sitat fra Hamsuns *Pan*. Dette, den gjennomgående siteringen av det adapterte verket i mellomtekstene, er den samme strategien som svensk films gullalder-regissør, Victor Sjöström, valgte i sin internasjonalt anerkjente adaptasjon fra 1917 av Henrik Ibsens episke langdikt «Terje Vigen» (1862). De direkte sitatene gjør, som Arntzen skriver i sin omtale av filmen, at vi «fornemmer et visst nærvær av den hamsunske fortellerstemmen» (Arntzen 2008, 257). Dermed bidrar den også, kan det legges til, til at den adapterte teksten (romanen) tydeligere «hjem søker» adaptasjonen, for nå å bruke Hutcheons metafor for det intertekstuelle samspillet mellom adaptert tekst og filmadaptasjon (Hutcheon 2013, 6).

Filmene har som nevnt beholdt romanens retrospektive ramme og også dens komposisjon som en montasje av to jeg-fortellinger. Det er derfor ikke bare jegfortellingen og subjektiviteten den i seg selv representerer som er det spesielle, og nye, ved denne stumfilmen, men også måten to ulike, subjektive perspektiv kontrasteres på. Romanens subjektivitet er også ivaretatt gjennom grep som sentralisering (det at protagonistene er sentrale i flertallet av filmens scener), synsvinkel-opptak (det at kamera skaper en illusjon av at vi ser det samme som en av filmens personer ser, tenker, drømmer eller forestiller seg), mellomtekster med *voice-over*-effekt, nærbilder og musikk som angir indre tilstand og stemning. Schwenzens *Pan* består dessuten av mange eksteriører – panoramabilder av natur, spektakulære og eksotiske landskap – som rytmisk veksler med hyppige nærbilder av personers ansikt, jf. romanens vekt på natur og subjektivitet. Jeg vil komme tilbake til og utdype disse mediespesifikke løsningene og den tematisk-

motiviske effekten av dem der de er relevante i den videre tolkningen, hvor hovedfokus er på adaptasjonen i et narratologisk perspektiv.

### III Adaptasjonen i et narratologisk perspektiv

Schwenzens adaptasjon ligger tett på Hamsuns roman. Det er særlig to forhold som viser det. For det første er stedet, handlingen og personene de samme. Noen av de mindre sentrale personene er ikke med, det kommer jeg tilbake til. Stedet i del I, hoveddelen, er som i romanen Nordland. Denne delen er filmet *on location* på Melbu i Vesterålen. Handlingen i del II foregår i India, men her er opptakene gjort i Algerie.<sup>2</sup> Det ser imidlertid ikke ut til at det er andre årsaker til det enn de rent økonomiske og praktiske, det vil si at det var billigere og enklere å reise til Algerie for filmteamet enn til India, og stedet skal fortsatt være India, mellomtekstene nevner rismarker og tigre. For det andre er, som nevnt, det subjektive perspektivet beholdt, jeg-fortellingen og vekten på protagonistenes indre tilstand, det ubevisste og det irrasjonelle, med de utfordringene det representerer for filmmediet, samt romanens todelte komposisjon: Også filmen er en montasje av to jeg-fortellinger. Her skiller den seg fra 1995-adaptasjonen til Henning Carlsen, hvor fiksjonen er at det er Glahn som forteller alt, også det som skjer i del II helt fram til det øyeblikket han selv blir skutt, og hvor, til forskjell fra både romanen og 1922-adaptasjonen, de to tidsplanene også kryssklippes. De to andre adaptasjonene har helt droppet del II av Hamsuns roman.

De viktigste endringene som Schwenzen har foretatt i forhold til den adapterte teksten gjelder skrivesituasjonen og de to sentrale plottene – kjærlighetshistorien og naturfortellingen. Vi skal derfor se nærmere på disse.

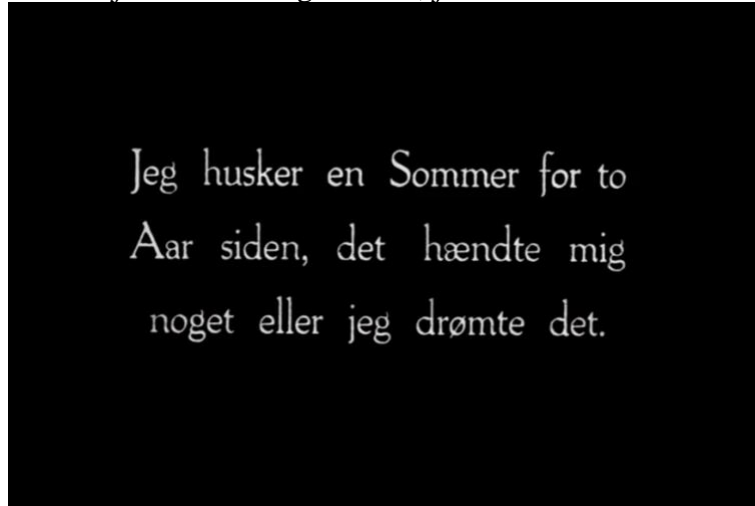
Skrivesituasjonen, som er helt sentral i romanen, er ikke representert i filmen, verken visuelt eller verbalt. Rammefortellingen er her gjort om til en erindringssituasjon og en muntlig fortellesituasjon. I filmens begynnelse henvender Glahn seg direkte til kamera.



*Filmens begynnelse – Glahn henvender seg direkte til kamera og begynner å fortelle (screenshot)*

<sup>2</sup> Som i romanen, hvor «Glahns død» ble skrevet først, ble den andre delen, i filmen kalt «Epilogen», filmet først.

Koplingen til mellomtekstene viser at det er Glahn som (i del I) forteller det vi leser (mellomtekstene, som dermed får en *voice over*-effekt) og ser (filmbildene). Filmens grep er altså at Glahn forteller muntlig, eller tenker høyt, ser tilbake, på noe han har opplevd – eller drømt, denne distinksjonen er nemlig beholdt, jf. en av de første mellomtekstene:



(Screenshot)

Mens filmen har droppet skrivemotivet, har den beholdt drømmemotivet og dermed også en form for diktningmotiv: Det vi ser, er erindringsbilder eller drømmebilder, eller litt av begge deler, noe som i utgangspunktet gjør bildenes status usikker, selv om dette ikke er merkbart utover i filmen.

Også natur-fortellingen er endret.

