

SMÅBYLIV SOM EKSISTENSMODELL. HAMSUNS HISTORIESYN OG FORSØK PÅ FIKSJONAL KONTINGENSMINIMERING¹

Walter Baumgartner

I

Når en romanforfatter tegner sosiale tablåer og iscenesetter et sosialt teater, en fiktiv verden, kan han ikke unngå å organisere den etter implisitte mønstre som er uttrykk for verdier, en „Weltanschauung“ eller ideologi, et normsett. Selv om dette skjer ubevisst eller ikke er romanens egentlige eller sentrale prosjekt, så fins alltid et historiesyn nedfelt i teksten. Romanfigurene kan formulere det, deres handlinger er uttrykk for det, deres handlinger, utvikling og utfallet av deres prosjekter taler om det. Og så kan den fiktive fortellerfiguren reflektere omkring det. Bare forfatteren selv kan – innenfor tekstens ramme – ikke si noe selv. Men han har jo arrangert hele teateret, oppfunnet figurene og fortelleren og handlingen, bestemt hvem som er helt eller skurk, hvem som skal seire eller dø. Og han har lagt inn stilistiske signaler og symboler og ledemotiver osv., han har bestemt hele forløpsstrukturen i teksten for at leseren skal forstå hva han mener. La oss se hva Hamsuns forteller i *Konerne ved vandposten*² har å si om verden og menneskene:

Å den lille maurtuve! Alle mennesker er optat med sitt, de krysser hverandres veier, de puffer hverandre tilside,

¹ Foredrag ved Nordland akademis Hamsun-seminar, Melbu, juli 2009.

² Sitatene er fra *Samlede verker*, bd. 8, Oslo 1963.

stundom går de over hverandre. Det kan ikke være anderledes, stundom går de over hverandre... (8)

Menneskene de støter til hverandre og går over hverandre, somme segner om på jorden og tjener til bro for andre, somme forgår, de er de minst dygtige til å tåle støt og de forgår. Det kan ikke undgås. Men de andre de blomstrer og trives. Slik er livets udødelighet. Se, alt dette visste de ved vannposten. (257)

Det går da, alt sammen går, og meget går endog godt. Hva som er allerbedst vet vi ikke. Å stige op eller dale ned er vel dele av det hele, alt hører til. Et lys brænder stille i staken. Døren åpnes og lyset går ut. Hvem har skylden? Hva for en skyld“ (290)

Der hinker han hjemover. Han er litt maroder, lidt ufuldkommen av sig; men hva er fuldkomment! Livet i byen [...] kravler, men det er like travlt for det. Det begynner om morgningen og varer til kvælds, så legger menneskene seg. Og somme legger sig under en presenning.

Småt og stort sker, en tand ut av munden, en mand ut av rækkerne, en spurv til jorden. (293)

Han som legger seg under en presenning, er blitt myrdet! Han som hinker hjemover, er romanens hovedperson, Oliver. Han er litt maroder, dvs. han ble kastret ved en ulykke. Og han er antakelig morderen. En spurv faller til jorden, men i Hamsuns romanunivers er det ingen Gud som har hatt en plan med det, som i Det nye testamente, Matteus 10, 23-33, som siteres i Hamsuns tekst.

Sitatene er fra begynnelsen og slutten av romanen, de danner rammen om det som skjer. Det som skjer, bekrefter hva fortelleren sier. Det er i store trekk, med mange variasjoner i intrigene og skurkestrekene og med mange flere fyndige formuleringer og ironiske. hhv. insinuerende fortellerkommentarer og retoriske

spørsmål, det samme som også framgår av stort sett alle andre romaner Hamsun har skrevet. I et lyrisk språk, preget av korte setninger og gjentakelser slik at det virker religiøst og trøstende – til og med syndsforlatelse får vi: det fins ingen skyld – slik framfører Hamsun et trøstesløst antihumanistisk og immoralistisk syn på et menings- og framskrittsløst menneskeliv som har sin evighet utelukkende i det at de dyktige, de som tåler støt, reproduserer seg i slekt etter slekt. Dette kalles sosialdarwinisme: „survival of the fittest“ osv. Og vitalisme: det biologiske livet er det eneste som teller, eller sagt med den tautologiske tittelen på tredje bind i August-trilogien: *Men livet lever*.

Jeg har tatt sitatene fra „Konerne ved vandposten“ fordi det er romanen som kom ut samme år som Hamsun fikk Nobelprisen for *Markens grøde*, dvs. 1920. Nobelkomitéen trodde at Hamsuns bonderoman var positiv, „ideal“, oppbyggelig og optimistisk.¹ *Konerne ved vandposten* er en av Hamsuns mest negative bøker. Og jeg har valgt *Konerne* ... fordi det finnes en liten novelle, allerede fra 1903, som kan ses som kjernen til den store romanen fra 1920. Den heter „Smaabyliv“.² Det er den jeg skal bruke her som eksempel på Hamsuns historiesyn.

