

I spenningen mellom kjærlighet og erotikk

En undersøkelse av Knut Hamsuns

Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer (1894)

Av Stine Ottesen Sunde

Masteravhandling i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

NTNU, våren 2013

*Jeg lå og så på grenene som vaiet
sagte i luftrækket, den lille vind
arbeidet med sit og bar
blomsterstøv fra kvist til kvist og
fyldte hvert uskyldig år; hele
skogen stod i henrykkelse*

(Hamsun 1954:341)

Forord

Denne masteravhandlingen markerer slutten på en flott studietid ved NTNU for meg. I denne tiden har jeg hatt mange viktige personer i ryggen, som på ulike måter har hjulpet meg under skriveprosessen. Hver enkelt, som jeg her vil nevne, fortjener en stor takk.

Først og fremst vil jeg takke min fantastiske veileder, Petter Aaslestad, for din veiledning i form av inspirasjon, konstruktiv kritikk, uvurderlige tilbakemeldinger og ikke minst våre gode samtaler.

Jeg vil også takke mamma for at du har motivert meg underveis med oppmuntrende samtaler, og for korrekturlesing av oppgaven. Videre vil jeg takke pappa for god omsorg og støtte. Min kjære lillesøster Nina, samt bestemor og bestefar i Svoldvær, fortjener en takk for at de har vist stor interesse og dermed bidratt til å motivere meg i skriveprosessen.

Videre vil jeg takke min venninne, Marte, for korrekturlesing, mange gode samtaler og trivelige sammenkomster.

Kjære Anette, takk for korrekturlesing og for at du har vært med på å gjøre masterperioden lystbetont. Takk for alle morsomme og interessante samtaler og lange, hyggelige dager på lesesalen. Du vil alltid ha en stor plass i mitt hjerte.

Jeg vil også takke mine medstudenter som har gitt sitt bidrag til at studietiden i Trondheim har vært en fantastisk tid. Her vil jeg nevne Britt Mari, Andrea, Endre, Arja, Kathrine, May-Britt, Runa, Ida, Milena, Maja, Susann og Hanne.

Sist, men ikke minst, ønsker jeg å takke Eli og Gunn fra kontoret ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. Dere preget mitt første møte med universitetet på en god og trygg måte. Jeg har derfor et behov for å takke dere for hyggelige og motiverende samtaler, og for deres positive måter å imøtekomme studenter på.

Jeg føler meg beæret over å ha så mange fantastiske mennesker i livet mitt.

Stine Ottesen Sunde, april 2013

Innholdsfortegnelse

1	I spenningen mellom kjærlighet og erotikk	3
1.1	Litteraturhistorisk oversikt	3
1.2	Problemformulering og bakgrunn for prosjektet	5
2	Noen teoretiske betraktninger	7
2.1	Kjærlighetens språk	7
2.2	Det triangulære begjæret	9
2.2.1	Internt og eksternt begjær	10
3	Romanens struktur og Glahns død	11
3.1	Romanens strukturelle særdrag	11
3.2	Glahns død. Et papir fra 1861	15
4	Det erotiske spillet	18
4.1	Grensen mellom illusjon og desillusjon	18
4.2	Erotiske grunnmotiv i Hamsuns bøker	19
5	Kjærligheten og erotikken	21
5.1	Bagatellene og detaljene	21
5.2	Intertekstualitetstankegang	23
5.3	Etterligning av den romantiske vandreren	25
5.4	Overganger mellom kjærlighet og erotikk innad i de dikotomiske motsetningsparene kultur-natur, dag-natt, samt virkelighet-drøm	29
5.5	Brudd i illusjonen	36
6	Trekantkonstellasjonene	38
6.1	Glahns rivaler	38
a)	Glahn - Edvarda - Doktoren	38
b)	Glahn - Edvarda - Baronene	40
c)	Glahn - Eva - Mack	41
d)	Glahn - Eva - Smeden	42
6.2	Edvardas sjalusi	43

6.3	Bokens drømmelignende, erotiske trekantforhold.....	44
6.4	Epilogens trekantforhold	45
6.5	Fellesnevnerne innenfor de triangulære nettverkene.....	48
7	Avsluttende betraktninger	49
8	Litteraturliste	51
9	Summary	54

1 I spenningen mellom kjærlighet og erotikk

1.1 Litteraturhistorisk oversikt

Det er en kjensgjerning at Knut Hamsun stilte seg kritisk til samtidens realistiske diktere, og i artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv», trykket i tidsskriftet *Samtiden* i 1890, forkynte han nettopp dette. Her hevdet han at litteraturen trengte å søke mot mer individfokuserte og sjelelige tilstander, samt gi avkall på alt som hadde med «typer» og «karakterer» å gjøre, da disse ikke kunne representere det moderne og sammensatte mennesket. Hamsuns litterære prosjekt søkte etter

[...] den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, spørløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvirken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv (Hamsun 1965:42).

Hamsun la altså føringen for den individfokuserte og sjelelige diktningen, som videre ble en fellesnevner for litteraturen i 1890-årene.

Også i sine private brev fant han en inngang til å formulere sitt litterære prosjekt. Til sin danske forelegger, Gustav Philipsen, skriver Hamsun i 1894: «Saa far [sic] jeg altsaa høre, hvad De synes om *Pan*. Jeg tror, der maa skrives noget I den Retning fra Nordland, ikke dette Jonas Lieske Væsen uden Fantasi, uden Finhed. Jeg haaber, at der ikke er ‘Karakterer’ i min Bog» (Næss 1994:427). Tydeligere kritikk mot typekarakteristikken og den foregående litteraturen vil nok være vanskelig å oppdrive.

*

Innenfor sekundærlitteraturen har forskere beskjeftiget seg med hvorvidt det er legitimt å benytte termen «nyromantikk» om diktningen som fant sted i 1890-årene. Lenge hadde man bare nyromantikkbegrepet for å betegne denne perioden, men dette begrepet alene vil ikke tjene som en komplett beskrivelse for de litterære strømningene. Litteraturforskeren Per Thomas Andersen (2008:283) er også varsom med å betegne den litterære utviklingen på 1890-tallet som «nyromantisk» i *Norsk litteraturhistorie*, og hevder at begrepet kan benyttes som beskrivende for en av de mange tendensene i den nye litteraturen. Her fastholder han at begrepene symbolisme, dekadanse og modernisme også er sentrale for denne perioden, selv om disse i stor grad forenkler den litterære kompleksiteten.

I tillegg poengterer han at nyromantikk kan benyttes som en diffus betegnelse for reaksjonen mot den realistiske- og naturalistiske litteraturen, og det er nettopp her ønsket om sanselighet, åndelige opplevelser, samt øyeblikkets stemning åpnes og etableres: «Nå ga man

seg villig hen til dunkle fornemmelser, eksotiske sansninger, orientalisme, spiritisme, hypnotisme og alt som var 'sælsomt' [...]» (ibid:287). Ifølge Andersen var Fjodor Mikhailovic Dostojevskij en forfatter fra denne epoken som fikk betydning for Hamsuns diktning, med sine psykologiske, sjelelige og irrasjonelle litterære karakterer. Videre påpeker Andersen hvordan Hamsun lot seg fengsle av bagatellenes betydning for identiteten hos mennesket (ibid:285-286). Han var en modernistisk forfatter, som hele tiden søkte å granske enkeltindividets sjelstilstander.

Tidligere forskning har ansett *Pan* (1894) for å være en prosalyrisk roman, og Just Bing presenterer *Pan* i *Norsk litteraturhistorie* (1904:276) som en roman som «[...] rummer kvintessensen af nittiaarenes poesi [...]». Mer presist formulerer Harald Beyer (1939:194) seg i sin bok *Norsk litteraturhistorie. Til orientering og selvstudium*: «På bunnen av sin natur er Hamsun kanskje lyriker [...] gjennom mange av romanene går det en understrøm av lyrikk. Fortellinger som den vidunderlige Nordlandsskildringen 'Pan' (1894) og kjærlighetsromanen 'Victoria' kan betegnes som prosadikt». Rolf Nyboe Nettum (1995:151) understreker ytterligere i kapitlet «Generasjonen fra 1890-årene» i *Norges litteraturhistorie. Fra Hamsun til Falkberget* at: «Pan er i nyromantikkens ånd en prosalyrisk roman – hvert kapittel er et dikt, har Hamsun sagt. Stilen er lavmælt og inderlig, musikalsk og suggererende, kapitlene er korte, pauser og setningsrytmikk understreker stemningsvalørene».¹ I kapittel 4 om «Norsk litteratur ut i verda, 1864-1905» i *Norsk litteratur i tusen år* bekrefter også Asbjørn Aarseth (1994:366-367) *Pan* som en prosalyrisk roman:

Romanen blir gjerne kalla psykologisk, i og med at han i stor grad fokuserer på irrasjonelle drag hos hovudpersonen, løytnant Glahn. Men samstundes er det ei framstilling i første person av eit liv i nær, sanseleg kontakt med den nordlandske naturen, den hektiske vekslinga av årstidene i skogen, ein nærleik som manifesterer seg i prosalyrisk form, som når han ligg ved nattbålet, ser inn i flammene og høyrer på lydane [...]. Men *Pan* er ingen vanleg familieroman om unge menneske ein hektisk sommar på Sirilund. Det er rettare å kalle verket ein prosahymne til naturens universelle eros, eit dikt om lengten etter einskap mellom mennesket og det løyndomsfulle livet i skogen [...].

Her kan vi se at det prosalyriske i *Pan* ikke bare underbygges av språkets lyriske klang og bilder som sådan, men kanskje også spesielt av apostrofen i form av kjærlighetserklæringer til naturen.