Hamsuns roman ble i samtiden lest som en lovsang til naturen, og naturen er helt sentral i romanen som handler om løytnant Glahn, fra en ikke navngitt storby, som tilbringer en periode på noen måneder (vår, sommer og høst) i Nord-Norge, i ei hytte på grensen mellom et lite nordnorsk handelssted, Sirilund, og den omkringliggende naturen. Han beveger seg mellom handelstedet, hvor han omgås andre, og naturen, hvor han ofte vandrer alene eller med hunden sin, Æsop, noen ganger på jakt, andre ganger ikke. Hyttas plassering mellom handelstedet og naturen kan leses som uttrykk for en tematisering av identitet – Glahns, eller individets, splittelse mellom natur og kultur. Måten indre og ytre verden ofte glir sammen på i romanen, for eksempel gjennom forestilling, drøm og myte, gjør at man under lesningen kan komme i tvil om det som fortelles faktisk skjer, og om naturen er stedsbestemt natur eller bare fantasi- eller symbollandskap. Noen har derfor argumentert for naturen som produkt av Glahns fantasi (Humpal 1998: 137), mens andre har argumentert for dens realitet og stofflighet (Wærp 2018). I filmen er denne vagheten kun ivaretatt gjennom den siterte mellomteksten hvor erindring og drøm tematiseres (Glahns «det hændte mig noget eller jeg drømte det»). Utover dette inviteres vi ikke i filmen til å oppleve at indre og ytre verden glir sammen.

Filmens viderefører de allerede etablerte konvensjonene i samtidens film når den, i likhet med de allerede nevnte bonde- og bygdefilmene, anvender nasjonal natur og lar den spille en større rolle enn dekorativ bakgrunn. Den viderefører også allerede etablerte konvensjoner når den har med eksotisk natur fra fjerne strøk, ørken og tropisk skog. Men den bryter med konvensjonene og gjør noe nytt når den – i tråd med romanen – ikke bare lar handlingen utspille seg i Nord-Norge, men personene speiles i den særegne nordnorske

naturen på en ikke bare eksotiserende, men også underliggjørende måte. Nordnorsk natur er anvendt også i Gunnar Sommerfeldts 1921-adaptasjon av Hamsun Nobelprisroman *Markens grøde*, også der med en viss eksotiserende effekt, men siden *Markens grøde* er en realistisk roman om en bonde og nybygger i marken, uten det underliggjørende aspektet. I *Pan*, derimot, koples nordnorsk natur med en naturnær leve- og væremåte som Glahn, som kommer sørfra, fascineres og tiltrekkes av. Her får vi blant annet se midnattsola gjøre personene oppstemte og påvirke deres atferd, ikke minst det seksuelle begjæret. Et sted får vi for eksempel se at Edvarda ikke får sove, hun står opp midt på natta, kler på seg, kommer seg usett ut av huset og går i midnattsola til skogkanten og Glahns hytte.

Et viktig trekk ved filmen som adaptasjon er det at vi der overhodet ikke får vite noe om hvorfor Glahn er kommet til Nordland, hvorfor han er der, hva han søker der. Vi får riktignok ikke vite mye i romanen heller, men der får vi i hvert fall vite litt. Det er Edvarda som spør Glahn om dette i romanen: «Hun rødmet og spurte meg hva jeg egentlig var her for, hvorfor jeg gikk på jakt, hvorfor det ene og hvorfor det annet. Jeg skjøt jo bare det nødvendigste til mat, jeg lot Æsop hvile?» (Hamsun 2007, 29). Det vi her får vite, er at han er kommet til Nordland for å leve i naturen, og at naturen gjør han godt: «jeg var ikke jeger bare for å skyte, men for å leve i skogen. Det var godt for meg der [...]» (Hamsun 2007, 29). At naturen gjør han godt, er vi blitt fortalt allerede før Edvarda i romanen spør han hvorfor han er der:

Jeg ble full av glede og takk ved duften av røtter og løv, av den fete os av furuen, som minner om lukten av marg; først i skogen kom alt inneni meg i stillhet, min sjel ble egal og full av makt. (Hamsun 2007, 10)

det hastet ikke, det var ingen som ventet på meg hjemme; fri som en hersker gikk jeg der og drev i en fredelig skog, akkurat så sakte som jeg ville. (Hamsun 2007,16)

Det som kommer fram her, er at han søker ro og indre balanse. I filmen får vi ikke vite noe om hvorfor Glahn er kommet til Nordland, hvorfor han er der, hva han søker der. Ingen av av filmens tilsammen 135 mellomtekster tematiserer tilbaketrekingen fra storbyen til naturen, hva Glahn tenker om naturen, eller føler for den, hva slags forhold han har til den utover det at han vandrer, går på jakt eller fisker. Det er bare én mellomtekst som kan sies å røpe noe om det nære forholdet han har til naturen:



Klokken var ett, jeg saa det  
paa Sjøen og paa Græsset.

(Screenshot)

Mellomtekstene angår for det meste de sosiale relasjonene, særlig kjærlighetsplottet, og de aller fleste er dialogtekster.

Vi kan si at noe av naturfortellingen, noen aspekter ved Glahns nære forhold til naturen, er lagt til bildene og viser seg i det visuelle i filmen. Men det vi ser i filmbildene, er likevel begrenset. Det vi ser, er at han har et nært forhold til naturen – han vandrer, han går på jakt, fisker, er på båtturer. Vi ser også at han verdsetter naturen som landskap. Vi ser han ofte, særlig i starten, stå og betrakte eller kontemplere landskapet. Naturen får i disse tilfellene også en mer selvstendig funksjon, mer eller mindre løsrevet fra den fortellingen som fortelles, idet den, som den spektakulære naturen den er, idylliseres og estetiseres, og slik blir til *landskap* – panoramaer som inviterer såvel seere som filmens personer til kontemplasjon. Her er noen eksempler:



*Jegeren Glahn (screenshot)*

«Noget af et eksperiment». Harald Schwenzens stumfilmadaptasjon (1922) av Knut Hamsuns roman Pan (1894)



*Glahn og Edvarda (screenshot)*



*Løytnant Glahns avreise fra Sirilund (screenshot)*

I boka *Landscape and Film* definerer Martin Lefebvre landskap i film som anti-setting eller “space freed from eventhood” (Lefebvre 2006, 22). Naturen kan ifølge Lefebvre enten være stedet handlingen er lagt til, eller et mer eller mindre selvstendig tema. I narrative filmer fungerer eksteriører som regel som setting hvor de er underordnet den historien som fortelles. Men en narrativ film forteller ikke bare en historie gjennom bilder, den er også det Lefebvre kaller “visual spectacle”, visuelt *syn* eller *skue*. Lefebvre opererer derfor med to ulike seer-modaliteter, en narrativ seer-modus og en spektakulær (“spectacular”). Eller, sagt på en annen måte: Vi følger historien og kontemplerer det spektakulære. Så lenge vi kontemplerer det spektakulære ved naturen, slutter vi strengt tatt å følge fortellingen, idet vi isolerer naturen og frigjør den en kort stund fra sin narrative funksjon, autonomiserer den gjennom blikket. For et større nasjonalt og internasjonalt publikum er dette (Schwenzens natur- og landskapsbilder) blitt

spektakulære og eksotiske bilder fra nord, for et publikum selv fra nord, natur man kan se, gjenkjenne og oppleve som både hjemlig og spektakulær. Slik sett kan vi si at landskapsbildene hvor vi ser Glahn betrakte det spektakulære landskapet, løsrives fra fortellingen. Men vi kan også – et stykke på vei – tolke disse bildene som visuelle uttrykk for Glahns vending mot, eller til og med lengsel etter, naturen. Denne lengselen, uttrykt gjennom Glahns betraktning av naturen, finner vi ikke i filmens «Epilog». Natur- og landskapsbildene, som i dette tilfellet er ørken og jungel, er også i epilogen eksotisert og vektlagt, men her ser vi aldri Glahn eller jaktkameraten, eller noen av de fastboende, betrakte den eksotiske naturen, vi ser kun at de handler i den – Glahn og jaktkameraten ankommer på kameler gjennom ørkenlandskap og de jakter i jungelen. At naturen ikke er tematisert på samme måte som i hoveddelen, skyldes (som i romanen) at Glahn er desillusjonert og, etter at han har fått brevet fra Edvarda, desperat, mens jaktkameraten, som det hele perspektiveres gjennom i epilogen, ensidig fokuserer på årsakene til at han selv endte opp med å drepe Glahn, altså trekanthistorien Glahn, jaktkameraten, Maggie.<sup>3</sup>