Småbyen som er scenen for novellens handling, betegnes som et lite og fredelig sted, „en blikstille høirerede med skipperfolk, brændevinssamlag og kirke; [...] om slagsmål og gateuorden hører man så sjælden at det forundrer alle fremmede [...]“. (96) Hvordan kan dette gi stoff til en fortelling, og hvordan kan den se ut, hvilket historiesyn kan formidles, når det altså – og det må vi jo kunne forvente som lesere – snart skjer noe allikevel?

¹ Sml. Walter Baumgartner: „*Segen der Erde im Kampf gegen den Bolschewismus der Poesie*“. Knut Hamsun und der Nobelpreis“, i: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Lili*, sept. 1997, s. 19–39.

² Sitatene er fra *Samlede verker*, bd. 4, Oslo 1963. Det fins en tidligere versjon av novellen fra 1890 i Lars Frode Larsens redigering av *Samlede verker*, bd. 18, Oslo 2007. Det dreier seg om et kåseri uten plot og fiktiv personkonstellation rundt Tønnes Olai.

En side senere leser vi om noe svært uro- og spenningsvekkende som faktisk utvikler seg til rene kriminalhistorien:

Her er en mand som i sin ungdom skal ha læst 'Peder Paars' fra perm til perm; men det gik galt med den mand i livet, han blev peppersvend og dagdriver og har dertil været litt underlig av seg. Han heter Tønnes Olai. Ingen vet hvad Tønnes Olai lever av. [...] han bærer seg stille og eftertænksom ad i alt han foretar seg og hælder endog ganske svakt med hodet på grund av sin belæsthet og eftertænksomhet. (97)

I byen går det rykter om at han „tjener sitt brød på en hemmelighetsfuld måte ved bare å bruke hodet; han er en satan, tror de, ingen har set ham gjøre et dagsværk, men han lever og blir frodig, han regner seg til det.“ (97)

Enda to sider senere blir vi varslet: „Men så kom dette frygtelig år, da byen rystedes i sine grundvolder.“ Den unge og pene skipperkonen Wollertsen viser seg å være med barn, tross at hennes mann har vært til sjøs med bymatadorens, konsulens skip i snart to år. Tønnes Olai har sett konsulen nøyaktig syv ganger når denne om natten besøkte fru Wollertsen. (Vittig: Han er altså allikevel ingen dagdriver, tvert imot!) Nå blir han en natt sluppet inn i konsulens kontor og tilbyr konsulen at han kan ta på seg faderskapet – for en sum av 1000 kroner. De to blir enige.

Nå vet vi altså hvordan Tønnes Olai tjener til føden ved bruk av hodet sitt. Han er spion, voyeur og utpresser, han har kontroll over byens skjulte nattlige liv. Nå kunne jo alt være i sin beste orden igjen. Tønnes Olai blir enda frodigere og vinner sosial prestisje gjennom sin angivelige seksuelle bragd. Men først nå kommer hendelsen som ryster byen i sine grunnvoller. Konsulen råker i pengeknipe. Hans siste håp er at skipper Wollertsen kan selge skipet i utlandet. Men Wollertsen har fått brev om nyhetene hjemme og har stukket av fra skipet sitt. Konsulen er fallitt. Som i andre slike situasjoner i Hamsuns romaner er det en oppkomling

som inntar den sosiale stillingen etter konsulen, her heter han kjøpmann Berg. Han er ikke så fin i manerene, men „unægtelig en formuende mand“ (109), og etter hvert blir han jo også konsul. Byen florerer igjen, gammelkonsulens datter blir rikt gift og alt er ved det gamle.

Novellen handler om bysladder, trivielle, litt lumpne små bedragerier og mobbing. Og midt i det hele altså et ekteskapsbrudd og en fallitt som forårsaker byens mektigste manns fall og gjør det mulig for en annen å innta hans plass.

Det eneste som er litt spesielt, er dette med Tønnes Olai.

Livsanskuelsen eller historiesynet som i sitatene fra „Konerne ved vandposten“ formidles lyrisk trøstende, artikuleres her i en komisk modus, som farse i provinsen og som oppvisning i løssluppen og slående humoristisk stilkunst. Men det handler om samme maurtue. Og det er mange som det kravles over og som segner og må tjene som bro for at andre – som Tønnes Olai, kjøpmann Berg og gammelkonsulens datter – kan „blomstre og trives“. Blant taperne er bl.a. herr og fru Wollertsen. Og ikke minst leserne som trodde på det gode, sanne og skjønne og en stadig bedre verden.

Novellen er litterært sett imponerende kompleks. Den har intertekstuelle forbindelser til H.C. Andersens eventyr „Skyggen“. Voyeur-utpresserens – skyggens – seier over en lærd mann som er opptatt av det gode, det skjønne og det sanne hos Andersen, virker som bitter anklage, som samfunns- og filosofikritikk. Hos Hamsun, derimot, konstateres umoralens og amoralens seier med latter, ja kanskje til og med med skadefryd. Og det er, i motsetning til i Andersens eventyr, han som arbeider med hodet, den beregnende („han regner sig til det“!) som er seierherren. (Sporet til Andersens eventyr er kamuflert, det henvises til Danmark, men til Holberg, ikke til Andersen – en av de mange litterære vittighetene i vår tekst!). Novellen „Smaabyliv“ er også en parodi på kriminalhistorien: som i den, er det ikke politiet, men et intellektuelt overmenneske som har kontroll med mørkemaktene – bare at vår