I Glahns beskrivelser av nordlandssommeren han opplevde to år tidligere, utfoldes det svært levende og lyriske skildringer, som videre flettes sammen gjennom et intrikat nettverk av både mennesker, drøm og natur. Et bilde på hvordan man har forstått romanen tidligere kan

¹ Jeg vil her gjøre oppmerksom på at Beyer (1939) omtaler romantittelen i både kursiv og anførselstegn, mens Nettums (1995) referanse til boken står uten kursiv.

illustreres med Bing i *Norsk litteraturhistorie* (1904), hvor han med sitt billedlige språk innkapsler den sjelelige fremtoningen i forholdet mellom Glahn og Edvarda. Her omtaler han Glahn som

[...] den vældige jæger, som fører sin elskovs og sit hads krig, lever sit livs rus oppe i Nordlandssommeren [...]. Thomas Glahns liv er kamp, rus, feber [...]. Han og Edvarda, de to ubetydelige mennesker, blir til to berserker med alle sjælens nerver spændt i elskovens strid, de betar, erobrer, de brænder af hverandres ild, de lever paa sprang som tigre, de stinger med giftbrodd og frydes derved i en kval, som deres hjerter svulmer af [...] (Bing 1904:276-277).

Dette er i tråd med den sjelelige diktningen Hamsun så sterkt proklamerte for. Det har blitt en slags enighet gjennom tidene at dette har vært en prosalyrisk roman, med særlig Bing (1904) og Beyer (1939) i spissen. I nyere tid har også Nettum (1995), Aarseth (1994) og Andersen (2008) anerkjent *Pan* som en lyrisk roman. Slik jeg ser det, er det fremdeles holdbart å si at dette er en prosalyrisk roman.

1.2 Problemformulering og bakgrunn for prosjektet

Jeg hadde mitt første møte med *Pan* da jeg gikk siste året på videregående skole. Romanen bidro til en gryende interesse for Knut Hamsuns diktning, og denne ble særlig konsolidert gjennom et fordypningsemne i Hamsuns forfatterskap ved NTNU. Etter et ukjent antall gjennomlesninger av romanen, har jeg hver gang oppdaget nye detaljer; det være seg sjelelige og irrasjonelle litterære karakterer, eller den gripende prosalyriske bruken av språket. Det er fremfor alt måten Hamsun formulerer seg på i *Pan*, med både uforutsigbare og merkverdige litterære uttrykk, samt de modernistiske og psykologiske karakterene han har skapt, som fascinerer meg. Det er også interessant å ta del i hvordan kjærligheten og erotikken manifesterer seg i boken. Videre er romanens kompleksitet i form av blant annet en rekke ulike trekantforhold, sammen med jegets finurlige skildringer av kjærlighet og erotikk, med på å danne en helt særegen bok. Dermed ble det naturlig for meg å velge *Pan* som tema for min avhandling.

Roland Barthes har i *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000) illustrert hvordan kjærligheten språkliggjøres. Her er det først og fremst det språklige aspektet som er viktigst, og ikke selve kjærlighetshandlingen som sådan. I min analyse håper jeg på å få frem at det blant annet er gjennom flere sentrale Barthesianske kjærlighetsfigurer at protagonisten i *Pan* fremviser eller beskriver kjærligheten og erotikken. For å undersøke de komplekse trekantforholdene i boken, vil jeg gjøre nytte av Girards innsikter om det triangulære begjæret i boken *Deceit, Desire and the Novel* (1976). Ved trekantforholdene skapes det et møtepunkt

mellom kjærligheten og erotikken. Av nyere Hamsunforskning vil jeg blant annet gjøre spesielt bruk av Atle Kittang (1996) og Henning Howlid Wærps (1999) analyser av Hamsuns diktning og *Pan*. Jeg vil også i noen grad komme til å trekke inn annen relevant sekundærlitteratur som supplement til min egen tekstanalyse.

Kjærligheten er ikke nødvendigvis synonymt med erotikken i romanen, og begrepene er i seg selv både vanskelige å skille og definere. Også det prosalyriske er vesentlig for formidlingen av disse. Som tittelen tilsier, vil avhandlingens primære siktemål være å problematisere og nyansere hvordan kjærligheten og erotikken kommer til uttrykk i romanen. Dette vil blant annet bli gjort ved å undersøke konstruksjonen av trekantforholdene i *Pan*. Intensjonen med avhandlingen ligger ikke i å komme med en utførlig og helhetlig tolkning av *Pan*, ei heller å bruke *Pan* for å bevise og forsvare teoriene. Videre ønsker jeg ikke å redusere *Pan* til en bok fundert på strukturer, kjærlighet og erotikk, da romanen er så mye mer. Jeg vil nærlese spesielle tekststeder som jeg anser som viktige for å få frem det komplekse ved fremstillingen av kjærligheten og erotikken i *Pan*. Jeg vil også forsøke å gjenkjenne en form for struktur som ligger til grunn for den ellers så sammensatte og fragmentariske romanen.

En metodisk utfordring er at fortellerne i *Pan* er upålitelige, noe som bidrar til å gjøre tekstanalysen komplisert. Upåliteligheten ligger blant annet i fortellernes subjektive nærhet til handlingen, men også i at den originale undertittelen til *Pan* er *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Boken blir med dette lest som utgiverfiksjon, noe som videre vil si at det kommer frem en skjult redaktør som kan ha gjort selektive utvalg av papirene til Glahn. Senere i avhandlingen skal vi se at dette er ytterligere med på å forsterke det fragmentariske uttrykket ved boken.

Undersøkelsen gjøres ut fra en tanke om at kjærligheten og erotikken utkrystalliseres og etableres ved ulike kontekster og møter mellom karakterene og naturen, samt at det nettopp er ved slike øyeblikk man kan gjenkjenne disse i form av reaksjonsmønstre og kjærlighetsfigurer. Avhandlingens problemstilling blir dermed følgende: Hvordan blir kjærligheten og erotikken fremprovosert, samt etablert ved de intersubjektive relasjonene i *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer* (1894)?

I neste kapittel vil jeg gå nærmere inn på de to nevnte teoretikerne Barthes og Girard, før jeg presenterer romanens strukturelle særdrag, samt epilogen i *Pan*. I fjerde kapittel vil jeg trekke frem Atle Kittang og det han sier om det erotiske spillet i Hamsuns romaner. Neste steg blir å analysere kjærligheten, erotikken samt trekantkonstellasjonene slik disse konstitueres i *Pan*. Til slutt vil jeg presentere noen betraktninger jeg har utledet med bakgrunn i mitt analyse- og forskningsarbeid.

2 Noen teoretiske betraktninger

2.1 Kjærlighetens språk

I tiltredelsesforelesningen Roland Barthes holdt ved Collège de France i 1977, kan man gjenfinne hans spesielle fascinasjon for distinksjonen mellom språkssystem og diskurs, som han påpeker er gjensidig avhengige av hverandre. Videre formulerte han noen ord om hvorledes talehandlingen ikke er kommunikasjon, men at det tvert imot dreier seg om underkastelse, da vi er underlagt språket som system (Gundersen 2010:131). Jeg velger å holde meg til Barthes' diskursbegrep slik Karin Gundersen, professor i fransk litteratur ved Universitetet i Oslo, fremstiller det i boken *Roland Barthes. Teori og litteratur: «discourir»*, kommer av latin *discurrere*, løpe omkring» (ibid:24). Dette er den etymologiske begrepsavklaringen, men enda mer vesentlig er Barthes sin henvisning til Saussure, og det dikotomiske paret *langue/parole*. «Langue» er språket som tegnsystem eller kode mens «parole»:

[...] er en første formulering av det som under strukturalismen fikk navnet *discours*, det vil si språket i bruk, i aksjon: produktet av det talende subjekts utvelgelse og sammenføyning av ord og setninger i sammenhengende tale eller skrift [...]. Innen setningens grenser er det mulig å holde seg til en rent tegnteoretisk synsvinkel. Når disse grensene sprenkes, er vi over i diskursen og blir nødt til å trekke inn «fremmede» elementer som har med situasjonen og hensikten å gjøre, ja, hele den sammenheng det levende språket inngår i som både kontekstavhengig og kontekstgenererende. Ikke minst subjektet (så vel det talende som det lyttende og samtalende) blir en del av betydningsproduksjonen i diskursen og må tas i betraktning (ibid:34-35).

Disse grunnleggende betraktningene er en betingelse for forståelsen av Barthes' bok *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000). Innledningsvis presenterer han en «dramatisk» metode i sin formidling av den fragmenterte kjærlighetsdiskursen. Bakgrunnen for dette er at den forelskede skal kunne finne et sted for «utøvelsen av et direkte språk (ikke noe metaspråk)» (Barthes 2000:6). I stedet må talehandlingen iscenesettes ved et *jeg*: «Det er et strukturelt portrett som gjør det mulig å finne en plass til talen, til en som i forelskelse taler for seg selv, overfor den andre (det elskede objektet), som ikke taler» (ibid.). Det må med andre ord skapes et rom for utøvelsen av det forelskede subjektets kjærlighetsspråk.

Gundersen presenterer det formelle oppsettet til boken hans som en tekst bestående av en form for personlig dagbok og leksikon, og er videre preget av ulike sitater. På et finurlig vis utkrystalliserer disse tekstelementene en samlet avansert systematikk (Gundersen 2010:113). Det viser seg at hans kompositoriske og strukturelle grep står i nær sammenheng

med begrepet «fragmenter» hentet fra tittelen. «Fragment» defineres i *Litteraturvitenskapelig leksikon* som:

(av lat. *fragmentum*, 'bruddstykke'), i litterær sammenheng en tekst som ikke betraktes som et avsluttet hele [...]. Det intenderte fragmentet kan føres tilbake til den tyske romantikken og knyttes til en tidlig-moderne opplevelse av en tapt helhet [...]. Fragmentet knyttes ofte til en modernistisk estetikk, der muligheter for totale utsigelser og fullendte verk undergraves til fordel for en dyrking av bruddet og det usagte (Lothe, Refsum og Solberg 2007:72-73).

Det Barthes sikter til i boken sin er ikke «fragment» i betydningen en uavsluttet litterær tekst som sådan, men en mer estetisk dimensjon, hvor det med hjelp av fragmentets etterlatte tomrom vil åpne opp for nettopp den iscenesettelsen han viser til i innledningen av boken.

Gundersen gjør seg også noen refleksjoner omkring bokens tittel:

Tittelen [...] sier for det første at det dreier seg om en bestemt diskurs, ikke om diskursen som det generelle objekt for en bestemt kunnskap [...]. Det er én forelsket som taler, ikke den forelskede generelt. Forelskelsen er alltid unik: Ingen har opplevd det samme som meg; slik tenker den forelskede som Barthes skriver om [...]. Vi får ikke høre hele diskursen, bare fragmenter (2010:114).

