

FORORD til Yannick Legault monografi "Romans autobiographiques, figures d'auteur et champ littéraire" (Presses de l'Université du Québec, coll Droit au Pö1, 2018)

Ved prof.em. Helge Vidar Holm, Universitetet i Bergen

Oversatt av Solveig H. Lygren
og Birgitte Vågnes Bakken

Hamsuns fiksjonelle jeg-forteller

Dette forordet tar for seg to tema: Første del omhandler debatten som nylig har pågått i Norge i forbindelse med publiseringen av dokumenter fra en psykoanalytisk behandling av Knut Hamsun. I andre del diskuteres en sjangerproblematikk knyttet til Hamsuns førstepersonsromaner med selvbiografiske trekk.

Diskusjoner omkring Knut Hamsuns liv og forfatterskap blusser med jevne mellomrom opp i den norske offentligheten, og i perioden mellom mai og juni 2016 førte en kontroversiell utstilling på QB Gallery i Oslo til heftige avisskriverier. Utstillingen bestod av notater fra en psykoanalyse Hamsun gjennomgikk i en toårsperiode fra 4. januar 1926. Behandlingen var intens og vellykket og førte til at nobelprisvinneren fra 1920 ikke bare fant tilbake til, men klarte å videreutvikle sin dikteriske åre, som han opplevde som uttørret under en psykisk vanskelig periode med skrivesperre.

På utstillingen ble strengt konfidensielle stenografiske notater, tatt av psykiateren Johannes Irgens Strømme under disse seansene med forfatteren, presentert som deler av en installasjon og noen silketrykk og malerier av kunstneren Thomas Kvam. Notatene er normalt å betrakte som en pasientjournal, og de har vært oppbevart i Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling. Tidligere har de vært gjenstand for juridisk kontrovers i forbindelse med at biograf Ingar Sletten Kolloen i 1999 ønsket å studere dem som en del av arbeidet med sin biografi om Hamsun, som utkom i to bind i 2003 og 2004.¹

Etter et år med utsettelse ble Hamsuns forlag, Gyldendal Norsk Forlag, som også er Kolloens forlag, enig med Nasjonalbiblioteket om en avtale som gav en gruppe på fire forskere, deriblant biografen, tilgang til dokumentene. Men Gabelsbergers system, stenografimetoden

¹ *Hamsun. Svermeren*, Oslo Gyldendal, 2003, og *Hamsun. Erobreren*, Oslo Gyldendal, 2004.

som ble brukt av Dr. Irgens Strømme, hadde ikke vært i bruk på et halvt århundre, og systemet var dessuten blitt betydelig omarbeidet, med personlige variasjoner oppfunnet av psykiateren selv. Derfor skapte dechiffringen av notatene praktisk talt uoverkommelige problemer for forskerne. Det endte til slutt med at bare rundt 30 av 474 sider ble dechiffrede og brukt i Kolloens Hamsun-biografi. Den gåtefulle skatten ble igjen plassert hos Nasjonalbiblioteket, i påvente av eventuelt å bli dekodet av en spesialist.

I 2001 sa Nasjonalbiblioteket seg villig til å publisere notatene fra Knut Hamsuns psykoanalyse, forutsatt at dette ble godkjent av Justisdepartementet.² Sannsynligvis snakker vi om den første psykoanalysen som har vært gjennomført i Norge. Ideen var å bruke materialet i en vitenskapelig utgivelse, men prosjektet ble aldri gjennomført. Når det gjelder Thomas Kvams utstilling *The Hamsun sessions 1926/2016*, hadde ikke kunstneren fått tillatelse fra rettighetshaverne, representert av psykiaterens barnebarn, Bjørn Petter Gjerdrum, til å stille ut dette materialet. I mai 2016, i kjølvannet av utstillingsåpningen, diskuterte psykiaterens familie muligheten for å gå til sak mot Thomas Kvam,³ noe de imidlertid ikke har fulgt opp.