mesterdetektiv Tønnes Olai samtidig er skurken. Mens detektiven i den tidlige kriminalromanen slik Hamsun kjente den, gjenoppretter forholdene som ble forstyrret av forbrytelsen, er bruddet på ordenen hos Hamsun ingen forbrytelse eller synd, ikke et brudd en gang, bare det vanlige *struggle of life* (sosialdarwinisme). Fortellingen har en sirkulær struktur. I stedet for strukturen orden – krise – gjenopprettet bedre og høyere orden hhv. katastrofe – på Hamsuns tid nesten normalstrukturen for en fortelling – har vi her et forløp som munner ut i den gamle orden igjen. Ingen gateopptøyer eller revolusjon, altså, som teksten nevnte i begynnelsen som en – visstnok svært usannsynlig – mulighet.

Nyere historieforskning har reflektert teoretisk over hva som skjer når man skriver historie. Faktaene ordnes og grupperes alltid i henhold til historikerens historiesyn – selv om han skulle tro at han bare objektivt formidler fakta han har funnet i kildene. Allerede med utvalget av disse fakta, og med bestemmelsen av hva som er begynnelsen og hva som er slutten av et forløp, får vi automatisk et visst fiksjonselement, en fortelling. Og denne inneholder alltid en tolkning. Rainer Kosellek har sagt at det er bare det tankeløse som er rent objektivt.¹ Med hensyn til begynnelsen og slutten av en historieberetning har Hans Robert Jauss funnet tre varianter:

- (1) Überbetonung des Anfangs. Ursprungs-Erzählung nach dem Modell der Mythe vom Sündenfall
- (2). Überbetonung des Endes [...] teleologische Struktur, deren Urmodell die christliche Eschatologie ist.
- (3) Differenz zwischen Anfang und Ende hervorgekehrt [...] Thematisierung des Kontingenten als einer

¹ Sml. Reinhart Kosellek: „Geschichte der Kunst und Historie“, i Reinart Kosellek u. Wolf-dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, § 91.

Ereignisfolge, die sich [...] nur historisch erklären
[konstatieren] lässt [...] Fortuna-Schema.¹

I litteraturen er det slik at forfatteren ikke må referere til faktiske kilder, her er det lov å bruke fantasien, arbeide med oppspinn og oppfinnelser. Men også litteraturen gjør krav på sannhet. Denne sannheten knytter seg til fiksjonens spesielle indirekte forhold til den faktiske verden. Mens historieskrivningen alltid har et element av fiksjon, har altså fiksjonstekster alltid et element av faktisitet. Hans Robert Jauss skriver: „[in der Literatur verbürgt] eine Interaktion von Fiktion und Realität [...] die spezifische ‘Wahrheit der Fiktion’“². Det er da omtrent det jeg mener når jeg leter etter historiesynet i Hamsuns novelle.

I „Smaabyliv“ er det ingenting som peker på at hendelsene skyldes et syndefall, og ingenting som tyder på at vi går mot en stadig mer human verden, at det stunder mot et jordisk paradisi eller det klasseløse samfunn. Vi har å gjøre med den tredje hovedtypen av historieskrivning, bare at differansen mellom begynnelsen og slutten her er null. Dette skjema problematiserer ikke det faktiske, det bare konstaterer det kontingente, dvs. det tilfeldige og i og for seg meningsfrie i det faktiske. Slik sett er det en moderne typus, den dominerer den nyere historieskrivningen og den postmodernistiske litteraturen. Kanskje er den bedre i stand til å formidle et bilde av verden og menneskene som de virkelig er? De to andre typene, derimot, har karakter av myte, tro, religion, ønsketenkning eller – mer positivt uttrykt: av pedagogisk og politisk fiksjon og utopi.

¹ Hans Robert Jauss: „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte“, in: Reinhard Kosellek, Heinrich Lutz u. Jörn Rüsen (Hg.): *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, s. 440 f.

² Samme sted, s. 417

II

Men la oss nå se litt nærmere på novellen vår. Det er ofte blitt sagt om Hamsuns verdensbilde at det er historieløst i den forstand at det ikke rommer målrettede og framgangsrike handlinger, ingen utvikling til noe kvalitativt annet, kanskje bedre eller da i det minste en real katastrofe. Det som tross alt skjer – ellers var det jo ingenting å fortelle! – er da rytmiske gjentakelser av årstider, økonomiske opp- og nedgangstider, sosial opp- og nedgang og fødsel, død, nye fødsler.