I filmens hoveddel ser vi også Glahn sitte ute i naturen, for eksempel i lyngen i scenen med Eva der han forteller om de tre ting han elsker, og for eksempel på bergene i Korholmen-sekvensen. Det filmbildene ikke viser, det vi ikke får se, for nå å komme tilbake til det, og som altså heller ikke kommer til uttrykk gjennom mellomtekstene, er Glahns helt spesielle nærhet til, sensitivitet for og ømhet for naturen, samt det han søker i den: Vi får for eksempel ikke se han falle i staver over et skjelvende gresstrå, en naken kvist, lyngblomster, insekter, store hvite blomsters bestøvning og så videre, slik han for eksempel her forteller Edvarda i romanen om gresstrået:

Og stundom ser jeg på gresset og gresset ser kanskje tilbake på meg igjen, hva vet vi? Jeg ser på et enkelt gressblad, det skjelver kanskje litt, og det synes jeg er noe. Jeg tenker ved meg selv: her står nu dette gressblad og skjelver! (Hamsun 2007, 30).

Heller ikke noen av de mer drømmeaktige og symboladede natursekvensene er representert i filmen, eller de mer naturmytiske passasjene med Pan og med Gud. Den tungt ladete siste setningen i romanens del I – «For jeg hører skogene og ensomheten til» (Hamsun 2007, 117) – er også utelatt. Naturfortellingen er nedtonet i betydning, og naturlengselen framstår mer uklart motivert enn den i romanen, hvor den forklares som en tilbaketrekning fra storbyen, og til slutt med det som mest av alt virker som en flukt til India. Det at Glahn så intenst vil i betydningen trenger naturen, søker den og inngår i et helt spesielt begjærs- eller kjærlighetsforhold til den, er ikke vektlagt. Glahn ferdes i naturen, bruker den og verdsetter den, men vi ser vi aldri at han trenger den. Det å leve i naturen får derfor heller ikke status i filmen av å være et hovedprosjekt, eller et plott, ved siden av det andre hovedprosjektet, kjærlighetsprosjektet. Dermed inngår naturen i filmen mer som i et sub-plott som kanskje forutsetter at man har lest romanen. Kjærlighetsplottet, derimot, blir frontet i filmen, og jeg vil derfor også gå mer i dybden på det og et spesielt aspekt ved filmens utforming av det – blikket og tropismen.

---

<sup>3</sup> Det finnes tolkninger av romanen som argumenterer for at den andre delen, «Glahns død», er ført i pennen av Glahn, som dermed fingerer sin egen død (se feks Turco 1980). Uansett hvem fiksjonen er at skriver del to, ligger fokus et annet sted enn på naturen i denne delen.

## Erotikk og kjærlighet

Filmens behandling av romanens kjærlighetsplott, den turbulente, vanskelige eller til og med umulige kjærligheten mellom Glahn og Edvarda, ligger tettere på romanen enn naturplottet, men har også trekk som skiller den fra romanen. I samtidige stumfilmer er kjærlighet et av de mest sentrale temaene, det er den for eksempel både i Breisteins *Fante-Anne* (1920) og Gustav Adolf Olsens *Kaksen på Øverland* (også 1920), de to norske spillefilmene med premiere i 1920, samt, for å ta et tredje og nærliggende eksempel, i danske Gunnar Sommerfeldts 1921-adaptasjon av Hamsuns *Markens grøde*. I begge 1920-filmene handler det om kjærlighet på tvers av standsgrenser, vanskelig kjærlighet, og mens protagonistene i *Fante-Anne* (en adaptasjon av en novelle av Kristofer Janson) må emigrere til Amerika for å få hverandre, får småbonden i *Kaksen på Øverland* storbondens datter i hjembygda. I Sommerfeldts adaptasjon av *Markens grøde* er kjærlighetstemaet frontet på bekostning av bonde- og nybyggertematikken. Her er det ikke standsgrenser som er problemet, selv om det antydes at Inger kan være av samisk slekt, men det at Inger dreper sin nyfødte baby fordi den har hareskår som henne, og må sone mange år i fengsel i Trondheim. Isak savner henne mens hun er borte, og hun er heller ikke den samme når hun kommer tilbake gården i marka igjen. Også i Schwenzens adaptasjon av *Pan* er hovedvekten lagt på kjærlighetstematikken, i dette tilfellet på bekostning av naturtematikken. Men utformingen av kjærlighetstematikken i *Pan*-filmen skiller seg kraftig fra utformingen av den i de tre tidligere filmene. Det er klasseforskjeller og standsgrenser også her, for eksempel er Eva og hennes mann, smeden, nærmest livegne under handelstedets eier, kjøpmann Mack, og mens smeden ofte må jobbe overtid, utnytter Mack Eva seksuelt. I India-delen framstår Glahn og jaktkameraten som velklede imperialister og koloniherrer og de innfødte som primitive, underordnet og utnyttet av dem. Forskjellene mellom filmene skyldes først og fremst det at den modernistisk komplekse personframstillingen i Hamsuns roman, romanpersonenes uklare motiver og vekten på det ubevisste og irrasjonelle, er ivaretatt i Schwenzens film, særlig i framstillingen av forholdet mellom Glahn og Edvarda, noe som umuliggjør en melodramatisk kjærlighetshistorie av den typen vi vanligvis finner i filmer fra denne tiden. Melodrama krever klarhet og entydighet: Entydige eller i hvert fall typifiserte personer, kontraster i persongalleriet, klare helter og skurker, forståelige motiver, tydelig konflikt, klar løsning. Spillestilen i *Pan* har nok innslag av melodrama, men selve historien er ikke melodramatisk.