Det er altså ikke meningen å fremsette forelskelsens historie eller diskurs, ei heller å beskrive og analysere en forelskelsesdiskurs som en avsluttet helhet, da det er ved selve utsigelsen at kjærlighetsspråket etableres. Etter forordet åpner Barthes hoveddelen som ei sceneanvisning: «*Det er altså en forelsket som taler og som sier:*» (2000:13). Dette er et vesentlig strukturelt grep, som er med på å styrke hans «dramatiske» metode. Alle de små tekstsegmentene i hoveddelen sys sammen som akter i et drama, hvor det nettopp er på denne scenen kjærlighetens diskurs kan få utspille seg.

Barthes starter med å presentere hva han legger i begrepet «figurer» ved å vise til den forelskedes tale: «Den forelskede slutter egentlig aldri å løpe rundt i sitt eget hode, sette i gang nye fremstøt og intriger mot seg selv. Den forelskedes tale eksisterer aldri som noe annet enn brokker av språk, som foranlediges av ubetydelige og tilfeldige omstendigheter» (ibid:6). Språkbrokkene kan kalles og bli gjenkjent som *figurer*. Gjennom disse blir språket aktualisert, og det er ved en forelskelse at kjærlighetsspråket kan utspille seg. Den forelskede er klar over at figurene og tankene er «liksom preget av en kode» (ibid:7). Disse får betydning ut fra den forelskedes egen kontekst. De uavsluttede setningenes hovedanliggende blir å formulere *følelsen*, og ikke mer (ibid:8-9). Figurene kan ikke ordnes på noen bestemt måte, da de i seg selv bare er uavsluttede brokker av språk.

2.2 Det triangulære begjæret

Den fransk-amerikanske filosofen René Girard er en av samtidens mest betydningsfulle litteraturteoretikere. I boken *Mimesis and Desire. An Analysis of the Religious Nature of Mimesis and Desire in the Work of René Girard* (2009) presenterer Per Bjørnar Grande fagtradisjonen til Girard, hvor sistnevnte blant annet arbeider innenfor disipliner som litteraturteori, antropologi, religionsvitenskap, filosofi, psykologi og teologi (Grande 2009:19). Grande understreker at: «Mimetic desire is, according to the theory, *the* basic drive in humans, and therefore a phenomenon present in all aspects of society» (ibid:8). Det mimetiske begjæret kan dermed spores i samfunnet, og ikke bare i litteraturen.

Ifølge Grande tar Girard med boken *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure* (1861), utgangspunkt i grunnleggende psykologi med Freuds konsept om «Den Andre», og videreutvikler begjærsbegrepet. Girard kritiserer Freuds teori om at begjæret er biologisk og objektrelatert, og at det er styrt av Ødipuskomplekset og narsissisme. Ifølge ham er begjæret etter «Den Andre» basert på modeller. Likeledes vil verdien av noe være avhengig av andres begjær for samme tingen. Grande (2009:23-24) postulerer at begjæret er et interindividuell fenomen. Det mellommenneskelige nettverket av mimetisk begjær er slik sett en vesentlig del av samfunnet.

På denne måten fremstilles dermed begjæret av «Den Andre»: «The most common denominator in the European novelistic tradition is, according to Girard, the revelation of *metaphysical desire*. Metaphysical desire is contrasted with spontaneous desire and comes about when a hero desires an object via a *mediator*» (ibid:20). Det triangulære begjæret oppstår som følge av at subjektets begjær ovenfor objektet skyves over på en mellommann, som etter hvert blir omgjort til objektet for begjæring. Ifølge Grandes forståelse av tankegangen til Girard, konverterer subjektet begjærsobjektet til et sekundært og rivaliserende begjær. Her skapes det imidlertid et hinder for det frie og ekte begjæret. Det sekundære begjæret blir dermed et metafysisk begjær (ibid.).

Videre skriver Grande at «[...] there is no such thing as autonomous or spontaneous desire. All desires are interdependent and mediated» (ibid.). Den gjensidige avhengigheten som oppstår mellom de ulike begjærene, samt begjæret via en mellommann, fremkaller ifølge Girard både sjalusi og hat. Slik Girard (1976:12) ser det, forsøker en sjalu person å overbevise seg selv til å tro at begjæret er ekte og rotfestet i objektet alene. Teorien om det triangulære begjæret vil videre bli brukt som en mulig forklaringsmodell på hvordan kjærligheten og erotikken utspiller seg i boken *Pan*.

2.2.1 Internt og eksternt begjær

Det interne begjæret er ifølge Girard et hemmeligholdt og skjult begjær. Subjektets hat ovenfor mellommannen definerer han som en utkrystallisering av de to motstående følelsene underdanig ærefrykt og intens ondskap. Girard (1976:10-11) uttrykker videre at: «Only someone who prevents us from satisfying a desire which himself has inspired in us is truly an object of hatred. The person who hates first hates himself for the secret admiration concealed by his hatred». Hatfølelsen oppstår dermed ved at mediatoren forhindrer begjærstilfredstillelsen fra subjektet til objektet.

Girard beskriver skillet mellom romantiske og realistiske forfattere ut fra hvordan de fremkaller det mimetiske begjæret i verkene. Slik Grande (2009:21) forstår Girard, ligger forskjellen i tilnærmingene til mellommannen. Ved intern mediasjon vil den romantiske forfatteren ofte fremvise mediatoren som en rival, men samtidig holde det medierte begjæret skjult. En realistisk forfatter vil på den andre siden fremvise rollen til mediatoren som en avgjørende faktor for hovedpersonens begjær. Dette signaliserer en ekstern mediasjon.

De eksterne imitasjonene hos karakterene til Cervantes og Flaubert er ifølge Girard fundert i begjæret de har ovenfor sine selvvalgte modeller. Eksempelvis lar Cervantes romanhelten i *Don Quijote* annonsere at den avdøde ridderen Amadis de Gaula er Don Quijotes mediator, og på denne måten fremvise sin eksterne mediasjon (ibid:20). Girard refererer videre til Jules de Gaultiers essay, kjent som *Bovaryism*, og forteller hvordan Flauberts helter skaper idealiserte modeller av seg selv, samt imiterer disse modellene. Romanpersonen Emma Bovary begjærer, ifølge Girard (1976:5), gjennom de romantiske heltinnene hun har fylt sin fantasi med. Disse ødelegger i sin tur for et spontant begjær.

Motsatt vil imitasjonshandlingen ved det interne begjæret holdes skjult av subjektet. Grande (2009:20-21) fremhever et eksempel fra Girard om hvordan Stendhal i *The Red and the Black* lar helten skjule sitt mimetiske begjær, og på denne måten faktisk provosere begjæret. Videre straffer helten seg selv etter å ha avslørt sin skjulte imitasjon av Napoleon.

Girard (1976:9) ser også en distinksjon mellom ekstern og intern mediasjon innenfor romantiske verk, og hevder at ekstern mediasjon finner sted når avstanden er for stor til at det kan oppstå en mulig kontakt mellom subjektet og mediatoren. Intern mediasjon forekommer når avstanden er redusert nok til at det mellom subjektet og mediatoren kan dannes en forbindelse. Det er spesielt den interne mediasjonen som vil være av interesse og relevans for utforskningen av Knut Hamsuns *Pan* i avhandlingens analyse. Neste del vil bestå av en oversikt over romanens struktur, samt epilogen «Glahns død. Et Papir fra 1861».

3 Romanens struktur og Glahns død

3.1 Romanens strukturelle særdrag

Boken *Pan* ble utgitt i 1894 og denne store kjærlighetsromanen er et av Hamsuns mest kjente verker. Slik Hamsun selv beskrev det i et brev til vennene Bolette og Ole Johan Larsen i januar 1894, så er *Pan* en bok «[...] med faa Mennesker og megen Sjæl» (Næss 1994:379). I et senere brev samme år skrev Hamsun til dem: «[...] og den Satans Boka blir aldrig færdig. Forresten er det ikke en Roman, Gudskelov, men lidt Naturhistorie» (ibid:407). *Pan* er svært sammensatt og til tider fragmentarisk, men til tross for tekstbrudd og innskutte erindringer, har boken likevel en handling, karakterer, en forteller, samt er tradisjonelt inndelt i kapitler. Jeg velger derfor å betegne boken som en roman.

Den første delen i *Pan* er skrevet av jeg-fortelleren løytnant Thomas Glahn, og omhandler hans subjektive beretninger om en sommer han inntok ei hytte utenfor det lille tettstedet Sirilund i Nordland i 1855. Det er gjennom ham at opplevelsene og handlingen blir sanset og videreført til leseren.² Han lever isolert fra andre mennesker og søker mot skogen og naturen, hvor han jakter og vandrer med hunden Æsop. Her får Glahn utløp for sin sjelelige sansning, og er fri til å gjøre hva han vil: «I skogen forbød jeg mig ingenting, jeg kunde lægge mig på ryggen og lukke øinene om jeg vilde, jeg kunde også si hvad jeg vilde der. Ofte kunde man ville si noget, tale høit og det lød som en tale fra selve hjærtet i skogen...» (Hamsun 1954:348). Etter hvert innleder han et forhold med Edvarda, datteren til handelsmannen på tettstedet. Ved vårens utvikling til sommer, kulminerer kjærlighetsforholdet, før det med sensommerens- og høstens vindkast forfaller. I sine drømmelignende tilstander opplever Glahn erotisk-fiktive møter med fristerinnen Iselin, og disse realiseres ved fysiske og reelle erotiske møter med Eva og Henriette.