Tiden, som altså dypest sett ikke forandrer seg, får et emblematiske uttrykk i novellen vår: Skipperkonen Andresen. I beskrivelsen av skueplassen står det: „Kirkeveien er en buget stripe av sand opover en bakke. Mange skridt har trampet denne vei op, tunge skipperhæler har knust dens småstener til sand. Og sandet fyker villig for det minste vindpust. Men skipperkone Andresen som er en velstandsperson holder endnu på sin ungdoms skik å gå med slæpkjole og enhver kan skjønne hvilken mengde sand hun hvirvler op når hun går til kirke. Og mange forbander henne derfor.“ (97)

Tiden/vinden knuser stein til sand og hvirvler sanden opp – det er det hele, det nytter ikke å anklage noen for det! Og den skifter ikke mote. Mot slutten av novellen heter det: „Og skipperkonen Andresen feiet fremdeles avsted med sin gammeldags slæpkjole, for hun var endnu i velstand og hadde råd til det.“ (108)

Kirken oppe på bakken indikerer normalt i litteraturen en høyere makt som garant for livets mening og historiens gang mot stadig bedre tider, det være seg her på jorden eller i det hinsidige. Novellen vår tegner opp en nesten komplett modell av et samfunn med forskjellige sosiale lag, yrker og institusjoner. Men det forekommer ingen prest, ingen talsmann for Gud. Det står at når katastrofen rystet byen, var det „så å si bare kirken og et par andre ting til som stod urokket tilbake“. (s. 99) Men det er altså en kirke uten prest, den griper ikke inn i det som skjer, den står bare tilbake med, dvs. den havner i samme kategori som, „et par andre ting“.

Gud nevnes to ganger, **forsynet** en gang, hver gang i en sammenheng som er fullstendig parodisk. Det står om konsulen: „Han var byens fineste herrespersone og murede støtte; han hadde kanskje i mangt og meget været egenrådige og stormodige, ingen annen enn Gud hadde kunnet stå sig imot ham. Men Gud stod ham endelig imot og gjorde et knusende nederlag for ham.“ (108) Bortsett fra det parodiske uforholdsmessige og språklig-humoristiske i denne setningen er det jo ingenting i novellen som tyder på at Gud knuser konsulen – f.eks. fordi denne har gjort seg skyldig i ekteskapsbrudd og utbytting av sosialt underlegne, seksuell vold mot avhengige og bedrag angående farskapet. Tvert imot står det anerkjennende om ham at „han gidder ikke optræde uten en blomst i knaphullet skjønt han har tre voksne børn – den brand!“. (98) Og Tønnes Olai vinner i sosial prestisje gjennom å tilsnike seg æren for konsulens seksuelle potensutfoldelse. Novellen er heller ikke en gresk tragedie, der hybris blir straffet av gudene. Vittige nok antydes det, men det hele er en komedie, uten en helt som styrter med stor fallhøyde. „Det lå en svær komedie og selvbespottelse deri,“ står det i Hamsuns tekst. Vi har en antihelt, Tønnes Olai, som blir frodig, og en ikke-helt, konsulen, som får oppreisning til slutt av samme Gud som hadde styrtet ham: „(...) han ble agent i makrel og livsforsikring. (...) Men da han ydmyget sig og gik i sig selv la Gud sin vældige nåde på ham igjen og lot hans datter Corelia bli rikt gift.“ (109) (Den språklige vittigheten i denne setningen består i at det svitsjes fra konsulen til hans datter, og at denne nevnes ved navn tross at hun ikke forekom tidligere i teksten – nå står dette navnet som siste ord i novellen, på plassen som vanligvis tilkommer *happy ending!* og den moralske fasit. Både den greske nemesis- og den kristne synd-, bots- og frelsesforestillingen blir nådeløst demontert og overlatt til latteren vår.

Mens Gud er opptatt av konsulen, sørger det mer prosaiske „forsynet“ for den sosialt laverestående skolelærer Eliassen. Hans hus brant ned. „Den gode Eliassen,“ står det, „han hadde forsynet hjulpet viseligen, det kunde ikke fragås; det var ikke mere end som

et års tid siden han assurerte for riktig svære penger både hus og uthus og indbo.“ (101 f.) Dessuten, insinueres det¹, kunne han kamuflere et underslag på denne måten.

Vi ser at konsulen er ikke, som en tragisk helt, den eneste som utsettes for ulykker. Også slik er han ingen tragediehelt. Det står at det fryktelige året, da byen rystes i sine grunnvoller, begynte „så småt og rimelig som noget kunde begynne: Fotograf Rosen, den enbente mand som ikke var kommet på sin rette hylde i livet, hængte sig.“ Legg merke til hvordan Hamsun her parodierende blander stort og smått, latterlige og tragiske ting også rent språklig: først en lang setning med trivialiteter, og så til slutt etter et komma: to ord: „hængte sig“. (99) Denne teknikken er et vanlig parodierende og humoristisk stilmiddel. Samtidig er det et perfekt uttrykk for Hamsuns verdens- og menneskebilde, der det ikke kan avgjøres „hvad som er allerbedst [...], å stige eller dale ned er vel dele av det hele, alt hører til“ og der en tann som detter ut, en spurv som faller til jorden og et menneske som myrdes, kommer i en og samme kategori (*Konerne* ...). Hamsun bruker denne teknikken generelt for komposisjonen av romanene sine, og det er feil å kritisere ham for „manglende komposisjon“: det sammenhengløse er et adekvat kunstnerisk uttrykk for den kontingente virkeligheten han framstiller! I novellen vår bruker Hamsun denne teknikken som på tysk heter „Kraut und Rüben“ eller „Äpfel und Birnen vermischen“ også for overgangen fra fotograf Rosens skjebne til andre mennesker i småbyen som rammes av ulykker: „Men fotograf Rosen trak også Olsen på toldboden med sig. Olsen hængte sig rigtig nok ikke, men han fikk en knæk for livet“ – han blir tatt for underslag av 300 kroner og får sparken. Og så har vi „ung Else“. Hun lider, som konsulen, av stormannsgalskap, hun