Kjærlighetshistorien mellom Glahn og Edvarda er komponert over en serie overlappende trekantkonflikter, hele fem, og Glahn inngår i alle: Glahn, Edvarda, Eva; Glahn, Edvarda, doktoren; Glahn, Edvarda, baronen, Glahn, Eva, Mack; Glahn, jaktkameraten, Maggie. Dette er ivaretatt i filmadaptasjonen, og trekantkonflikter er jo også en konvensjon i melodramatisk film, og ikke bare en konvensjon, men ifølge John Cawelti, i «The Evolution of Social Melodrama» i boken *Imitations of Life. Film and Television Melodrama*, «the essence of melodrama» (Cawelti 1991, 33). Hans hovedpoeng er at det finnes en lang og ubrutt tradisjon av det han kaller «social melodrama» fra Dickens av, hvor grunnstrukturen er «a melodramatic inner plot embodied in a more or less complex and critical treatment of society» (Cawelti 1991, 36). Men i Schwenzens film arter altså særlig forholdet mellom Glahn og Edvarda seg grunnleggende annerledes enn personrelasjoner i melodrama på grunn av den modernistisk nyanserte og komplekse personframstillingen, de uklare motivene til personene og måten de delvis styres av det ubevisste og irrasjonelle på. Dette preger

samtligte trekantkonflikter i denne filmen, i og med at Glahn – og forholdet mellom han og Edvarda – på en eller annen måte inngår i dem alle, enten det spilles ut i trekanten eller ligger under og preger den. Filmen har dessuten – i likhet med romanen – mer en kulturkritisk enn en samfunnskritisk dimensjon.

Erotikken er dempet i Schwenzens film. Mange scener er erotisk ladet, men erotikken spilles ikke like mye ut som i romanen, og de sterkt erotiske Iselin- og Henriette-passasjene mangler helt (Iselin og Henriette er utelatt i filmen). Episoden hvor Eva biter seg til blods i fingeren og forteller Glahn at hunden hans har bitt henne, for å komme inn i Glahns hytte og ha sex med han, er med, men vi får ikke være med inn i hytta. Kvinnelig begjær er representert, men i undertrykt versjon. Edvardas i romanen helt åpenlyst uttrykte begjær, er, som vi skal se, utelatt. Uttrykk for Glahns og Edvardas voksende desperasjon etter hvert som forholdet mellom dem blir mer og mer konfliktfylt, er også dempet i filmen, men de fleste av Glahns merkelige innfall og irrasjonelle handlinger er likevel med: episoden hvor Glahn kaster Edvardas sko på havet, episoden hvor han spytter baronen i øret, episoden hvor han skyter seg selv i foten, det at han gir Edvarda liket av hunden sin som gave. Det store klimakset og vendepunktet i kjærlighetsplottet som vi finner i romanens andre hoveddel, «Glahns død», Edvardas frieri, som ender med Glahns død, er tonet litt ned i filmens «Epilog». For det første er ikke Edvardas antydte frieri med. Glahn får brevet fra henne i India, men romanreplikken hvor det mer enn antydes at Edvarda frir til ham – «Hoho! Tenk Dem en mann og en gift kone frir til ham, en gift kone!» (Hamsun 2007, 129) – er utelatt i filmen. Utelatt er også Glahns to ganger gjentatte sterke reaksjon på frieriet: «Aldri! Aldri! Før lar jeg meg partere!» (Hamsun 2007, 132). For det andre kler ikke Glahn her seg som en brudgom før han blir skutt: Han har de samme jaktklærne på seg. Den sterke parallellen vi slik jeg ser det finner grunnlag for i romanen, mellom Glahns og Æsops lik som «gaver» til Edvarda, det at Glahn gir sitt lik til Edvarda (som sitt svar på hennes frieri), og det at han gir henne Æsops lik (som svar på hennes bønn om å få hunden som et minne etter han), finner vi dermed ikke grunnlag for i filmen. Glahn blir dessuten ikke skutt i ansiktet i filmen, noe han blir i romanen, men i hjertet. Men filmens «Epilog» rommer kjærlighetshistoriens klimaks og vendepunkt, for så vidt som Glahn også her får brevet fra Edvarda og – ifølge jaktkameraten som fører det hele i pennen – framprovoserer sin egen død. Dette klimakset og vendepunktet er uløselig forbundet med en ny trekanthistorie: Glahn, jaktkameraten, Maggie. Maggie er en indisk ung kvinne som Glahns jaktkamerat innleder et seksuelt forhold til. Her tematiseres klasseforskjeller såvel som raseforskjeller på tidsmessig typisk vis, både jaktkameraten og Maggie framstilles (som i romanen) klart stereotypisk: *han* som den mektige, reisende, rike og velkledte europeer, *hun* som den underdanige, vakre, fattige, halv nakne innfødte. Hun er imidlertid helt klart mer interessert i Glahn, og det spesielle med denne trekanten sammenliknet med de øvrige, er at Glahn – i sin desillusjonerte og desperate tilstand – er helt uinteressert i kvinnen som inngår i den, Maggie, han bruker henne bare for å gjøre jaktkameraten sjalu nok til å drepe han. Dette er melodramatisk nok i seg selv, spillestilen også i dette tilfellet, særlig melodramatisk er regissørens framstilling av jaktkameraten. Men den underliggende og viktigere trekanten – Glahn, Edvarda, baronen – er ikke melodramatisk framstilt, snarere tvert i mot, med det som konsekvens at det hele framstår komplisert og komplekst.

Mens desperasjonen, dybden og intensiteten noen steder er dempet, er den i andre tilfeller økt, og det er, slik jeg vil argumentere for i det følgende, her filmen bidrar med noe nytt og produktivt som tolkning av romanen. I filmens framstilling av de fem

trekantforholdene er det hyppige, dvelende nærbilder av personene, ansikt og blick, noe som sammen med stumfilmsjangerens gjennomgående vekt på kroppsspråk, gester og mimikk, bidrar til å tydeliggjøre ikke bare Glahns, men også de andre personenes, ikke minst Edvardas, indre tilstand. Dette får imidlertid ikke bare fram personenes indre tilstand, det være seg sjalusi, kjærlighet, begjær, glede, sinne, fortvilelse, men også følelsenes vekselvis forklarlige og uforklarlige, rasjonelle og irrasjonelle, svingninger og de dermed hamsunsk sære mellommenneskelige relasjonene. Blikkets betydning, som Atle Kittang overbevisende har argumentert for er helt sentralt i denne romanen (Kittang 1995), blir slik frontet i filmen. Jeg skal gå videre i tolkningen av kjærlighetsfortellingen via en nødvendig ekskursjon til Kittangs tolkning samt til Hamsuns «Fra det ubevidste Sjøleliv» fra 1890 (Hamsun 1965), hvor også blikket er sentralt. Det betyr at hovedfokus midlertidig blir tolkningen av den adapterte romanen, før jeg kan gå videre med tolkningen av filmens versjon av kjærlighetsfortellingen.