Et år senere ble det debattert så vel i *Morgenbladet* som i *Aftenposten* og *Dagbladet* omkring de etiske og juridiske aspektene knyttet til offentliggjøring av psykoanalytiske notater i kunstnerisk, vitenskapelig og biografisk arbeid. Debattene omhandlet særlig de 30 dechiffrede sidene fra Hamsuns psykoanalyse, som under tittelen *Schizoleaks 1926-2017 – The Hamsun Files* ble publisert sammen med illustrasjoner av Thomas Kvam i litteraturtidsskriftet *Vagant* våren 2017.⁴ I forkant av transkripsjonene presenterer tidsskriftet et intervju med kunstneren, ført i pennen av Audun Lindholm.⁵

I artikkelen «Dr. Irgens Strømme, Hamsun og psykoanalysen»⁶ kommenterer Bodil Børset, direktør for Hamsunsenteret på Hamarøy, debatten som ble fremprovosert av Kvams utstilling på QB Gallery i 2016 og publiseringen av de dechiffrede og lesbare notatene i *Vagant* det påfølgende året. Hun skriver særlig om en «artist talk», som hun deltok på den 6. april 2016, i forbindelse med åpningen av en utstilling kalt *The Hamsun-sessions#5* på Galerie Michael Janssen i Berlin. Utstillingen var viet de dechiffrede notatene, og i denne samtalen tok Børset

² *Dagbladet* 18. februar 2001.

³ *Dagbladet* 12. mai 2016.

⁴ *Vagant*, nr. 1-2, 2017.

⁵ Audun Lindholm, «Den Gaadefulde», *Vagant*, nr. 1-2, 2017, s. 52-58.

⁶ *Vagant*, 14. juli 2017, <http://www.vagant.no/dr-irgens-stromme-hamsun-og-psykoanalysen/>, konsultert 12. oktober 2017. En mer utførlig versjon av artikkelen er publisert med tittelen «Fra sjelens lønnkammer» i *Vagant* nr. 3, 2017, s. 178-187.

avstand fra kunstnerens ulovlige bruk av disse. Hun nølte imidlertid ikke med å stille et spørsmål av åpenbar interesse for en forsker ved Hamsunsenteret: Sett at notatene hadde blitt dechiffrert og på lovlig vis tilgjengeliggjort for forskere, ville dette ført til en utvidet, mer dyptgående kjennskap til og forståelse av Hamsuns skriveprosess og forfatterskap? Utvilsomt utvidet, men mer dyptgående? Umulig å vite, uten en pålitelig dechiffrering av notatene.

Hamsuns lange skrivesperre løsnet med *Landstrykere* (1927), og igjen oppnådde han litterær suksess. Dette var takket være behandlingen til den fremragende og nyskapende psykiateren Johannes Irgens Strømme, som var tilhenger av Jungs teorier, men som ble lite anerkjent av sine samtidige skandinaviske kolleger.

Disse diskusjonene rundt Hamsuns «ubeviste sjæleliv»,⁷ for å benytte et velkjent uttrykk fra hans tidlige forfatterskap, skiller seg fra de tradisjonelle debattene om Hamsun og hans verk. Vanligvis er det forfatterens politiske holdninger, særlig rett før, under og etter andre verdenskrig, som er utgangspunkt for debattene. Det tilhørende spørsmålet, om man kan skille mellom Hamsuns politiske standpunkt og hans litterære verk, dukker jevnlig opp i den norske offentlige debatten, og dette er faktisk et spørsmål alle nobelprisvinnerens lesere bør stille seg.

Her finnes det imidlertid ikke noe endelig svar. Det er åpenbart at jo lengre tid det går fra perioden da Norge var okkupert av nazister, desto mer ser man en tendens til å akseptere forfatterens kunstneriske storhet. Dette betyr imidlertid ikke at vi overser eller glemmer de reaksjonære sidene ved Hamsuns forfatterskap og forfatterens politiske standpunkt. Hundreårsjubileet for *Markens grøde* (1917), en roman som var avgjørende for at Hamsun ble tildelt Nobelprisen i litteratur i 1920, har igjen vekket denne debatten til live. Det er blant annet fremstillingen av samene i denne romanen som har fått lesere og kritikere til å reagere på nytt, i likhet med tekstens iboende antimoderne og reaksjonære ideologi. Disse holdningene er også lett gjenkjennelige i andre skjønnlitterære, poetiske og dramatiske tekster av Hamsun, selv om den litterære kompleksiteten de ofte innehar, undergraver enhver entydig tolkning.⁸ Nesten alle tekstene Hamsun skrev etter den litterære perioden Yannick Legault tar for seg i denne studien, det vil si fra og med utgivelsen av *Børn av tiden* (1913) og *Segelfoss by* (1915), bærer preg av nostalgisk lengsel mot en svunnen tid, samtidig som de representerer en litteratur preget av en vibrerende sanselighet og en medrivende uttrykkskraft.

⁷ *Fra det ubevidste Sjæleliv*, tittelen på et litterært essay av Hamsun, skrevet i 1890.