¹ Om Hamsuns insinueringsteknikk sml. Walter Baumgartner: „Insinuation als Kunst – Erotik und Jantegesetz in Hamsuns *Markens Grøde*, i Heiko Uecker (Hg.): *Neues zu Knut Hamsun*, Frankfurt a.M. 2002, s. 21–30.

vet alt så mye bedre enn venninnene sine (men det at fru Wollertsen er med barn tross at mannen hennes var borte i to år, skjønner hun ikke). Hun blir gift med Jensen hos Berg, „skjønt han stod betydelig under henne i grad.“ (108)

Fortelleren, som for det meste snakker ut fra småfolkene eller vannpostkonenes forståelseshorisont, kommenterer ulykkene som oftest i Jantelovens ånd. Hamsun var ekspert på denne sosiale selvstigmatiseringsprosessen lenge før Sandemose gav den navn. Men mens **Janteloven** hos Sandemose gir anledning til sosial og moralsk indignasjon og samfunnskritikk, er den hos Hamsun en stadig kilde til morskap overfor menneskenes tåpelig forsøk på å „gripe ind i styrelsen og reformere“, å planlegge „en verden meget forskjellig fra denne“, å „opstille programmer og afskaffe all dårlighet“. (Sml. *Konerne ved vandposten*, s. 289). Eller simpelt hen et uttrykk for hvordan menneskene og deres maursamfunn nå engang er. Kommentaren til konsulens fall må da også sees i lys av Janteloven snarere enn nemesisloven. Den avslører samfunnsmessig skadefryd og ondsinnet bygdesladder, sosial kontroll i form av mobbing, som når det i sammenheng med fotograf Rosens død heter: „Men forinden det hadde han fått tid til å forlove sig, hans brud var atpå kjøpet en småhandlers datter, så hun gikk med hat og parasol og var av damespersonerne, skjønt hun rigtignok var over de trediv. [...] – og til slutt fik de det endog dertil at det var just for å undgå brylluppet fotografen hadde måttet henge sig, stakkar.“ (99)

Olsen på tollboden, som får sparken for underslag, får også det han har fortjent i henhold til Janteloven. „For [han] var av dem som måtte gå i gul stråhat og lyse dragter så snart våren kom, og var det såsant nogen i byen som skulde ha snippen av et silketørklæ stikkende op av jakkelommen og dertil en bygjort spaserstok i hånden så var det Olsen. [...] [han] hadde utællinger til både keglebane og øl og gule sommersko. Så måtte det ende med fald.“ (99 f.)

Det sentrale i Janteloven er „estime“, noe som alle kjemper for og ingen unner den andre og alle er glade når noen mister. „Jeg estimerer deg ikke“, er noe av det verste menneskene kan si til hverandre i Hamsuns romaner. Den eneste i novellen vår som – mot alle odds – vinner og beholder estime, er Tønnes Olai. Han respekteres for sine hemmelighetsfulle kunnskaper. Når løgner om hans farskap spres i byen, står det: „blandt hans gelikere estimertes han slet ikke mindre etter dette. Den satans Tønnes Olai, tænkte de, han har vist sig fra en ny side.“ (107) Tønnes Olai med det „prægtige hodet“ ser ut å være enda mer hevet over Janteloven enn konsulen, „den brand!“ – dette må vi komme tilbake til!

Samfunnet i Hamsuns historiesyn er altså organisert hierarkisk og basert på makt- og prestisjekamper, slik at høyt og lavt kan veksle litt, avhengig ikke minst av økonomiske konjunkturer som virker som naturlover, som skiftende årstider. **Hierarkiet** er ingen stabil eller „riktig“ orden, det er bare noe som oppstår av seg selv.

Både tingene, institusjonene og representantene for ulike sosiale lag presenteres i samme sammensurium av høyt og lavt, viktig og uviktig, trivielt og *very important*. Jeg har allerede sitert den tredje setningen i teksten, der småbyen vår karakteriseres gjennom å ha „skipperfolk, brændevinssamlag og kirke“. Litt senere får vi vite at „Det er også to halte skræddere i byen, en betler, frelsesarmé, dampskibskai, toldbod og sparebank. Alt dette er det.“ (96) Vi får også informasjonen om at „der går piker i lyst og koner i mørkt“.

Vi så at kirken ikke fungerer som en sosial og moralsk institusjon som kunne regulere alles kamp mot alle, sørge for rettferdighet, menneskelig verdighet, gjensidig respekt, sosial mobilitet og andre fine verdier som ifølge våre forventninger skiller menneskene fra dyrene. I novellen får vi glimt av to andre viktige institusjoner: Politiet, anakronistisk kalt „vægterne“. De skjønner ingenting, står det uttrykkelig, og de ser ingenting. Fortelleren inntar deres horisont og uvitenhet når han i begynnelsen av

novellen forsikrer at „Om natten soves det i byen“ – noe vi har sett ikke gjelder for alle...