### Blikket og tropismen

I «Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*» (Kittang 1995) argumenterer Kittang for at romanen handler om «naturdraumens og kjærleikens umulighet» (Kittang 1995, 61), og videre, når det gjelder kjærlighetsplottet, at det «er framstilt som variasjonar over eit mønster eg vil kalle «det asymmetriske begjærets struktur»» (Kittang 1995, 66). Også det mytologiske må ifølge Kittang forstås i sammenheng med denne nærhets- og avstandsproblematikken: Blikket, Pans blick, som ifølge Kittang fordobles i Macks og Guds blick slik at disse samlet framstår som en farsfigurs voktende blick, skaper i Glahns tilfelle avstand til både Edvarda og naturen, og dermed også en mangel, et savn – en kjærlighetsdrøm og en naturdrøm. Slik jeg ser det dreier det seg imidlertid om noe mer allment enn et voktende farsblick. Vi må inkludere i det minste også Edvardas blick. Det kan, når hun anlegger et uvillig, latterliggjørende, ydmykende eller til og med dømmende blick, likne det Kittang kaller det voktende farsblikket. I scenen der Glahn knuser et glass, utgjør Edvardas blick og påfølgende latter en klar parallell til måten Glahn forestiller seg Pans blick og latter. Der Glahn forestiller seg at Pan skuler og ler av han, fordi hans tanker bringer han på avveie i naturen, betrakter og ler Edvarda av Glahn idet han knuser et vinglass og ikke takler situasjonen som dermed oppstår i salongen på Sirilund. Og i Macks salonger ser *alle* skjevt på Glahn, det tenker han i hvert fall selv: «de [later] som om de ser til en annen kant og holder dog litt øye med meg fra siden» (Hamsun 2007, 22-23). Også dette blikket, Edvardas og Sirilund-salongens, og denne latteren, som påminner om det voktende farsblikket, treffer og har sin virkning. De to blikkene (Edvardas/Sirilund-salongens og Pans) og den dermed forbundne latteren, er ikke bare parallelle, men faller også på plass på hver sin side i romanens grunnleggende antitese natur (Pan) – kultur (Edvarda/Sirilund-salongen).

Men blick-problematikken går dypere: For det første er Edvardas blick andre steder et åpenlyst begjærende blick, eller altså den type blick hun selv omtaler som «dyreblick» og hevder at en venninne tillegger Glahn. For det andre retter Glahn selv ikke bare sitt henførte og/eller begjærende blick mot personer, men også mot objekter i naturen *som om* de var personer – gresstrået, kvisten, steinen ved hytta. Dette er objekter som ikke kan se tilbake, men som til forskjell fra Edvarda, Mack, Pan fordringsløst bekrefter han selv når han selv lar dem se tilbake. Blikkets spill i romanen når slik langt utover det voktende farsblikket, og romanen rommer her dessuten slik jeg ser det en mulig, indirekte referanse til, eller i hvert fall innflytelse fra, eller likhet med, tematiseringen av blikket i «Fra det

ubevidste Sjæleliv» fra 1890 (Hamsun 1965), nærmere bestemt til koplingen der av blikket og mimose-metaforen.

Det er i del fem av «Fra det ubevidste Sjæleliv» vi finner mimose-metaforen.<sup>4</sup> Avsnittet innledes med den ofte siterte påstanden om at moderne, inntrykkssensitive mennesker preges av «sjælelige Virksomheder af det underligste Slags» (Hamsun 1965, 41). Disse sjælelige virksomhetene metaforiseres i neste omgang som mimose-bevegelser – «næsten umærkelige Mimosebevægelser i Sjælen» (Hamsun 1965, 41), altså bevegelser av åpning og lukning mot verden. Mimosa er en følsom plante som reagerer på den letteste berøring (av vind og regn for eksempel) ved å lukke eller folde sammen bladene for å beskytte seg. Disse mimose-bevegelserne er altså hos Hamsun satt til å billedliggjøre ubevisste sjælelige aktiviteter eller reaksjoner: eller altså sjelens/sinnets åpninger og lukninger mot verden.<sup>5</sup> Poenget er imidlertid ikke bare disse indre bevegelserne i seg selv, men også effekten av dem:

af disse næsten umærkelige Mimosebevægelser i Sjælen kan der hos individer med fornøden Modtagelighed opstaa Tanker, der tilsidst slaar ud i Beslutninger og Gæringer den Dag, da Mimosen skyder Blad. (Hamsun 1965, 41).

Bevegelserne (det vil si åpningen og lukningen mot verdens farer og muligheter) framstilles her som tanke- og handlings-katalysatorer for beslutninger og handling som realiseres idet «Mimosen skyder Blad», altså idet en ny åpning mot verden igjen finner sted, etter den lukningen en eller annen fare har medført. I neste omgang koples mimosebevegelserne til blikket: Det som følger mimosemetafor-avsnittet i «Fra det ubevidste Sjæleliv», som et eksempel på denne typen indre refleksbevegelser som mulige handlingskatalysatorer, er avsnittet om mannen som ikke tåler at naboens hest ser på han fra siden, og derfor skyter den (Hamsun 1965, 42). Glahn opplever det i Sirilunds salonger som om alle ser på han fra siden, jf. det allerede siterte «de [later] som om de ser til en annen kant og holder dog litt øye med meg fra siden» (Hamsun 2007, 22-23). Han skyter dem ikke av den grunn, slik mannen i «Fra det ubevidste Sjæleliv» gjør med hesten som ser på han fra siden, men han reagerer på blikkene, og reaksjonene slår ut i handling (også skyteepisoder), det er det som, slik jeg ser det, er i fokus i romanen.

Tropismen, den følsomme plantens bevegelser, tematiseres da også, vil jeg hevde, mer eksplisitt i romanen, noe som styrker en mulig indirekte referanse til, eller innflytelse fra, «Fra det ubevidste Sjæleliv» i *Pan*, nemlig i romanpassasjen om de hvite blomstene som åpner seg om natten og lukker seg mot dagen. Glahn ser de hvite blomstene der han en natt vandrer «utslitt av lykke» ute i naturen. Først beskrives blomstenes åpning:

Men nu i nattens timer har plutselig store, hvite blomster utfoldet seg i skogen, deres arr står åpne, de ånder. Og lodne tusmørkesvermere senker seg ned i deres blader og bringer hele planten til å skjelve. Jeg går fra den ene til den andre

---

<sup>4</sup> De fem delene er markert med asterisk i teksten jeg har anvendt (Hamsun 1965).

<sup>5</sup> I «Reaksjonær radikalisme. Hamsuns vitalistiske poetikk» gir Frode Lerum Boasson en tolkning av mimose-metaforen som metafor for fysiologiske og nevrologiske prosesser snarere enn psykologiske, og som «instinkt og impulser, og da ikke bare som isolert til hjernen, men som en forbindelse mellom individet og naturen» (Lerum Boasson 2016, 80). Jeg er enig i at det dreier seg om en type impulser eller refleksaktige reaksjoner, men mener altså til forskjell fra han at det først og fremst dreier seg om psykologiske prosesser.

blomst, de er berusede, det er kjønnslig berusede blomster og jeg ser hvorledes de beruses. (Hamsun 2007, 39)

I denne tilstanden, «utslitt av lykke», møter Glahn Edvarda, og hun forteller han om den angivelige venninnen som sier Glahn har dyreblick: «når du ser på henne gjør du henne gal. Det er som om du berører henne, sier hun» (Hamsun 2007, 40). Her koples blick og berøring. Deretter skjer dette:

Og uten å si mere kastet hun sig heftig om min hals og så på meg, stirret inn i mitt ansikt mens hun pustet hørlig. Hennes blick var ganske sort.