⁸ I *Vinduet* 3/2017 er fem lange artikler viet hundreårsjubileet for denne romanen.

Hamsun mistet aldri sitt stilsikre forfattergrep. I hans siste bok, *På gjengrodde stier* (1949), som ble publisert tre år før hans død, møter leserne en førstepersonsforteller som språklig sett ligner fortellerne i de fire romanene Legault analyserer, men som ideologisk fjerner seg fra disse. *På gjengrodde stier* er en mesterlig tekst, skrevet av en nittiårig forfatter. Samtidig er boken også forsvarstalen til et uthengt og avskrevet nasjonalt idol, som paradoksalt nok, og trolig helt feilaktig, fikk diagnosen «varig svekkede sjelsevner»⁹ stilt av to andre psykiatere enn han som gjorde Hamsun frisk i 1926.

*

Det finnes utvilsomt klare forbindelser mellom Knut Hamsun som forfatter, privatperson og hans rolle i offentligheten. Men bør vi av den grunn lese førstepersonsromanene hans med selvbiografiske trekk som selvfiksjoner? I essayet *Autofiction & autres mythomanies littéraires*¹⁰ hevder Vincent Colonna at selvfiksjonen hører innunder fiksjonslitteraturen. Grunnleggeren av begrepet selvfiksjon (*autofiction*), Serge Doubrovsky, definerer derimot denne litterære undersjangeren på en helt annen måte. Definisjonen, slik den er formulert på baksiden av romanen hans *Fils*,¹¹ er i større grad knyttet til den såkalte sannhetsgehalten i fortellingen:

Fiksjon bygget på faktisk inntrufne begivenheter og kjensgjerninger, eller om man vil, selvfiksjon, det å forme fortellingens språk om til språkets eventyr, hinsides fornuften og syntaksen til den tradisjonelle romanen så vel som nyromanen.¹²

Man bør særlig merke seg første del av setningen, «Fiksjon bygget på *faktisk inntrufne* begivenheter og kjensgjerninger». De to ordene som jeg har kursivert, vitner om at Doubrovsky ikke har til hensikt å oppgi kravet om fortellingens sannhetsgehalt, som er det den selvbiografiske «pakten» hviler på.¹³ Fiksjonselementet i selvfiksjonen er først og fremst et resultat av tekstens litteraritet: i kunstens tjeneste overgir forfatteren av selvfiksjonen historien sin til «språkets eventyr». Denne «definisjonen», lansert av Doubrovsky i 1977 i forbindelse med utgivelsen av *Fils*, har blitt en referanse for mange senere selvfiksjoner, både

⁹ Diagnose etablert i 1946 av legene Gabriel Langfeldt og Ørnulf Ødegård.

¹⁰ Auch, Tristram, 2004.

¹¹ Tvetydig tittel som kan bety både «Sønn» og «Tråder» på norsk (oversetters anm.)

¹² Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, omslagstekst på baksiden av boken (vår oversettelse).

¹³ Se «Le pacte autobiographique» i Philippe Lejeune, *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986, s. 13-35.

av Doubrovsky selv og andre romanforfattere.¹⁴ Den kan også fungere som en inngangsport til Hamsuns førstepersonsromaner med selvbiografiske trekk, særlig til *Sult*, utgitt i 1890.¹⁵

Vi skal ikke gå inn i en mulig litterær mytomanie knyttet til denne romanen. Det vil uvegerlig lede til forsøk på å påvise biografiske og historiske fakta, noe som på forhånd er dømt til å føre galt av sted og som dessuten faktisk er av liten litterær interesse. Vi skal i stedet se på det filosof Georges Gusdorf skriver om selvbiografisk litteratur:

Selvbiografien utgjør et øyeblikk i det livet den forteller om: den etterstreber å påvise en mening i dette livet, men er selv en del av denne meningen. En del av helheten gir seg ut for å reflektere helheten, men denne delen tilføyer samtidig noe til den helheten som den utgjør et øyeblikk av.¹⁶