En institusjon i småbyen som burde ha en viktig funksjon, er „Foreningen“, stedets „**Atheneum og klubb**“, „midt i byen“ som det uttrykkelig heter. Her kommer „byens fædre sammen om kvelden og læser ‘Kundgjørelsestidende’ og ‘Morgenbladet’. Man læser ikke til overdrivelse og unødvendighet her i byen [...]“ (97) Klubben med det pretentiøse og historiesvangre navnet Atheneum er altså slett ikke et sted der en politisk informert og interessert borgerlig offentlighet søker konsensus om det allmenne beste. Ikke heller er det et antikt forum, der frie menn, ledet av vitenskap, litteratur og kunst, diskuterer og skaper idealsamfunnet. I Hamsuns Atheneum-parodi tar man bare imot „kunngjørelser“. Heller ikke **torget** er et politisk forum. „Det er nu makrellen som diskuterer, fersk makrell og salt makrell, strødd makrel og laket makrel. Man regner det for en vellykket diskussion om makrel hvis man kan bli færdig med den til klokken seks.“ (98) Med andre ord: man lever fra hånd til munn, er bare opptatt av det mest nærliggende materielle. Som i de andre bøkene av Hamsun, finner vi også her en sarkastisk **antiintellektualisme**, absolutt ingen tro på menneskeforstanden eller på utdannelsens, lesningens, underforstått vitenskapens og sivilisasjonens, nytte. Tønnes Olai blir bare underlig av seg av å ha lest Holberg. Og for det han bruker hodet sitt til, behøver han jo ikke opplysningsmannen Holbergs lærdom heller. (Men igjen et vittig hint i teksten: Hamsun kan av *Peder Paars* ha lært paroditeknikken sin og dens bruk for å demontere et foreldet herskende tankesystem – i Holbergs tilfelle barokkens til fordel for opplysningens. I Hamsuns tilfelle: opplysningens, realismens, idealismens og kristendommens optimistiske historiesyn til fordel for modernismens „troløshet“.

Til et fullstendig sosialt teater eller fiktivt samfunnsbilde hører **arbeidslivet**, skulle man tro. Hamsun begynner sågar sin novelle med det: „Hvis det ikke regner altfor galt hører man hele uken igjennem sent og tidlig de faste klakkende slag på bolter og

nagler ute fra skibsværftet.“ (96) Det er en typisk optimistisk romanåpning om et florerende, travelt samfunn, også *Konerne ved vandposten* åpner med et slikt løfte, der er det flagget på grunn av konsuldatterens forlovelse. Mot slutten av romanen står flagget på halv stang, konsulens skip er forlist. I „Smaabyliv“ går det ikke helt så galt, men også i *Konerne ...* er det jo en „Havre-Olsen“ som etter hvert kommer til å ha erstattet det gamle matadordynastiet. Tross at værftet nevnes aller først i novellen „Smaabyliv“, forekommer ikke en eneste industriarbeider i historien.

III

Historiesynet, „Weltanschauung“, ideologien som jeg leste ut av den morsomt presenterte novelleteksten „Smaabyliv“, er skånselsløst og trøstesløst realistisk, desillusjonert, pessimistisk, immoralistisk. Dette synet er slik sett ikke utypisk for den modernistiske litteraturen, f.eks. av typen Thomas Mann, Franz Kafka, James Joyce eller Samuel Beckett. Hvis litteraturen, som historieskrivningen, styres av behovet for kontingensminimering, dvs. fungerer som intellektuell og følelsesmessig hjelp til å *ikke* oppleve verden, eksistensen, historien som meningsløs, så skulle den hamsunske typen historieskrivning og litteratur bestå i å akseptere og holde ut kontingensen uten falsk trøst. Dette var vanskelig for menneskene som levde før vår postmodernistiske tid. Modernismen var da også på sin måte moralsk indignert og politisk interessert – ex negativo, kan man si. Indirekte, dvs. som en appell og gestus, var den innerst inne optimistisk.

Også Hamsun forsøker å kompensere sitt triste – men hvem vet: kanskje sanne, korrekte historiesyn – med dels lyrisk fargelegging, dels munter latter. Han er ingen postmodernist, han holder ikke ut den positive negativiteten. Når han kan virke sarkastisk, kan det være et tegn på at han ikke helt har akseptert at verden, menneskene, historien skulle være slik han selv ser seg nødt til å se dem. Latteren hans er nok en bitter latter. Og det fins andre aspekter i hans verk som gjør hans nihilisme ambivalent.