Jeg reiste mig bratt og sa i min forvirring bare:

Jaså, skal din far til Russland?

Hvorfor reiste du deg så hurtig? spurte hun.

Fordi det er så sent, Edvarda, sa jeg. Nu lukker de hvite blomster seg igjen, solen står op, dagen kommer. (Hamsun 2007, 40)

Her framstår Edvardas blick nettopp som en type «berøring» som fører til at den hyper-«åpne» i betydningen hyper-sensitive (jf. «utslitt av lykke») Glahn «lukker» seg. Poenget her er ikke så mye *hvorfor* han reagerer som han gjør, men *at* han reagerer og at han reagerer nærmest instinktivt, nærmest på refleks med en form for lukning, idet han plutselig og uventet stenger av for Edvardas tilnærmelser: «jeg reiste meg bratt» framstår som en uvilkaarlig eller automatisk reaksjon, en bevegelse som nærmest ser ut til å være utløst gjennom nervesystemet snarere enn for eksempel viljen, jf. det han selv blir forvirret av det han gjør og ikke ser ut til å forstå sin egen reaksjon – «jeg sa i min forvirring bare: «Jaså, skal din far til Russland». Slik likner episoden sentrale episoder som den berømte sko-episoden, hvor Glahn plutselig og uten forvarsel kaster Edvardas sko på havet, og episoden der han spytter baronen i øret.<sup>6</sup> De kan nok til dels forklares psykologisk (seksuell avvisning og sjalusi), slik det har blitt gjort i forskningslitteraturen (se for eksempel Nettum 1970), men det er ikke her det tematiske fokus ligger i teksten selv.

Selve scenen med Edvardas begjærende «sorte» blick og Glahns refleksaktige reaksjon, og det som etter min mening blir det første vendepunktet i kjærlighetsplottet i romanen (det andre, store vendepunktet er Edvardas frieri i del to og Glahns reaksjon), er ikke med i filmen. Sett i lys av at erotiske scener i filmen gjennomgående er dempet, kan utelatelsen skyldes Edvardas – en kvinnes – åpenlyse seksuelle begjær. Konsekvensen av utelatelsen blir en temmet Edvarda, og et mer stereotypt kvinnebilde. Både sko-episoden og episoden hvor Glahn spytter i baronens øre, som også er viktige punkt i plotkomposisjonen for så vidt som også de bidrar til å komplisere og forverre forholdet mellom Edvarda og Glahn, er imidlertid med i filmen. Vi skal i det følgende se litt nærmere på sko-episoden og hvordan den er utformet i filmen.

Først litt om konteksten. Sko-episoden finner sted på hjemveien fra båtflukten til Korholmene. Mack er ikke med, og Edvarda ser ut til å ha innsatt doktoren som en slags vert i hans sted. Edvarda oppfører seg under hele øy-oppholdet påfallende avvisende overfor Glahn, uten synlig grunn. Glahn blir forvirret og frustrert og er den første som vil

<sup>6</sup> Glahns replikk om de hvite blomstenes lukning er slik noe mer og annet enn «en diskret opplysning om at han ikke vil gå videre» (Nettum 1970, 237), noe mer og annet enn et uttrykk for seksuell avvisning, den dekker over noe uforståelig, irrasjonelt, forvirrende, også for Glahn selv.



hjem. Ved båtene henvender Edvarda seg til Glahn med spørsmålet «Vi blir vel i samme båt?», en åpenbar invitasjon som bryter helt med alle avvisningene hennes under oppholdet på holmene. Selve episoden med skoen utgjør en sekvens som i sin helhet har en varighet på cirka tre minutter. Her er tre screenshots fra sko-sekvensen:



*1. Blikk-kontakt*



*2. Edvardas bortvendte blikk*



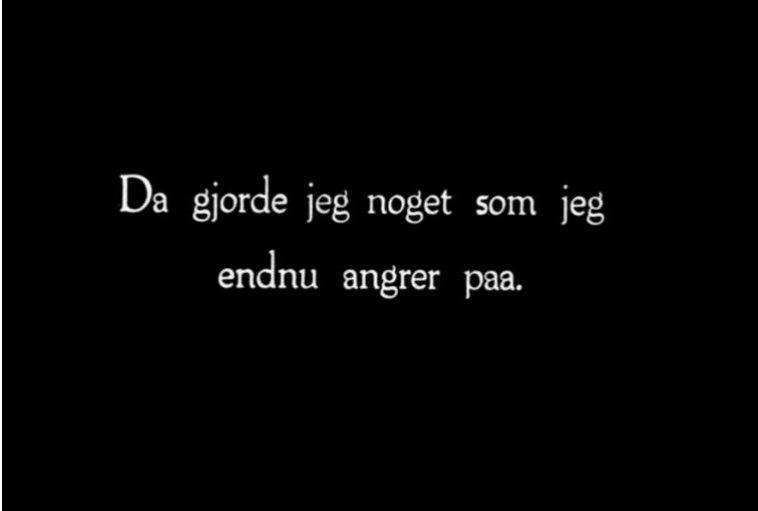
3. Glahns blikk fester seg ved Edvardas sko

Det vi ser, er tre personer i en båt omgitt av himmel og hav og øyer, holmer og skjær i det fjerne. Bildene har en kompleks og betydningsmettet komposisjon. For det første en iøynefallende trekant-komposisjon generert av båtenes egne linjer – baugen, den forreste delen av båten hvor det smalner av fram til stavnen, og toftene hvor de tre personene – doktoren, Glahn og Edvarda – er plassert, doktoren alene i baugen, og Glahn og Edvarda sammen på egen tofte. For det andre er dette en visuell komposisjon med kunsthistorisk såvel som filmhistorisk forelegg. Den påminner om, og refererer til eller gjentar/gjenbraker muligens, en tilsvarende komposisjon i Victor Sjöströms *Terje Vigen* (1917), hvor Terje Vigen er alene i båten, vel å merke, på vei hjem med korn fra Danmark til sin sultende familie, et dramatisk punkt i handlingen for så vidt som det er her han blir oppdaget og arrestert av engelske soldater. Sjöström har imidlertid lånt sin komposisjon, slik man ofte gjorde i stumfilmperioden, fra et maleri av Christian Krohg, «Se forut, Bergens våg!» (1884), som var representert på verdensutstillingen i Paris i 1889 eller fra en tegnet versjon av det som senere ble brukt i den av Krohg illustrerte utgaven av «Terje Vigen» (Wærp 2018). Det som antydes gjennom denne spesielle komposisjonen i disse tilfellene, er det som ligger foran, det som venter.