Bokens andre del er titulert «Glahns død. Et Papir fra 1861» og fortellerstemmen er gitt til Glahns jaktkamerat, som forteller om hendelsene i India fire år etter Glahn tilbragte sommeren på Sirilund. Til sin danske forelegger skrev Hamsun følgende brev i 1894: «Husker De noget i ‘Samtiden’, der hedder ‘Glahns Død’? De likte det riktignok ikke; men det er et Spørgsmaal, om jeg ikke maa trykke dette ‘Glahns Død’ som Slutning til denne Bog [...]. Bogen har følgende Titel: *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer* [...]» (Næss 1994:426-427). I denne delen er Glahn objekt for fortellingen, og den navnløse jaktkameraten legger

² Henning Howlid Wærp (1999:215) påpeker i artikkelen «Knut Hamsuns *Pan* (1894). Nordlandsnatur eller symbolandskap?» at man hele tiden må være på jakt etter korrigerende informasjon, da jeg-fortelleren ikke er til å stole på.

ikke skjul på sitt hatforhold til Glahn. Spesielt vekkes sjalusien hos ham når jaktkameratens venninne Maggie legger seg etter Glahn. Alle de små hendelsene som skjer i møtet mellom de to jaktkameratene kulminerer etter hvert i Glahns død.

Førsteutgaven til *Pan* hadde følgende undertittel: *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Undertittelen har blitt fjernet ved flere av de senere utgavene, noe som bidrar til at *Pan* mister en avgjørende tolkningsramme. En lesning av boken med denne undertittelen, vil eksempelvis gjøre upåliteligheten hos fortellerne enda større. Etersom den fiktive redaktøren kan ha redigert og føyd sammen tekstdeler og satt disse inn i nye kontekster, vil dette videre aksentuere nye meninger.

Både første og andre utgave av *Pan* fra 1894 og 1895 er utgitt av P. G. Philipsens Forlag i København, og har undertittelen *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Utgaven av boken fra Gyldendal Norsk Forlag fra 1968 bærer også undertittelen. Det samme gjør utgavene fra Den Norske Bokklubben (1994) og De Norske Bokklubbene (2007). Samtlige av disse er utgitt som enkeltromaner. Selv om dette utvalget viser bøker som er utgitt i tidsrommet 1894-2007, har det parallelt blitt gitt ut flere utgaver hvor undertittelen har falt bort. I Gyldendal Norsk Forlags *Knut Hamsun. Samlede verker* fra 1934, *Knut Hamsun. Samlede romaner* fra 1944 og *Knut Hamsun. Samlede verker* (1954), har *Pan* fått sin undertittel fjernet. Også *Pan*, som ble utgitt som enkeltverk av Gyldendal i 1974, har fått fjernet undertittelen, og det samme har verket i *Knut Hamsun. Samlede verker* fra 1976 og 2007 også fått. Det finnes langt flere opplag av *Pan*, men av de nevnte utgavene ovenfor, viser det seg altså at det er spesielt ved samlede verker at undertittelen er fjernet. Jeg stiller meg også undrende til at Gyldendal i tidsrommet 1968 til 1974 har vekslet mellom å utgi *Pan* både med og uten undertittel.

I etterordet til bind 4 i *Knut Hamsun. Samlede verker* (2007), skriver Lars Frode Larsen følgende om *Pan*: «Det er Glahn som fører ordet og pennen, og opprinnelig var boken utstyrt med undertittelen ‘Av løytnant Thomas Glahns papirer’» (Hamsun 2007:240). Larsen skriver imidlertid ikke noe om hvorfor denne undertittelen er intakt. De nevnte bindene ovenfor har heller ikke noen etterord som kan avklare mysteriet om hvorfor tittelen har blitt tatt bort. Det at undertittelen er strøket fra flere av utgavene, er, som tidligere nevnt, med på å skape en fragmentproblematikk, ved at disse blir fratatt en viktig fiktiv og overordnet redaktør. Dermed vil undertittelen få betydning for hvordan man leser *Pan*. Bokens innholdsmessige, fragmentariske uttrykk skal vi senere komme tilbake til.

Boken er inndelt i relativt korte kapitler, som ofte innledes ved lyrisk fargede skildringer og erindringer i hoveddelen. Hamsun hevdet selv at hvert kapittel i *Pan* ble

utarbeidet som et dikt. I et brev til sin tyske forelegger, Albert Langen, skrev Hamsun følgende i 1894:

The reason why my book is not yet finished is that every chapter is a poem, every line worked hard on. There is [sic] no dialogues, only few replies [sic]; if I say that every chapter has made me a [sic] weeks work, I don't lie; although the chapters is [sic] so short. There is [sic] visions, adventures, symbolisme [sic] all over. It goes forward, but I admit slowly. I am content for finishing in a month (Næss 1994:422).

Dette brevet ble skrevet mens han skapte *Pan*, og slik boken er intendert, er det også tydelig at språket med sine symboler og visjoner fremstår som lyrisk. Dette er likevel ikke ensbetydende med at kapitlene faktisk er dikt. Samlet er det 43 kapitler, hvor 38 av dem utgjør hoveddelen om Glahns nordlandsberetning. De fem siste er fortalt av Glahns jaktkamerat i bokens andre del, i form av en epilog. Disse to tekstdelene skaper en samlet fremstilling av subjektet Glahns innviklede og kompliserte kjærlighets- og erotiske spill.

Romanens kompleksitet konsolideres ved at det gjennomgående etableres flere overlappende trekantforhold, som tilsynelatende dekker ulike erotiske behov, samt kjærlighetsbehov. Disse er paradoksalt nok med på å forme en underliggende struktur i boken. Også ulike grunnmyter fungerer som konfigurerende element, eksempelvis ved at mytene om Pan, Narkissos, Eros og Poseidon enten direkte eller indirekte blir referert til gjennomgående i hoveddelen av romanen. Det finnes utallige versjoner av mytene, men ifølge myten om Pan, slik den er fremstilt i boken *Gresk mytologi* (1978), var han en skoggud med horn og geitebein som det ofte kom en villskap over om nettene. Videre søkte han bort fra de andre gudene i Olympos og holdt til i naturen hvor han spilte på panfløyten sin. Pan ble også oppfattet som en vill gud, som gjorde erotiske tilnærminger til nymfene (Gibson 1978:60). Myten er anvendbar på romanen *Pan*, som for øvrig har lånt tittelen av denne skogguden.

I artikkelen «En roman og dens mytiske prefigurering: Jonas Lies *Niobe*» understreker Petter Aaslestad (1993:165) hvordan *Niobes* undertittel sørger for å fremstille romanen som noe annet enn en ren mytologisk gjenskapelse av Niobe. Videre hevder Aaslestad at: «Likheten mellom det mytiske og nåtiden må derfor etableres gjennom et samspill mellom tekstsignalene og leserens vilje til å trekke kontekstuelle referanser med inn i lesningen» (ibid.). Dette gjelder i høyeste grad for *Pan*, spesielt ettersom Pan-figuren eksplisitt blir referert til under nordlandsberetningen. I tillegg har *Pan*, som nevnt, en undertittel som referer til protagonisten løytnant Thomas Glahn. På den måten signaliserer tittelen at romanen omhandler Glahns erindringer, og ikke selve Pan-figuren som sådan. Flere av trekkene hos Glahn kan gjenfinnes hos myten, blant annet gjennom hans søken etter erotikk både i naturen

og ved flere av romanens kvinner, i tillegg til at han helst ønsker å holde seg til skogen, hvor han selv regjerer.³

I Roy Willis' bok *Mytologi. Myter fra hele verden* (1996:165), fremheves myten om Narkissos som omhandler en metamorfose. Her straffer Ekho Narkissos ettersom han ikke gjengjelder Ekhos kjærlighet til ham. Hun forbanner ham slik at han aldri kan elske noen høyere enn seg selv. Når Narkissos får se sitt eget speilbilde i vannet, blir han forelsket og drukner i det han prøver å kysse dette speilbildet. En umiddelbar forbindelseslinje kan trekkes til en scene i *Pan*, hvor den drømmelignende Iselin kysser sitt eget speilbilde. Myten er også sentral ovenfor subjektet Glahn, og flere steder kan man få assosiasjoner til denne: «Jeg avfyrrer min børs og et uforglemmelig ekko svarer fra berg til berg [...]. Nu er jeg tørst og drikker i bækken [...].» (Hamsun 1954:356). Eros er guden for begjær, og det er muligens denne mytologiske figuren som i størst grad kommer indirekte til uttrykk gjennom Glahns erotiske tilnærming til naturen og kvinnene.

Poseidon er, ifølge Willis' (1996:137) utvalgte versjon av myten, en «skremmende og voldsom gud som er forbundet med mange av naturkreftene. Han hersker over havet, spesielt i storm og uvær». Han har en tretindet fork, og kan lage jordskjelv. Blant annet kan han ved hjelp av forken dele både mark og fjell. Her kan man ytterligere få assosiasjoner til Glahns spregning av klippen, som danner rystninger i fjellet og som videre danner ekko. I Gibsons (1978:29) versjon av denne mytologiske figuren, har Poseidon hvite hester som trekker vognen han ferdes med i havriket sitt. Glahn henviser direkte til denne guden i *Pan*:

Jorden og himlen blandedes sammen, havet tumlet sig i forvredne luftdanse, dannet mænd, hester og spjærrede faner [...]. Det lå et skjær langt ute, det lå alene; når sjøen ravet opunder dette skjær steilet den som en vanvittig skrue, nei som en havgud som reiste sig våt i veiret og så utover verden, fnysende så hård og skjæg stod som et hjul omkring hans hode. Så dukket han ned i brændingen igjen (Hamsun 1954:336).

Ved at Glahn anskueliggjør disse ulike mytene, skapes det assosiasjoner som videreutvikles i bokens kontekst. Parallelliteten mellom disse mytologiske figurene og *Pan* er slående, og denne intertekstualiteten er med på å strukturere boken.

Et annet strukturelt grep ved boken, er at den har en underliggende toårssymmetri. Handlingen er satt til 1855 og Glahns nedskrivning begynte to år etter i 1857, da han mottok grønne fuglefjær fra Edvarda. I epilogen kan jaktkameraten bekrefte at han møtte Glahn første gang i 1859, mens at Glahn døde ved et ulykkestilfelle i 1861. Både hoveddelen og epilogen

³ Bjørn Hemmer (2009:80) trekker i artikkelen «Hamsuns *Pan* – nordlandsromanen som ble til på Sørlandet» forbindelseslinjer mellom den mytologiske Pan-figuren og Glahn. Her peker han blant annet på at Glahn har dyreblikk, skinndrakt og en naturlig dragning mot naturen og «nymfer» han kommer over.

til *Pan* blir skrevet av to fortellere som ser tilbake på noe som har skjedd tidligere, og som i skrivende stund ikke tar del i handlingen. Denne toårssymmetrien får betydning for strukturen i boken ved at den er med på å organisere og integrere epilogen i hoveddelen. I seg selv fungerer epilogen som en kommentar og forklaring på hvordan jaktkameraten opplevde den komplekse rivalen Glahn.