Ofte er han nostalgisk, han suggererer at livet var bedre i gamle dager. Han gjør det mot bedre vitende. Han har jo selv opplevd det gamle jantesamfunnet, fattigdommen, barnearbeidet, utbyttingen, fastlåstheten i hierarkiet, osv., og beskrevet det ofte nok. Han bryr seg i det hele tatt lite om historiske fakta og viser ingen innsikt i de avgjørende historiske prosessene. I novellen vår framkommer lengselen etter å snu historiens hjul tilbake, når gammelkonsulen sammenlignes med kjøpmann Berg, den nye matador. Oppkomlingene hos Hamsun blir ektefødte, „gamle“ aristokrater først etter to, tre slektsledd. Konsulen i „Smaabyliv“ tipper antydningssvis med fingeren mot hatten for å hilse, og det er det de enkle menneskene i hans maktområde forventer seg av ham, „samfunnets murede støtte“ (intertekst: Ibsen!), de synes det er akkurat som det skal være. Kjøpmann Berg, derimot, bukker „som en hest“. Det nye verftet Berg oppretter, er lite, og det er ikke på fornemt vis gått i arv til ham. Det er bare(!) kommet i stand „på aktier“; ”men hammerslagene danset ikke så travelt der, det var ikke lenger samme lyd“. (108) Her later Hamsun som om han har glemt at hammerslagene i begynnelsen, i gammelkonsulens æra, også bare danset når det ikke regnet altfor sterkt. Og at byen i grunnen alltid har vært „en blikstille hørererede“. Men Berg nektes tittelen fyrste, den tilkommer bare gammelkonsulen.

Med Hamsuns begeistring for aristokratiet er det så som så. Når en aristokrat skildres i sammenligning med andre, er han høyt hevet over all kritikk. Når han skildres på egne vegne – det gjelder løytnant Holmsen, nessekongen Mack, og alle de andre – unndrar Hamsun dem plutselig sin sympati. Konsulen i „Smaabyliv“ viser seg å være ekte aristokratisk edelmodig når han stopper nidvisene om Rosen og Olsen som ble satt i omløp av Jensen hos Berg. Og som sagt skader det ikke hans rykte og minsker ikke fortellerens aktelse for ham at han bare hilser svært nonchalant og at han forfører kona til en av sine ansatte. Den forførte, derimot, blir kalt „Det svinet“ av vægterne! Konsulen, i motsetning til Olsen og Jensen, har lov til å gå lyskledd. Men når dette og blomsten i

knappullet hans nevnes for andre gang, er det ikke fritt for at fortelleren ironiserer litt over viktigprompen: „Han er fornem og sorthåret og lyst klædt og hadde sin blomst i knappullet. Men under armen bar han en stor protokoll. [...] En mand fra tilskuerne på kaien blev kalt op på skibet til å bære blækhuset for konsulen mens han gikk omkring allevegne og skrev...“ (101) I forhandlingene om utpressingssummens størrelse, viser imidlertid konsulen seg plutselig definitivt nederdrettig, absolutt ikke-aristokratisk lumpen: Han oppnår at fru Wollertsen – offeret – betaler halvdelen!

Her kunne jeg nå spekulere mye. Rygget Hamsun tilbake for sin egen radikalitet og illusjonsløshet? Er det derfor han begynte å misjonere for en reaksjonær politikk på alle områder, samtidig som han i sine litterære tekster tok avstand fra et slikt budskap igjen – sml. *Markens grøde*, nobelprisromanen som har et regressivt politisk budskap (i Tyskland var det en dertil passende bevegelse som het „Konservative Revolution“, den førte rett inn i nazismen) og samtidig dementerer det. Jeg kunne videre la meg friste til å spekulere over om det var av samme grunn han til sist så ut til å tro på den nasjonalsosialistiske ideologien, det mest perverse forsøk på å få bukt med kontingenserfaringen. Igjen samtidig med at han skrev sin mest nihilistiske bok, *Ringens sluttet*. Den klarte nazistene – i motsetning til *Markens grøde* – slett ikke å bruke til sine formål.

IV

Men det er en annen tankegang jeg vil slutte med.

Det jeg har sagt om Hamsuns historiesyn, er nok i dag ikke direkte kontroversielt, selv om det var den marxistiske ideologikritikken som først pekte på det (Leo Löwenthal allerede omkring 1930!). Jeg kan støtte meg til avhandlinger av bl.a. Øystein Rottem om August-bøkene, av Nils Magne Knutsen om *Benoni* og *Rosa* fra 70-tallet, og Sverre Lyngstads monografi som kom ut i USA i 2005. Også i Atle Kittangs berømte bok *Luft, vind, ingenting*.

Hamsuns desillusjonsromanar fra 1984 kan jeg få bekreftet dette.¹ Kittangs poeng er imidlertid at realisme og samfunnsskildring slett ikke er Hamsuns egentlige ærende.