Ikke bare utviklet og forandret Knut Hamsun seg i løpet av den tiden han skrev *Sult*. Det var også utgivelsen av denne selvbiografiske romanen som førte til at han oppnådde status som stor og nyskapende forfatter internasjonalt, og til at han, etter hvert som oversettelsene av romanen utkom, ble en referanse for de fremste forfatterne på 1800- og 1900-tallet. Forfatteren av *Sult* formet fortellingens språk om til «språkets eventyr», for å bruke Doubrovskys uttrykk. Helt fra den ofte siterte åpningssekvensen i romanen: «Det var i den Tid jeg gikk omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige By som ingen forlater før han har faat Mærker av den...»,¹⁷ omformer fortellingens språk selve historien til et språkets eventyr, i den grad man kan skille de to litterære dimensjonene fra hverandre i *Sult*. Historien som blir fortalt innehar uten tvil bekjennende aspekter, og flere av episodene i fortellingen er sannsynligvis selvopplevde, men er dette av betydning? Det er en forfatter i tilblivelse og som daglig pines av sult, men som har et overlevelsesinstinkt «hinsides fornuften», som forteller denne historien. Den vitner om en kreativitet og en nyskapende stil, «hinsides syntaksen til den tradisjonelle romanen», for nok en gang å sitere Doubrovsky. Denne forfatteren, som er materielt fattig, men åndelig rik, denne anonyme autodiegetiske fortelleren,¹⁸ er helt klart et

¹⁴ For de ulike måtene begrepet anvendes på, se Jacques Lecarne og Philippe Lejeune (red.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, coll. « Cahiers RITM, 6 », 1993, s. 227-249 ; og for et mer oppdatert verk : Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

¹⁵ *Sult*. Utgitt i sin helhet i 1890, etter at deler av romanen var blitt publisert i det danske tidsskriftet *Ny Jord* i 1888.

¹⁶ Georges Gusdorf, «Condition et limites de l'autobiographie» i Günther Reichenkron og Erich Haase (red.), *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, 1956 (vår oversettelse).

¹⁷ Knut Hamsun, *Sult* i *Samlede verker, første bind*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1934, s. 7.

¹⁸ Førstepersonsforteller som selv utgjør hovedpersonen i fortellingen. Se Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 197, s. 253.

«papir-jeg», for å bruke Roland Barthes' uttrykk.¹⁹ Det er derfor vi som lesere selv kan utforme ham, basert på en romanperson vi møter midt i språkets eventyr.

De tre romanene *Under høststjernen* (1906), *En vandrers spiller med sordin* (1909) og *Den siste glede* (1912) kalles vanligvis «Vandrertrilogien». Sammen med *Sult* utgjør disse korpuset i Legaults studie. Jeg deler hans oppfatning når han plasserer seg blant kritikerne som mener at de to andre førstepersonsfortellingene til Hamsun, *I eventyrland* og *På gjengrodde stier*, ikke kan regnes som fiksjonstekster i samme grad som de fire romanene i dette korpuset. *I Eventyrland* er en reiseskildring og *På Gjengrodde stier* er en slags dagbok. I begge disse identifiserer den autodiegetiske fortelleren seg tydelig som Knut Hamsun, i motsetning til hva som er tilfellet i de fire romanene som analyseres av Legault. Mens jeg-fortelleren i *Sult* er anonym, bærer jeg-fortelleren i Vandrertrilogien navnet Knut Pedersen, navnet Knut Hamsun selv hadde frem til han ble forfatter. Det var først i midten av 1880-årene at han tok etternavnet Hamsun, etter familiegården Hamsund på Hamarøy, dit familien flyttet da Knut var tre år gammel, og der han tilbrakte store deler av barndommen.²⁰

Navnet Knut Hamsun er altså ikke et pseudonym, og når Hamsun gir navnet Knut Pedersen til hovedpersonen og jeg-fortelleren i Vandrertrilogien, er det etter alt å dømme for å markere en avstand, samtidig som han beholder en nærhet, mellom seg selv og romanpersonen.

Fortelleren er en forfatter som rømmer fra bylivet. Prosjektet hans lykkes imidlertid ikke helt; han kan nemlig ikke rømme fra den personligheten han har utviklet gjennom et liv som borgerlig intellektuell. Som Legault understreker, inkarnerer han den «romantiske ironien», slik denne beskrives av Schlegel. Fortelleren forbauses over at han ikke makter fullt og helt å leve ut det livet han drømmer om, i nærheten av naturen og enkle mennesker fra landet.

Til tross for navnet Knut Pedersen, er fortelleren i trilogien likevel en fiktiv person med en annen referensiell status enn den autodiegetiske fortelleren i *I Eventyrland* og *På gjengrodde stier*. Vi vet at Hamsun ikke selv kan ha opplevd alle begivenhetene han skriver om i Vandrertrilogien. I de siste paragrafene i tredje bind uttrykker imidlertid fortelleren seg på en måte som kan tolkes slik Legault gjør det: at Hamsun, etter Bjørnstjerne Bjørnsons død i 1910, var klar for å innta plassen som «ideologisk veileder» for det norske folk.