Det er interessant at jaktkameraten refererer til rykter han har hørt om Glahn fra blant annet oppholdet på Sirilund. Han betegner kvinnen Glahn hadde stått i et forhold med for «grevinden», og at hun hadde giftet seg med en svensk greve. Edvarda er imidlertid en baronesse, siden hun giftet seg med den svenske baronen. Dette giftemålet blir for øvrig indirekte signalisert ved det symbolske, kronede brevet Glahn mottok av Edvarda med de to grønne fuglefjærene to år etter nordlandssommeren.⁴ I tillegg til å illustrere rykters varierende sannhetsgehalt, er dette også med på å inkorporere epilogen i hoveddelen.

3.2 Glahns død. Et papir fra 1861

«Glahns død. Et Papir fra 1861» ble trykket som en autonom tekst i det norske og allmennkulturelle tidsskriftet *Samtiden* i 1893, altså året før *Pan*. *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer* ble utgitt, med den tilhørende epilogen «Glahns død. Et Papir fra 1861». Det er interessant å se hvordan den originale versjonen, trykket i *Samtiden*, har blitt redigert i forbindelse med *Pan*, hvorpå blant annet denne innledningen til «Glahns død» fra *Samtiden* ikke er å gjenfinne i boken fra 1894:

Man siger, at jeg er en lav og simpel Sjæl, alle har sagt det i dette Aar, saasart vi blot har begyndt at tale om Glahn; men døm selv, om jeg er det. Døm ogsaa, om jeg er saa foragtelig, at jeg intet godt finder hos Glahn, blot fordi jeg er skinsyg paa ham; ja, Folk siger ganske frækt, at jeg er skinsyg paa ham, og at min Skinsyge gør min Sjæl hæslig. Men døm nu selv. Jeg lægger det hele frem og ønsker at vise, hvilken daarlig Person jeg har havt at gøre med (Hamsun 1893:177).

Disse innledende ordene fra jaktkameraten skisserer tekstens innhold som et forsvar for drapet på Glahn, og et forsøk på å motbevise sin sjalusi ovenfor Glahn. Det avsluttende avsnittet i «Glahns død» fra *Samtiden* er også fjernet fra epilogen i *Pan*. Dette avsnittet innledes med å ta opp tråden fra det første avsnittet: «Hertil har jeg intet mere at føje. Jeg har lagt det hele frem og er rolig for min Dom. Alle Mennesker behandler mig ogsaa med Agtelse og Respekt, kun mine Nærmeste [...] siger, at jeg forfølger Glahn med min foragtelige Skinsyge endnu» (Hamsun 1893:190). I seg selv skaper den ekstra innledningen og avslutningen fra «Glahns

⁴ På samme måte tolker også Wærp (1999:216) det kronede brevet med fuglefjærene som et signal om at Edvarda har giftet seg med baronen.

død» i *Samtiden* en litt annerledes rammefortelling, hvor fokuset ligger på sjalusien hos jaktkameraten. Det at det innledende og det avsluttende avsnittet har blitt strøket fra den originale utgaven fra *Samtiden* til epilogen i *Pan*, knytter videre epilogen sammen med nordlandsberetningen.

Det har blitt gjort flere endringer fra originalutgaven i *Samtiden* (1893) til epilogen i *Pan* (1894). Tekstdelene som har blitt fjernet eller endret til fordel for epilogen, har opprinnelig hatt en forklarende funksjon i originalteksten i *Samtiden*. En årsaksforklaring for dette kan være at epilogen er satt inn i kontekst med nordlandsberetningen, og dermed måtte teksten revideres og tilpasses beretningene til løytnant Glahn. Det er også gjerne litt overdrevne og overflødige tekstelementer som har blitt fjernet eller redigert, slik som: «[...] hans Navn var mig meget godt bekendt» og «[...] hans navn var mig ikke ubekjendt» (Hamsun 1893:178; Hamsun 1954:412). Ved flere tilfeller har den originale teksten blitt redigert slik at hendelsene og personene blir beskrevet med mindre informasjon: «[...] han havde staaet i Forbindelse med en ung og meget høitstaaende Dame fra et stort Hus [...]» (Hamsun 1893:178). I epilogen i *Pan* står det derimot at Glahn hadde stått i forbindelse «[...] med en ung nordlænderinde fra et stort hus [...]» (Hamsun 1954:412). Vi får dermed ikke vite at hun er høytstående, men det ligger implisitt til grunn da hun er fra et stort hus.

For å illustrere hvordan overflødig informasjon fra «Glahns død» har blitt redigert og redusert til fordel for epilogen i *Pan*, kan det ytterligere vises til følgende teksteksempler: «Fra nu af blev Thomas Glahns Navn først ordentlig bekendt. Tidligere havde han været en kæk, haabefuld Mand, som alle holdt af, nu slog han sig vild, som den værste Udhaler og Satan, og drak [...]» og «Fra nu av blev Thomas Glahns navn først ordentlig bekjendt, han slog sig vild, gal, han drak [...]» (Hamsun 1893:178-179; Hamsun 1954:412). Det er også interessant å se at originalutgaven ikke overlater noe til tilfeldighetene tolkningsmessig når det angår Glahns ritual like før han blir skutt. Han ikler seg fint tøy og synger bryllupssalmer i epilogen, mens han i utgaven fra *Samtiden* i tillegg til dette tar på seg en ring, som skal symbolisere en giftering: «Forresten havde han pyntet sig med en Ring paa Fingeren og gjort sig usædvanlig Flid med sit Toilette. Han har pyntet sig som en Brudgom, tænkte jeg, han har ogsaa sat en Ring paa sin højre Haand!» (Hamsun 1893:188-189).

For å inkorporere epilogen enda mer med nordlandsberetningen, har også enkelte elementer blitt tilføyet teksten som ikke har stått i utgaven fra *Samtiden*. Blant annet er det blitt skrevet inn et kort avsnitt om Glahns gikt i foten i epilogen (Hamsun 1954:413), og dette refererer tilbake til skuddsåret Glahn selv skriver om i nordlandsberetningen. Det finnes langt flere konkrete eksempler på endringer som har blitt gjort fra utgaven av «Glahns død» i

Samtiden, til den ble brukt året etter som en integrert del av romanen *Pan*, men disse vil jeg ikke gå nærmere inn på i avhandlingen.⁵

Rolf Vige (1963:73) ekskluderer imidlertid epilogen «Glahns død. Et papir fra 1861» fra sin tolkning av *Pan* i *Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse*, og hevder at denne delen ikke har noen særskilt betydning for hoveddelen og romanen i sin helhet:

Vi har holdt etterskriften utenfor 'Pan'-analysen. Nordlandsfortellingen utgjør i seg selv en dikterisk enhet, og vi finner ingenting av vesentlig interesse for selve tolkningen av dette diktverk i etterskriften 'Glahns død'. – Man kan riktignok hevde at den blant annet bekrefter leserens anelse om at Glahn forgjeves prøver å glemme Edvarda, og at han uten håp og drøm går sin undergang i møte. Men 'Pan' trenger ikke noe forklarende tillegg.

Han undergraver fullstendig det faktum at epilogen nettopp er med på å skape en kontinuitet og helhet i den ellers så fragmenterte nordlandsberetningen, da den blant annet fungerer som en kommentar til Glahn.⁶ Også epilogens trekantforhold mellom jaktkameraten, Maggie og Glahn illustrerer en videreføring av de andre trekantforholdene i hoveddelen. Selv om Vige erkjenner at «Glahns død» kan ha hatt betydning for utformingen av løytnanten i nordlandsberetningen, hevder han at denne tekstsekvensen blir for banal å plassere etter hoveddelen. Tydeligere i den videre analysen er epilogen og undertittelen vesentlige bestanddeler i *Pan*. Før analysen påbegynnes vil jeg imidlertid trekke frem Hamsunforskeren Atle Kittang og det han sier om det erotiske spillet.

⁵ De øvrige endringene som er gjort er stort sett av stilistisk karakter, men det hender seg også at enkelte ord og setninger er fjernet eller tilføyet fra *Samtiden* til epilogen i *Pan*, for å tilpasse «Glahns død. Et Papir fra 1861» inn i den nye konteksten.

⁶ Wærp (1999:225) erkjenner også i «Knut Hamsuns *Pan* (1894). Nordlandsnatur eller symbolandskap?» at epilogen kan fortone seg som et «ironisk korrektiv» til jegets selvframstilling i nordlandsberetningen.

4 Det erotiske spillet

4.1 Grensen mellom illusjon og desillusjon

Erotikken i Hamsuns diktning har blitt behandlet av Atle Kittang (1996:298-299) i boken *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Her perspektiverer han hvordan grunnmytene bak psykoanalysen kan trekkes inn under analysen av desillusjonsromanene til Hamsun. Jegets erotiske begjær søker etter harmoni, mens det sosiale begjæret søker etter anerkjennelse. Konflikten, eller utfordringen om man vil, i disse prosjektene er å danne en form for erstatning eller ekvivalens for den grunnleggende frustrasjonen som jeget vokser ut av, som Kittang videre uttrykker som mangelen og avspaltingen. Han hevder at sjangeren fokuserer på denne frustrasjonen, da det er her fiksjonene utspiller seg, og hvor illusjon og desillusjon grenser til hverandre (ibid.).