Den mest åpenbare effekten av den visuelle trekantkomposisjonen i *Pan*-filmen er likevel at trekantkonflikten understrekes: Den spente tilstanden mellom de tre, en tilstand som ikke utfoldes gjennom gjengitt dialog (vi får ingen mellomtekster med dialog), kun gjennom gradvise endringer i blikk, blikkretning, ansiktsuttrykk og gester. Den visuelle komposisjonen gjør det mulig å se alle tre ansikter samtidig: ansiktsbevegelsene, samspillet mellom munnens og øynenes bevegelser og kroppens. Dette er dessuten «subtle facial acting» (Bordwell 2013, 141) i dobbelt forstand: Uttrykkene i seg selv er forsiktig antydende, men tydelige nok gjennom det ekspressive samspillet mellom munn og øyne – håp, glede, avvisning, lengsel – men hva som eventuelt ligger *under* dem, hvordan personene egentlig responderer i den spente situasjonen, er – og framstår likevel som – høyst uklart. Det som er helt klart, er at det hele tiden står mer på spill enn det vi ser med det blotte øye, jf. episoden og dens kontekst.

Det bildesekvensen viser, er de visuelle uttrykkene for hvordan den spente tilstanden i denne halvdelen av båten endrer seg, og de er åpne for tolkning: I det første bildet sitter

Glahn og Edvarda tett sammen, hattene deres nærmest berører hverandre, de har blikk-kontakt og smiler mot hverandre. Doktoren ser bort. I det andre bildet har Edvardas smil sluknet, hun bøyer hodet, ser ned og bort, Glahn ser fortsatt mot henne, men smiler ikke lenger. Doktoren ser nå ned på dem. I det tredje bildet ser Edvarda og doktoren smilende bort, mens Glahn ser ned, mot skoen til Edvarda. Det er ingen mellomtekster i denne sekvensen før øyeblikket før Glahn kaster skoen:



Da gjorde jeg noget som jeg  
endnu angrer paa.

I sekvensen framstår Edvardas bortvending av blikket nettopp som en type «berøring» som fører til at den i utgangspunktet åpne, forventningsfulle og søkende Glahn (screenshot 1, hvor det igjen, etter at han er blitt avvist hele dagen, er nærhet og blikk-kontakt mellom Glahn og Edvarda og de smiler mot hverandre) først «lukker» seg (screenshot 2, hvor Edvarda vender blikket ned og bort fra han og han ser etter henne, men ned), deretter foretar en irrasjonell handling som på refleks (screenshot 3, hvor blikket hans plutselig vendes ned mot skoen hennes og kroppsspråket understøtter at han brått så å si vender seg ut av den sosiale sammenhengen. Han har også festet grepet om børsa). Poenget er heller ikke her så mye hvorfor han reagerer som han gjør, men at han reagerer og at han reagerer nærmest instinktivt, nærmest på refleks. Og at det igjen får konsekvenser.

Også Edvardas oppførsel framstår som irrasjonell: Først det at hun plutselig, etter at hun har oppført seg avvissende overfor han hele dagen, ber Glahn om å være med i samme båt som henne på hjemturen. Deretter framstår under selve båtturen Edvardas bortvending av blikket og oppmerksomheten fra Glahn som merkelig fordi hun nettopp har bedt han være med i samme båt som henne og ingenting viktig er sagt mellom dem, vi ser at de veksler noen ord, munnene deres beveger seg, men ikke noe fra denne korte dialogen gjengis som mellomtekst. I romanen er dette dagen etter episoden med Glahns påfallende reaksjon på Edvardas «sorte blik», og mens hennes avvissende oppførsel der kan forstås i lys av hans merkelige avvissning av henne dagen før, det vil si at Edvarda oppfører seg som hun gjør fordi hun er såret og forvirret over å ha blitt seksuelt avvist, mangler denne forklaringsmuligheten i filmen, i og med at episoden er utelatt her, slik at Edvardas oppførsel framstår som enda mer irrasjonell og uforståelig.

Med andre ord: Når Glahn på hjemturen fra Korholmene plutselig og uventet kaster Edvardas sko i sjøen, kan det tolkes som en konsekvens av at Edwards blikk, som endres fra lukket og avvisende på Korholmene, til åpent og imøtekommende og tilbake til lukket og avvisende igjen, blir en type berøring som fører til at den tydelig søkende, åpne og sensitive Glahn lukker seg, og lukningen (eller sekvensen av åpning og lukning) blir katalysator for en handling som i seg selv framstår som irrasjonell og uforståelig (det at han kaster skoen hennes på havet). Poenget er ikke hvorfor han gjør dette, men at han gjør det, at han handler på refleks, og at det er det ubevisste og det irrasjonelle som er i fokus.

Det filmen får fram gjennom denne dvelingen ved nærbilder av ansikt, blikk, gester og mimikk, tydelig, men uten å forklare, er slik protagonistenes vekselvis irrasjonelle og rasjonelle, forklarlige og uforklarlige, åpninger og lukninger og etterfølgende handlinger. Igjen kan handlingen i ettertid (det vil si etter at den har funnet sted, overraskelsen har gitt seg og man har fått analysert handlingen i lys av sin kontekst) forstås psykologisk, i dette tilfellet med Glahns sjalusi og behov for oppmerksomhet og anerkjennelse.

Min analyse av sko-sekvensen er ment som et eksempel på hvordan melodramatisk tydelighet og modernistisk kompleksitet virker sammen på i denne filmen som en effekt av at filmen er en så lojal stumfilmadaptasjon av Hamsuns roman som den er, samtidig som den kan se ut til å utnytte det film-råstoffet som ligger i vekten på blikket og tropismen i romanen. Gjennom de frekvente og dvelende nærbildene av ansikt og blikk, gester og mimikk, får Schwenzens film på en annen måte, og tydeligere, men uten å forklare og slik redusere, fram slike tilfeller av personenes åpninger og lukninger mot hverandre som handlingskatalysatorer for handlinger som framstår som irrasjonelle og uforklarlige. Den framstår på dette punktet ikke bare som bedre enn de andre filmatiseringene av romanen, men kan slik også sies å representere et bidrag til forståelsen av romanen som en roman hvor – tematisk sett – blikket og tropismen, den sensitives refleksaktige åpninger og lukninger mot en verden av farer og muligheter, er i fokus like mye som den i forskningen så mye vektlagte natur- og kjærlighets-lengselen.