For å skille mellom selvfiksjon og selvbiografisk roman brukes vanligvis kriteriet om navneidentitet mellom forteller og forfatter. I en selvbiografisk roman har fortelleren i

¹⁹ Roland Barthes, *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, s. 75.

²⁰ For mer om dette, se Tore Rems artikkel «Jeg er Hamsun», *Vagant* 1-2, 2014.

prinsippet et annet navn enn forfatteren, mens begge har samme navn i selvfiksjonen.²¹ Hva kan vi da kalle romanene som utgjør korpuset i Yannick Legaults studie? Fortelleren i *Sult* bruker noen ganger et oppdiktet navn på seg selv for å imponere, eller spøke med, dem han snakker med, men da er leseren klar over at det er nettopp det han gjør. Vi får aldri vite hans virkelige navn; han forblir anonym i hele romanen. I Vandrertilogien heter fortelleren Knut Pedersen, slik forfatteren selv gjorde tidligere, men bare sjelden omtaler fortelleren seg ved navn.

Mer enn et århundre før «selvfiksjonens tidsalder», som vi nå befinner oss i, eksperimenterte Knut Hamsun med «reglene» til en undersjanger av romanen som ikke ble skapt før i 1977, med utgivelsen av Serge Doubrovskys *Fils*. Doubrovsky omtalte selv denne romanen som selvfiksjon, og slik skulle den siden bli mottatt og analysert.

Når *Sult* er blitt en referansetekst for mange romanforfattere og romanteoretikere, skyldes dette trolig like mye fortellerens lekne og finurlige posisjonering som de tematiske og stilistiske nyvinningene i romanen. Hva angår Vandrertilogien, er det her en annen posisjon som uttrykkes: den etablerte forfatter som påtar seg rollen som rådgiver, nærmest moralist, overfor sine landsmenn.

I analysen av Hamsuns strategi for å plassere seg som forfatter, refererer Yannick Legault blant annet til Pierre Bourdieu og verket *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.²² Det er absolutt relevant å anvende Bourdieus analyser om det litterære feltet slik det ble utnyttet av Flaubert på slutten av 1850-tallet, for å studere hvordan Hamsun gjorde noe tilsvarende på 1890-tallet. Dette viser i hvilken grad den sjangermessige nyskapningen til de to forfatterne gav uttelling i deres favør i det symbolske landskapet som var viktig for de intellektuelle elitene i de to epokene. Ved å basere seg på José-Louis Diaz' tese om at «alle forfattere først dikter opp seg selv»,²³ analyserer Legault hvordan måten Hamsun presenterer seg som forfatter i offentligheten, forandrer seg i takt med utviklingen i forfatterskapet.

Yannick Legault lykkes godt i å vise i hvilken grad den historiske og samfunnsmessige konteksten var avgjørende for den litterære løpebanen til den unge folketaleren og

²¹ Om det er førstepersons- eller tredjepersonsforteller, er ikke avgjørende for å skille de to sjangrene fra hverandre. For mer om dette, se Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris Seuil, 2004.

²² Paris, Seuil, coll. «Points. Essais», 1998 [1992].

²³ *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, s. 106 (vår oversettelse).

opposisjonelle forfatteren, fra suksessen med *Sult* i 1890 og frem til andre halvdel av 1900-tallet, med utgivelsen av *Den siste glede* i 1912. Forfatteren som en gang fokuserte på «det ubevisste sjeleliv», utviklet seg til en rådgiver opptatt av jordbrukets og det landlige livets verdier. Man kan nesten snakke om en metamorfose: utviklingen mot den landlige romanen og den nye offentlige rollen som «ideologisk veileder» representerer store forandringer. Og fremdeles er vi snaut kommet halvveis i forfatterens litterære produksjon!

Den forfatterrollen som gjorde Hamsun til norsk litteraturs *enfant terrible*, er imidlertid ennå langt unna. Når forfatteren en siste gang uttrykker seg i form av en førstepersonsforteller, er det uten å skape den minste tvil om innebyrden av bruken av eget navn: Det er Knut Hamsun selv som taler sin sak som autodiegetisk forteller og med følgende ord avslutter sitt omfattende forfatterskap: «St. Hans 1948. I dag har Høyesterett dømt, og jeg ender min Skrivning.»²⁴

²⁴ Knut Hamsun, *Paa gjengrodde stier*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1949, s. 185.