I et forsøk på å knytte sammen psykoanalysens teorier og Hamsuns romaner, presenterer Kittang følgende artikler skrevet av Sigmund Freud: «Der Dichter und das Phantasieren» og «Der Familienroman der Neurotiker» (jf. Kittang). Slik han forstår Freuds artikler, er romanen et verk basert på spesielle illusjoner som har sitt fundament i en eksistensiell frustrasjon. Videre er disse illusjonene viktige i oppbyggingen av en jeg-identitet (ibid:22). Interessant i denne sammenhengen, er hvordan Kittang ytterligere trekker frem erotikk og sosial anerkjennelse som grunnmotiv ved «familieromanen» basert på psykoanalysen. Disse motivene kjenner man også igjen i Hamsuns vandrerbøker:

Erotikken blir den miniatyrscenen der Eg'et og Du'et tydelegast spelar ut mot kvarandre sine imaginære roller og illusjonar. Heller ikkje her kan ein tale om enkle kontrastar til ein idealisert Eros: Hamsuns kjærleikstematikk er ikkje berre det «tragiske» motstykket til klisjéen om den lukkelege foreininga mellom elskande menneske. Den kjærleikstragikken vi møter f.eks. i *Mysterier* og i vandrarbøkene, er først og fremst ein finstrenga analyse av mekanismar i det intersubjektive rommet, av det erotiske begjærets blindgjengeri mellom fantasi og røyndom, og av det eksistensielle gapet som erotikken både er vern mot og flukt frå (ibid:25-26).

Her er Kittang i nærheten av Girard. Mens erotikken finner sin plass på miniatyrscenen, hevder Kittang at det sosiale aspektet fremstilles på den store scenen, og det er nettopp her jeget søker å identifisere seg med sosiale egenskaper som gir anerkjennelse. Det er imidlertid en tosidighet ved denne identitetssøken, da den samtidig med søken også fremviser «de tomme dybdene» som begjæret etter sosial anerkjennelse søker dekning fra (ibid:26).

Slik Kittang fremstiller den freudianske tenkningen, vil individualpsykologien samtidig fungere som sosialpsykologi, og dette kommer videre til uttrykk i Hamsuns

forfatterskap (ibid.). Jeget i romanen ser som oftest seg selv ut fra «Den Andre», og slik ut fra et samspill med «Den Andre» i en sosial kontekst. Her trekker Kittang (ibid:44) inn enkelte grunnelementer fra myten om Narkissos. Han definerer begrepet «narsissisme» som selvkjærlighet, og som videre tilhører auto-erotikken, samt «den erotiske innelukkinga i sin egen kropp». Narsissismebegrepet blir forklart med utviklingen av et «jeg» fra det infantile stadiet, og den freudianske tenkningen viser til hvordan barnet tilegner seg jeget som form og som noe utenfor seg. Slik oppstår den narsissistiske seksualiteten i mennesket (ibid:44-45).

Et vitalt poeng Kittang (1996:45) betoner, er at selvbildet, begjæret og språket blir etablert ved hjelp av «Den Andre». Dette psykoanalytiske perspektivet er nyttig for diskursanalysen av boken *Pan*, da det vil fungere som en forklaringsmodell for hvordan kjærlighetsspråket og den erotiske diskursen blir synliggjort via jeg-fortelleren. Kittang nevner også begrepet «*Pan-erotisk narsissisme*» hvor jeget speiler seg selv i alt, som en utvidelse fra speilingen i «Den Andre» og «gjennkjenning av Sjølvet i Alt» (ibid.). Som en videreføring av speilingen av jeget i møtet med «Den Andre», sier Kittang (ibid:95) at det i kjærligheten nettopp er begjæret etter «Den Andre» som knyttes sammen med «Det Samme» og slik dannes det et sted for en selvbekreftelse. Jeg vil ikke komme nærmere inn på den psykoanalytiske forståelsen av narsissisme.

4.2 Erotiske grunnmotiv i Hamsuns bøker

Kittang (1996:59-60) hevder også at det i bøkene til Hamsun finnes tre erotiske grunnmotiv, omtalt som brunsten, prostitusjonen og begjæret. Han ser brunsten som den naturlige trangen til parring. Han går i liten grad inn på *Pan*, men påpeker likevel at det er Eva og Henriette som fremkaller brunsten hos løytnanten. I det andre grunnmotivet, prostitusjonen, er seksualitet brukt som et middel for å oppnå noe, hvor det enten kan være av økonomisk eller sosial gevinst. Det siste erotiske motivet er begjæret, og dette hevder han skiller seg ut fra brunsten og prostitusjonen, da det er en ufullbyrdet, fantasimessig og intrikat form.

Kittang gjør oppmerksom på at han er inspirert av Girard. Begjæret finnes i en form for struktur og etterlikner et annet begjær. Det fungerer altså ikke som en enkel drift mellom to subjekter som ser hverandre som erotiske objekter: «Ein formidlande instans skyt seg så å seie inn i den erotiske dragnaden, transfigurerer objektet ved å gjere det ettertrakta, men samstundes vanskeleg å oppnå. Såleis blir erotikken eit 'rom' der begjæret kan spele som

fantasi» (ibid:60).⁷ Med likhetstrekk til den Girardianske tenkningen om det triangulære begjæret, kommer Kittang ytterligere inn på hvordan «Den Andre» hersker over det erotiske begjæret i tekstene til Hamsun:

I psykoanalytiske termar dreier det seg gjerne om den spesielle mekanismen som Freud gav namnet 'den skada tredje', og som stutt sagt går ut på at det erotiske subjektet berre kan trå etter ein person som er tabubelagt eller definert som erotisk verdi av Den Andre (ektemaken, elskaren e.l.). Sjalusien, som Hamsuns personar så ofte gjer til drivkraft i det erotiske spelet, er ein variant av ei slik *ytre* formidling av begjæret gjennom Den Andre. Men også den *indre*, imaginære omforminga av den erotiske impulsen til begjær er eit påfallande trekk ved Hamsuns kjærleikstematikk [...] (ibid.).

Jeg deler Kittangs forståelse av det erotiske spillet, og mener at dette videre er i tråd med enkelte av figurene Barthes presenterer i *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000). Dette vil bli sett nærmere på i analysen under.

Myten om Eros blir også trukket fram i boken til Kittang (1996:91), og denne fungerer som «eit uttrykk for livets bindande, samanknyttande krefter, i slekt med dei driftsimpulsane vi nyttar til å forme og halde oppe vårt sjølvbilete, og med dei imaginære mønster som alltid spelar med i våre erotiske møte med omverda». Eros, eller Amor, er kjærlighetens gud, og myten hevder at Eros (kroppen) og Psyche (psyken og fornuften) må smeltes sammen for å etablere et harmonisert menneske (Malt u.d.). Denne sammensmeltningen er interessant å studere i forholdet mellom kjærligheten og den erotikken slik disse konstitueres i *Pan*.

Opplevelsen av lengsel kan bli inkorporert i en form for underlig og gåtefull naturkontakt, hvor en identitet finner sted mellom jeget og «grunnkreftene i tilværet», slik Kittang (1996:186) ser det: «Hamsun legg denne panerotiske opplevingsforma fram som sjølve kjernen i det moderne menneskets sjelstilstand». Kittang bruker boken *Mysterier* (1892) som et eksempel på dette, men åpner også for at en slik analyse i høyeste grad kan benyttes på vandrerbøkene til Hamsun. Den panerotiske vinklingen vil være spesielt interessant å se på i forbindelse med naturens erotiserte diskurs i *Pan*.

Man kan si seg enig med Kittang når han anskueliggjør hvordan flere av Hamsuns romaner står i nær tilknytning til innsiktene i psykoanalysen. I denne avhandlingen vil jeg imidlertid ikke gå nærmere inn på disse innsiktene, men i stedet trekke med meg det Kittang sier om erotiske grunnmotiv. Med dette utgangspunktet skal jeg bevege meg over på analysen, hvor jeg skal undersøke hvordan kjærligheten og erotikken konstitueres ved de intersubjektive relasjonene i *Pan*.

⁷ Selv om Kittang trekker frem René Girard i denne forbindelsen, må det nevnes at han i hovedsak støtter seg til psykoanalytisk tenkning. I denne avhandlingen vil jeg gjøre mer ut av Girard enn hva Kittang gjør.

5 Kjærligheten og erotikken

5.1 Bagatellene og detaljene

Glahns tilsynelatende likegyldighet ovenfor erindringene sine fra nordlandssommeren kommer gjennomgående til uttrykk i romanen, og allerede ved dens innledende setninger kan dette bli avspeilet: «I de siste dager har jeg tenkt og tenkt på Nordlandssommerens evige dag. Jeg sitter her og tenker på den og på en hytte som jeg bodde i og på skogen bak hytten og jeg gir mig til å skrive noget ned for å forkorte tiden og for min fornøielses skyld» (Hamsun 1954:333). Ettersom fortelleren har tenkt noen dager på nordlandssommeren, er det tydelig at erindringene fra sommeren er noe som opptar ham. I neste øyeblikk forsvarer han dette med å forsikre om at han stiller seg likegyldig til erindringene. Dette gjør han ved å gi andre grunner for hvorfor han skriver ned minnene fra sommeren.

Videre skriver han: «Nu har jeg glemt mange ting som hører disse opplevelser til fordi jeg næsten ikke har tenkt på dem siden [...]» (ibid.). Selvmotsigelsene er hyppige, da fortelleren i neste øyeblikk forteller ned til hver minste detalj de hendelsene han selv sier han har forsømt. Også møtet med Edvarda blir bagatellisert:

I et stort, hvitmalet hjem nede ved sjøen traf jeg et menneske som for en kort tid sysselsatte mine tanker. Jeg husker hende ikke mere til stadighet, ikke nu, nei jeg har ganske glemt hende; men jeg tenker derimot på alt det andet, på sjøfuglenes skrik, på min jagt i skogene, mine nætter, alle sommerens varme timer. Det var forresten endog ved et rent tilfælde at jeg lærte å kjende hende og uten dette tilfælde vilde hun ikke ha været i mine tanker en dag (ibid:333-334).

Han forsøker å overbevise seg selv om at han ikke lenger tenker på henne, men det er nettopp til henne tankene hans flyr. Her etterstreber han å tvinge tankene sine over på noe annet, men i neste setning har de peilet seg inn mot Edvarda igjen. Senere i boken forteller han: «Hver dag, hver dag traf jeg hende. Jeg tilstår sandheten, jeg traf hende gjerne, ja mit hjærte fløi bort. Det er iår to år siden, nu tænker jeg på det bare når jeg vil, det hele æventyr morer og adspreder mig» (ibid:352). Forelskelsen anskueliggjøres mer og mer, men likevel holder fortelleren uomtvistelig på sin likegyldighet, samt gir andre årsaker for hvorfor han skriver ned disse erindringene.