#### **IV Konklusjon**

Hvordan føyer filmen som tolkning seg inn i romanens tolkningshistorie? Filmene arter seg som et spill med ansikt og landskap. Bildene, både nærbildene og panoramaene, er dvelende, meditative og poetiserte. Kjærlighetsfortellingen er frontet, og kjærligheten mellom Glahn og Edvarda etter hvert framstilt som vanskelig, eller til og med umulig, ikke bare på grunn av det Kittang kaller «det asymmetriske begjærets struktur» (Kittang 1995, 66), men like mye på grunn av det jeg med referanse til «Fra det ubevidste Sjæleliv» har kalt personenes tropismeaktige åpninger og lukninger mot hverandre, og handlinger som ofte framstår som refleksaktige og utenfor deres bevisste kontroll eller planlegging. Det er derfor ikke den ene (Edvarda) eller den andre (Glahn) som gjør forholdet komplisert og vanskelig, men begge, og ikke bare asymmetrien i lengslene og begjæret som vanskeliggjør, men også blikkets berøring og mangelen på kontroll over egne reaksjoner og handlinger. Naturfortellingen er nedtonet i betydning, og naturlengselen framstår mer uklart motivert enn den i romanen, hvor den har sammenheng med en tilbaketrekning fra storbyen, og til slutt, det som mest av alt virker som en flukt til India. Natur- og jegerlivet gjør, som i romanen, helt klart Glahn godt helt til kjærlighetsforholdet

til Edvarda blir vanskelig.<sup>7</sup> Etter det, evner det ikke å lindre kjærlighetssorgen. Det er da også noe Hamsun lar Glahn poengtere i romanen: «For det er ens eget indre som er sorgens eller gledens kilde» (Hamsun 2007, 11). Derfor går også Glahn til grunne, i filmen som i romanen: Som ikke minst romanens andre del, «Glahns død», og filmens «Epilog» viser, er det absolutt ingen ting som kan lindre Glahns voksende, destruktive fortvilelse over det vanskelige og etter hvert umulige forholdet til Edvarda: Ikke naturen, ikke jakten, ikke skrivingen, ikke reisen.

## Bibliografi

- Arntzen, Even. 2008. «Knut Hamsun og film». I *Hamsun i Tromsø IV. Rapport fra den 4. internasjonale Hamsun-konferanse, 2007*. Hamsun-Selskapet
- Boasson, Frode Lerum. 2015. «Tilbake til Livet: Pan.» I *Men livet lever. Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen* sluttet. Dr.avh., NTNU
- Boasson, Frode Lerum. 2016. «Reaksjonær radikalisme. Hamsuns vitalistiske poetikk». I *Nordlit* nr. 38
- Bordwell, David, og Kristin Thompson. 2013. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill
- Breien, Anja. 2000. Brev til Norsk Filminstitutt, datert 2. mai 2000, Nasjonalbibliotekets Spesiallesesal
- Carlsen, Henning. 1995. *Pan*. I *Hamsun. Samleboks. Sult. Pan. Telegrafisten. Markens grøde. Landstrykere. Hamsun*. Oslo: Film og kino, Nasjonalbiblioteket, Norsk Filminstitutt
- Cawelti, John G. 1991. «The Evolution of Social Melodrama». I *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Meoldrama*, redigert av Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press
- Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Kathrine, Sørensen, Bjørn. 1996. *Kinoens mørke. Fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal Forlag
- Dvergsdal, Alvhild. 2016. «Pan, Glahn og jagtvidenskapen fra Æsop til C(h)ora». I *Nordlit* nr.38.
- Engelstad, Arne. 2013. *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Evensmo, Sigurd. 1992. *Det store tivoli. Film og kino i Norge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Fjord, Olaf, og Josef Rovensky. 1937. *Pan. Das Schicksal des Leutnants Thomas Glahn*
- Hamsun, Knut. 1965. «Fra det ubevidste Sjæleliv» [1890]. I *Knut Hamsun. Artikler 1889–1928*, red. av Francis Bull. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Hamsun, Knut. 1994. Brev til Albert Langen, datert Kristiansand 2. september 1894. I: Harald S. Næss (redaktør): *Knut Hamsuns brev 1879–1895*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Hamsun, Knut. 2007. *Pan* [1894]. I *Knut Hamsun. Samlede verker*, red. av Lars Frode Larsen, bd. 4, Oslo: Gyldendal

---

<sup>7</sup> Jeger- og naturlivet kan slik «bevirke sjælelig sunnhet», noe Alvhild Dvergsdal i sin artikkel om jakt og friluftsliv i romanen hevder at den ikke kan (Dvergsdal 2016, 16): Det som kommer i veien, er Glahns eget indre.

«Noget af et eksperiment». Harald Schwenzens stumfilmadaptasjon (1922) av Knut Hamsuns roman *Pan* (1894)

- Hansen, Eirik Frisvold. 2015. «Forord». I heftevedlegget *Pan til Pan* (dvd). Oslo: Nasjonalbiblioteket
- Henning-Jensen, Bjarne. 1962. *Kort är sommaren*
- Hutcheon, Linda. 2013. *A Theory of Adaptation*. London og New York: Routledge
- Kittang, Atle. 1995. «Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*». I Nils Magne Knutsen (red.) *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Hamsun-Selskapet
- Kvalvik, Bent. 2015. «Om filmen *Pan*». I heftevedlegget *Pan til Pan* (dvd). Oslo: Nasjonalbiblioteket
- Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. Red. av Martin Lefebvre, New York og London: Routledge
- Lien, Asmund. 1993. «Pans latter». I *Edda* nr. 2
- Lunde, Arne. 2009. «Knut Hamsun at the movies in transnational contexts». *Nordlit* nr. 25
- Möss, Andreas Nilssen. 2015. «Den ikke-overførbare Knut Hamsun og det store lerretet – fem adaptasjoner av *Pan*», montages.no
- Sarraute, Nathalie. 1960. *Tropismer* [1939]. I Cappelen's upopulære skrifter, Oslo: Cappelen Forlag
- Schwensen, Harald. 2015. *Pan* [1922]. Oslo: Nasjonalbiblioteket
- Semdsdorf, Henning K. 1990. «Den gjenspeilte faun. Knut Hamsuns *Pan* og myten om det ubevisste». I Nils M. Knutsen (red.), *Tre foredrag fra Hamsun-dagene 1990*, Hamsun-Selskapets skriftserie nr. 3
- Turco, Alfred. 1980. «Knut Hamsun's *Pan* and the Riddle of 'Glahn's Death'». I *Scandinavica*, 19/1
- Vige, Rolf. 1963. *Knut Hamsuns Pan*. Oslo: Universitetsforlaget
- Wærp, Henning Howlid. 2018. «Nordlandsnatur eller symbolandskap?». I H.H. Wærp: *Hele livet en vandrer i naturen. Økokritiske lesninger i Knut Hamsuns forfatterskap*. Stamsund: Orkana Akademisk
- Wærp, Lisbeth Pettersen. 2018. «Nature, Pathos, Heroism: Victor Sjöström's Silent Film Adaptation (1917) of Ibsen's "Terje Vigen" (1862)». *Ibsen Studies*, 18, nr.1

### Forfatterbiografi

Lisbeth P. Wærp, dr.art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Institutt for språk og kultur, UiT– Norges arktiske universitet. Siste publikasjoner: "The Struggle for Existence. Ibsen's *The Wild Duck* (*Vildanden*, 1884)", *Ibsen Studies*, 1/2020; «Nedslag i nyere norsk dramatik», *Norsk Litterær Årbok*, 2020; "Nature, Pathos, Heroism: Victor Sjöström's Silent Film Adaptation (1917) of Ibsen's *Terje Vigen* (1862)", *Ibsen Studies* 1/2018.

Kontakt: lisbeth.waerp@uit.no