Det Hamsun – for å si det så kort som mulig – dypest sett gjør ifølge Kittang, er å gi et bilde av menneskets eksistens, preget av fundamental traumatisering og ikke-innfribare håp. Dette håpet, eller begjæret, som det heter i Kittangs og Lacans terminologi, kan prinsipielt bare kompenseres illusorisk ved hjelp av fantasien. Kunstproduksjonen er illusjonsskapelse par excellence! Dens kilder og betingelser blir da et fortettet bilde av menneskets livsvilkår generelt. For Kittang ser det ut til at Hamsun hele tiden kretser omkring dette metaprojektet. Oliver, kastraten, selvbedrageren, løgneren, den rotløse outsideren (og morderen!) som ved hjelp av sin fantasi kan slå mynt på det korrumperte livet sitt og attpåtil spre glede og dynamikk i samfunnet omkring seg – han er et bilde på kunstneren. Og August, landstrykeren, fantasten, outsideren, løgneren, prosjektmakeren (også han biologisk impotent og en morder!) er et bilde på kunstneren, dikteren. På det sosiale teaterets nivå – lest som realistisk roman – blir de tegnet som en inkarnasjon av den nye tiden, kapitalismens og industrialismens, sosialismens og demokratiets tid, som ifølge Hamsun var en pest, et svik mot de angivelig gode gamle tider. (Han har altså allikevel konstatert og reagert på en historisk utvikling. Men han liker den ikke. Og han bare bruker den til noe annet, som kulisser, og bilder og motiv til en metahistorie om mennesket og kunsten.) På metaplanet viser de menneskets evner til å skape kunst, det er her mennesket skiller seg fra dyret. Derfor er Hamsun så ambivalent overfor sine helter. Snart fordømmer han dem, snart hever han dem høyt over de andre figurene, særlig over

¹ Atle Kittang: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar fra Sult til Ringen sluttet*. Oslo 1984. Jeg har tatt begrepene sosiale tablåer og sosialt teater fra Kittang.

de fornuftige, politisk engasjerte og optimistiske lærere, leger, politikere, akademikere, yrkeskvinner og jurister.

Tønnes Olai er Olivers forløper. Han er ikke ennå tegnet så tydelig som en kunstner, men han gjør det samme som en forfatter gjør: han forvandler sin samfunnsmessige outsider-posisjon til inntekter ved hjelp av sitt gode hode og på en særegen, hemmelighetsfull (gjerne nattlig) måte. Blant modernistene er det ikke bare Hamsun som smertefullt har følt kunstnereksistensen som en slags voyeurisme eller prostitusjon, og kastrasjonen som smertefull forutsetning for kunstnerskapet – det gjorde bl.a. også Strindberg, Kafka, Thomas Mann. Vi forstår nå bedre hvorfor Tønnes Olai er den eneste i novellen „Smaabyliv“ som – bortsett fra eller til tross for sin usympatiske måte å tjene penger på – spares for ulykker, for Jantelovens hatske angrep og unngår fortellerens og teksthelhetens fordømmelse. „Den samme Tønnes Olai har ellers en viss anseelse blandt småfolk. Både almindelige fiskere og bryggearbeidere sætter en hædersære i å kalle ham sin fælle og geliker.“ (97) (Oversatt fra novellens bilde til vår virkelighet: Vi liker å sette opp statuer over diktere, selv om vi ikke forstår dem.) Mens de andre bukkes under eller forblir de gamle, står det om Tønnes Olai umiddelbart etter at skipperkonen Andresens (= tidens) uforanderlighet ble nevnt: „Og Tønnes Olai tok også mere og mere til i lat fylde.“ (108) Ambivalensen består i at han tar til „i fylde“ – en positiv utvikling altså – men denne fylden får den negative merkelappen „lat“.

Under Tønnes Olais negative sider ligger kanskje forfatteren Hamsuns dårlige samvittighet og skyldfølelser for aldri å ha gjort et skikkelig „dagsverk“. Hamsun straffer seg selv med å tegne så negative selvportretter som Tønnes Olai, Oliver og August. På et dypere plan sier han på den måten noe om den menneskelige eksistensen i det hele tatt – ikke akkurat oppbyggelig, men sant. Og derfor er disse kunstnervrengbildene ikke gjennomgående usympatiske.

Nå deler jeg ikke helt Kittangs oppfatning om at slik er det simpelthen med eksistensen vår. Kanskje er også den lacanske dybdepsykologiske eksistensialismen en ideologi, noe man kan tro på eller la være å tro på. I hvert fall hjelper den ikke til å frikjenne Hamsuns historiesyn for å være uegnet som politisk og pedagogisk rettesnor eller immunisering mot nazismen. Enig er jeg igjen med Kittang i at Hamsuns romaner med all sin intertekstuelle kompleksitet og intrikate ironi slett ikke er trygge „hus“ til å kose seg i.¹ Og Ståle Dingstad er sikkert inne på noe når han betegner Hamsun som kyniker i filosofisk forstand.²

¹ „dei ideologiske fragmenta (på liknande måte som ‘familieromanens’ myter) er der for å bli tekne avstand frå [...] Dei dannar ‘stader’ i tekstane og trygge ‘hus’ å søke inn i, faste bolverk for eit Ego i oppløysing. Men rørslene i tekstane er [...] rørsler bort frå desse ‘stadene’. Ideologiane er – som forkynningane – nødvendige renningar i veven; dei er med og gjer den ironiske skrifta mogleg.“ (*Luft, vind, ingenting*, s. 30)

² Sml. Ståle Dingstad: *De litterære strategier. En studie i Knut Hamsuns realisme*, Oslo 2002, s. 262 ff. med en diskusjon av Peter Sloterdijks bok *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd.1, Frankfurt a.M. 1983.