Ved begynnelsen av kapittel fem, stanser fortelleren litt opp: «Skal jeg skrive mere? Nei, nei. Bare litt for min fornøielses skyld og fordi det korter mig tiden å fortælle hvorledes våren kom for to år siden og hvorledes marken så ut» (ibid:339). Fortelleren gjentar hvorfor han skriver ned dette, men her er det påfallende hvordan han ignorerer sine tanker rundt Edvarda, som senere får en stor plass i romanen. Dette likegyldighetsprosjektet vil etter hvert

vise seg å bli for vanskelig for ham, noe som forsterkes når erindringene og minnene tiltar. Det ser vi eksempelvis når Glahn får tilsendt to grønne fuglefjær i posten fra Edvarda, som for øvrig symboliserer det endelige bruddet mellom dem:

En isnende rædsel trækker gjennom mig, jeg blir kold. To grønne fuglefjær! sier jeg til mig selv. Nå, hvad er dermed å gjøre! Men hvorfor blir jeg kold? Se det er nu en forbandet træk fra de vinduer der [...]. Der ligger nu to fuglefjær! tænker jeg videre, jeg synes at jeg skulde kjende dem, de minder mig om en liten spøk oppe i Nordland [...]. Og jeg synes pludselig å se et ansigt og høre en røst og røsten sier: Værsgod, hr. løytnant, her er Eders fuglefjær! Eders fuglefjær.... Cora, du skal ligge stille, hører du, jeg slår dig ihjæl hvis du rører dig! Veiret er varmt [...] (ibid:410).

Når Glahn mottar disse fjærene frigjøres et underliggende følelsesspekter hos ham, som muligens er fundert i underbevisstheten hans. Han dobbeltkommuniserer ved at han beskriver sine fysiske og mentale reaksjoner, jamfør temperaturomslag og forholdet mellom spøk og sinne, samtidig som han bagatelliserer virkningen av fjærene. Her formidler fortelleren ulike utspringende og usammenhengende tanker, innfall og assosiasjoner, noe som også er i tråd med modernistisk tenkning og slik Dostojevskij fremstilte sine egne litterære karakterer (Andersen 2008:285-286). For å trekke videre det jeg var inne på innledningsvis i avhandlingen, får bagatellenes betydning en innvirkning på identiteten hos Glahn. Det som skjedde denne nordlandsommeren betyr mer for ham enn det han selv vil erkjenne. Her viser fortelleren en mørk sinnsstemning, noe som står i sterk kontrast til at han skriver ned erindringene fordi de morer og atspreder ham.

Linda Nesby poengterer i doktoravhandlingen *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens Grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet* (2008:65) at fortelleren Glahns upålitelighet ligger i hans forsøk på å bagatellisere og endre hendelsenes betydning for ham.⁸ Dobbelttheten ved bagatelliseringen av nordlandsommeren på den ene siden og sinneutbruddet mot hunden Cora på den andre, gjør at teksten hans betyr noe mer enn hva fortelleren til enhver tid later som.⁹ I forhold til den psykoanalytiske terminologien, er dette en form for fortrenging.

Interessant i denne sammenhengen, er at sitatet ovenfor er hentet fra Glahns siste kapittel i boken, hvor han forklarer at han fikk fuglefjærene to år etter nordlandsommeren. Det er disse som danner utgangspunktet for at han nedskriver disse erindringene, og slik danner de en rammefortelling for nordlandsberetningen. Senere i epilogen formidler

⁸ For øvrig berører hun erotikk og kjærlighet i mindre grad, da avhandlingen i hovedsak er tilknyttet en kronotopisk analyse, med særlig henblikk på funksjonen til tid og sted i *Pan, Markens grøde* og *Landstrykere*.

⁹ Også Atle Kittang (1995:73) kommenterer Glahns bagatellisering som et tegn på hans likegyldighet i artikkelen «Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*». Kittang spør seg om ikke dette kan være en antydning til fortellerens ønske om å mystifisere.

jaktkameraten hvordan Glahn får tilsendt enda et brev fra Edvarda, som senere utløser det iscenesatte selvmordet. Også her forsøker Glahn å overbevise om at han har skrevet dette for fornøynsens skyld: «Ingen sorg trykker mig, jeg længes bare bort, hvorhen vet jeg ikke, men langt bort, kanskje til Afrika, til Indien. For jeg hører skogene og ensomheten til» (Hamsun 1954:410). Fortelleren fremstår som lite troverdig, da han ved gjentatte anledninger motsier seg selv, samt stenger bort følelsene som oppstår av hendelsene fra nordlandsommeren.

I *Pan* finnes det mange tilsynelatende tilfeldige bagateller og detaljer, og det er nettopp disse som får betydning for, samt skaper, kjærlighetsromanen *Pan*. Glahn finner kjærlighet i de små detaljene: «Du har en flæk der på akslen, det er støv, kanskje er det søle fra veien; jeg vil kysse den flæk, jo lat mig få lov til å kysse den. Alt hvad som er ved dig virker ømt på mig, jeg er så forstyrret efter dig. Inat sov jeg ikke» (ibid:353). Disse detaljene er med på å romantisere forholdet mellom han og Edvarda. Slik Kittang er inne på i *Luft, vind, ingenting*. Hamsuns *desillusjonsromaner fra Sult til Ringen sluttet* (1996:22), er romanen som sådan fundert på illusjoner som igjen skal bygge opp en jeg-identitet. Her fungerer, som tidligere nevnt, erotikk og sosial anerkjennelse som grunnelement for den freudianske «familieromanen». Dermed kan detaljfokuseringen og kjærlighetserklæringene virke litt påtatt, som et desperat forsøk på å opprettholde sin selvskapte illusjon om kjærlighetsforholdet mellom dem, og hindre den fra å bryte sammen. Han lar illusjonen bli en for stor del av ham, og han går dermed til grunne når illusjonen oppløses.

Det foreligger en særegen form for detaljfokusering i romanen, hvor fortelleren plutselig stopper opp og fikserer på bagateller i naturen: «Jeg ser på et enkelt græsblad, det skjælver kanskje litt, og det synes jeg er noget. Jeg tænker ved mig selv: her står nu dette græsblad og skjælver! Og er det en furu jeg ser på så har den kanskje en gren som får mig til å tænke litt om den også» (Hamsun 1954:348). Ut fra detaljene i romanen kan man ved flere tilfeller abstrahere større symboler og meninger, og i dette siste sitatet vil det ikke være usannsynlig å tolke gressbladet som skjælver som en metafor for Glahn. På samme måte som gressbladets dirring påvirkes av små vinder, regn og fottrinn, påvirkes Glahn av ytre faktorer og sosiale kontekster som får hans indre og psykologiske legeme i skjelvninger.

5.2 Intertekstualitetstankegang

Som allerede fremstilt i teoridelen, var semiologen Barthes opptatt av hvordan kjærlighetens språk kunne gjenkjennes i utsigelsene ved ulike kontekster. Det er her med andre ord snakk om en form for intertekstualitetstankegang hos Barthes. Han legger analysen og beskrivelsen

av kjærligheten til side for å skape rom for talehandlingens iscenesettelse. På denne måten mestrer Barthes å gripe fatt i ulike kjærlighetsfigurer og samle dem i boken sin. Utfordringen blir imidlertid å se hvor grensen går mellom det som fremstår som reproduksjon av kjente kjærlighetsfortellinger og det som er originalt. Gundersen (2010:34-35) fastslår at diskurs er språket i aksjon, noe som vil si at diskursen oppstår i kontekster. Dermed vil ulike faktorer og situasjoner ha sin innvirkning, samt generere alternative måter å snakke på.

For å ta et velkjent eksempel fra *Pan* som har blitt kommentert og tolket i forskningslitteraturen, kan det vises til episoden hvor Glahn i et irrasjonelt øyeblikk kaster skoen til Edvarda på havet.¹⁰ Som unnskyldning skriver han at han ikke vet hvorfor han gjorde det, om det var for å få oppmerksomhet fra henne eller av glede over at hun var i nærheten av ham. I seg selv vil ikke denne handlingen illustrere kjærlighet som andre kan kjenne seg igjen i, så dermed kan man kategorisere den som noe original. Men, det finnes likevel elementer her som gjør at man kan kjenne seg igjen i måten en forelsket kan agere på, ved å utføre merkelige innfall.

På samme måte som Barthes (2000) benytter seg av en dramatisk metode for å kunne presentere de ulike kjærlighetsfigurene som oppstår ved hjelp av iscenesettelse, skaper protagonisten i *Pan* figurer blant annet ved hjelp av sin nærhet til hendelsene i romanen. De irrasjonelle handlingene hos Glahn, samt de arbitrære og fragmentariske kjærlighetsfigurene som oppstår i øyeblikket, er paradoksalt nok med på å understreke et underliggende mønster i boken. Uforutsigbarheten hos hovedkarakterene blir forutsigbar. Eksempelvis fører forelskelsen til at subjektet Glahn får noen bemerkelsesverdige innfall:

[...] det isner mig nedover ryggen bare jeg kommer indtil dig. Det er av lykke. Ja, i like måte, svarer jeg [...]. Forresten skal jeg klappe deg litt på ryggen for å varme dig. Hun later mig motstræbende gjøre det, jeg klapper litt hårdere, bare for spøk, jeg ler og spør om det ikke hjælper (Hamsun 1954:353).

I likhet med eksempelet om skokastingen, skapes det her irrasjonelt øyeblikk, hvor subjektet mister kontrollen over sin egen atferd i nærværet av sin elskede.

Glahn forteller hva han husker fra sommeren to år tidligere, og dette gjør han på en slik måte at leseren får en umiddelbar nærhet til hva som skjer. Ved flere anledninger smeltes fortiden sammen med nåtiden, slik at det som erindres ved disse tilfellene oppfattes som nåtid. I forbindelse med Glahns nattvandring skjer dette ved en så flytende overgang fra fortid til nåtid, at det knapt er merkbart: «Se, tenkte jeg, de kunde komme. Og Iselin vilde lokke

¹⁰ Finn Aarsæther (1997:31) har for eksempel tolket denne scenen i tilknytning til Glahns bevisste og selvskapte situasjoner, hvor han gjør seg selv til offer for avvísning.

Diderik bort til et træ og si: Stå her, Diderik, pas på, hold vagt for Iselin, jeg vil la denne jæger binde mit skobånd. Og jægeren det er mig og hun vil gi mig et vink med øinene å forstå efter» (Hamsun 1954:346). Som vi kan se, gjør overgangen mellom fortid og nåtid stemningen mer intensivert. I naturen veksles det også mellom fortid og nåtid: «Men havet omsluttet mig til alle sider som en omfavnelse. Velsignet være livet og jorden og himlen, velsignet være mine fiender, jeg vil i denne stund være min værste uven nådig og knytte hans skorem...» (ibid:375). Det er nettopp ved dramatisk presens at kjærligheten, og ved flere tilfeller den erotiske kjærligheten, til naturen og kvinnene fremvises.

I begge sitatene ovenfor kan vi imidlertid gjenfinne referanser til sko. I *The Sex Life of the Foot and Shoe* hevder William A. Rossi (1977:1) at foten er et erotisk organ og skoen er dens bedekning. Videre henviser han til psykiateren Karl A. Menninger, som legger frem hvordan fremvisning av føttene ovenfor allmennheten flere steder i verden blir sett på som skammelig: «Women dress their feet and legs in such a way to attract attention to them. This emphasizes their sexual significance» (sitert i Rossi 1977:4-5). Rossi hevder ytterligere at: «The eroticism of the foot extends far beyond 'symbolism'. The foot has long played a *direct* role in sexual activity in foreplay and even in coitus» (ibid:7). Interessant i denne konteksten er hvordan Iselin lar skobåndet innlede det erotiske møtet med Glahn. Når det gjelder den siste referansen til sko i *Pan*, velger jeg å tolke Glahns vilje til å knytte en uvenns skoreim som en form for underkastelse. Det er naturens makt som overvelder Glahn.

5.3 Etterligning av den romantiske vandreren

Forholdet mellom erotikk og kjærlighet er på ingen måte enkelt å definere, da disse begrepene er nokså sammenflettet. Samtidig skiller de seg fra hverandre ved blant annet at erotikken skaper rom for begjæret. I *Pan* er det vesentlig å trekke frem at det nettopp er i skogen Glahn virkelig gir utløp for brunsten og begjæret. Under møtene med Edvarda skapes det derimot et kjærlighetsforhold. Likevel preges også noen av møtene med Edvarda av erotikk, og omvendt er vi også vitner til Glahns kjærlighetserklæringer til naturen, fjellene, dyrene og blomstene.

Et av de mest erotiske møtene med Edvarda kan eksemplifiseres med da hun tilnærmet seg Glahn, og han avviste henne med å spørre om farens russlandstur. Denne scenen blir ytterligere kommentert i kapittel 5.5. Motsatt kommer også Glahn med kjærlighetserklæringer til naturen. Et konkret eksempel på dette er hvordan han etter et møte med Edvarda overfører sin forelskelse til naturen:

Jeg nådde skogen og tenkte videre: Om jeg måtte få hende skulde jeg tjene hende utrætteligere end nogen anden, og om hun også viste sig å være mig uværdig, om hun fant på å forlange det umulige av mig vilde jeg gjøre alt hvad jeg kunde og glæde mig over at hun var min.... Jeg stanset, la mig på knæ og slikket av ydmyghet og håp nogen græsstrå i veikanten, hvorpå jeg reiste mig igjen (ibid. 363).

Forelskelsesfølelsene ovenfor Edvarda realiseres her ved en form for tilbedelse til naturen. Dette kan tolkes som om Glahn begjærer Edvarda gjennom naturen. Han underkaster seg Edvarda og viser dette fysisk med underdanighet ovenfor naturen, i likhet med gudedyrkelse.

I artikkelen «Knut Hamsuns *Pan* (1894). Nordlandsnatur eller symbollandskap?», skriver Henning Howlid Wærp (1999:217) blant annet om kjærlighetsmotivet i *Pan*. Dersom man undersøker kjærlighetsforholdet mellom løytnant Thomas Glahn og Edvarda Mack, hevder han at romanen kan leses som psykologisk realisme. I tillegg nevner han at de ulike trekantforholdene står sentralt i romanen. Et annet poeng Wærp (ibid:218) fremlegger er måten Glahn vandrer på i skogen, da den

[...] minner om den måten man går i en romantisk hage på, slentrende, ensom i selvfordypelse, på slyngete stier. I romantikkens landskapshage skulle man bevege seg i en dvelende rytme [...] ikke målbevisst, men avventende. Stien fører vandreren til stadig nye overraskelser, til scenarier som tilbyr en assosiasjonsreise for sinnet. Det er opplevelsen som hele tiden er det sentrale. Det er en slik måte Glahn streifer rundt i skogen på.

Denne vandringen og opplevelsene i sinnet henger tett sammen med de ulike fragmenterte figurene Barthes presenterer i boken *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000). Et eksempel på dette er figuren «Utsigelig kjærlighet»: «[...] Blendverk, indre strid og blindveier som lysten til å ‘uttrykke’ forelskelsen gjennom en ‘skaperakt’ (særlig gjennom å skrive) avstedkommer» (Barthes 2000:221). Denne figuren speiler videre umuligheten ved å finne en likevekt i språket til å verbalisere kjærligheten. Den illustrerer i tillegg den indre ufreden hos en forestilt forelsket person. Det er gjennom språkbrokkene og tankene til et forelsket subjekt at kjærlighetsdiskursen iscenesettes, og ved å studere disse brokkene finner man altså ulike figurer for dette språket. Videre setter Wærp (1999:220) et spørsmålstegn til virkelighetskarakteren ved Glahn i boken, da han antydningvis sidestiller hendelsene i romanen med en drøm.

Ytterligere trekker Wærp frem at romanen innleder med en «[...] følelsesladet bekjennelse fra det skrivende jeget: ‘I de siste dager har jeg tenkt og tenkt på Nordlandssommerens evige dag.’ Fokus ligger på erindringen, og på jegets subjektive følelser. Glahn er like mye utsatt for sine egne forestillinger som for sansning» (ibid:224). *Pan* innledes altså ved tankene til jeg-fortelleren, og det er nettopp her det skapes og åpnes rom for å iscenesette kjærligheten.

Som nevnt i teoridelen om Girard, finnes det en forskjell i måten romantiske og realistiske forfattere nærmer seg mellommannen og det mimetiske begjæret. I hovedsak vil altså en romantisk forfatter ved intern mediasjon vise mediatoren som subjektets rival, uten å avsløre subjektets mimetiske begjær ovenfor mediatoren. Motsatt vil den realistiske forfatteren blotte mediators rolle ovenfor subjektet. I *Pan* finner vi en intern mediasjon, som er i tråd med den romantiske fremstillingen. Som Girard poengterer, består den romantiske løggen i å se begjæret som spontant og lineært (Grande 2009:21). Subjektets prosjekt vil være å etterstrebe og fastholde at begjæret etter objektet er ekte, noe som i sin tur gjør subjektet upålitelig, da intern mediasjon søker å hemmeligholde begjæret ovenfor mediatoren. Dette kan også bli ettersporet i *Pan*, ved subjektet Glahns tilsynelatende spontane begjær mot Edvarda, ved siden av rivalene doktoren og baronen. Selv om Glahn inngår i flere trekantforhold, er det likevel Edvarda som står som hans høyeste begjæringsobjekt. Dette begjæret blir ikke ekte, da det senere blir mediert gjennom doktoren og baronen. Dette skal bli undersøkt nærmere i kapitlet om det triangulære begjæret i *Pan*.

Med utgangspunkt i denne teorien og *Pan*, vil det også være betimelig å trekke inn Wærps beskrivelse av Glahns vandring i skogen, som vandring i en romantisk hage. Her vektlegger han hvordan Glahn lar stiene føre han fremover og sansene blir stående i sentrum. Dette kan man også gjenkjenne i deler av romanen, ved for eksempel denne tekstpassasjen som også Wærp (1999:218) trekker frem i den ovennevnte artikkelen:

Nede i skogen støtte jeg ufravikelig på min gamle kjendte sti, et smalt bånd av en sti, med de forunderligste svingninger. Jeg fulgte hver sving og gav mig god tid, det hastet ikke, det var ingen som ventet på mig hjemme; fri som en hersker gikk jeg der og drev i en fredelig skog, akkurat så sagte som jeg vilde (Hamsun 1954:338).

I skogen er det rom for å la følelsene utfolde seg. Det er imidlertid denne stien som leder Glahn ned til selskapet på Sirilund, som han forgjeves forsøker å unngå.¹¹ Skogen fører med andre ord Glahn rett til Edvarda, eller er det han selv i underbevisstheden som ønsker å dra? Dette kan sies å være i grenseland mellom natur og kultur.

Et annet teksteksempel anskueliggjør også hans vandring: «Jeg vimret om i timer på min hjemtur; men jeg hadde intet å haste etter, jeg tok med den største ro feil av retningen og kom til ukjendte steder i skogen. Endelig reiser jeg børsen opp mot en træstamme og rådspør mit kompas. Jeg stikker nøiaktig ut min vei og begynner å gå» (ibid:395). Glahn går seg bort

¹¹ Øystein Rottem (1996:90) gjør en overbevisende tolkning av denne scenen som en kobling mellom frihet, tilbaketrekning og makt, hvor selve maktfølelsen hos Glahn står sentralt. Det er i naturen Glahn kan kompensere for sin avmakt ovenfor det sosiale samfunnet.

med vilje og ønsker å komme i kontakt med det ukjente. Hans forelskede språk i naturen kan videre illustreres ved følgende sitat fra boken:

Jeg kjender de steder jeg passerer, trær og stener står der som før i ensomheten, løvet rasler under mine føtter. Det monotone sus og de kjendte trær og stener er for meget for mig, jeg blir full av en sælsom taknemmelighet, alt innlater sig med mig, blander sig med mig, jeg elsker alt (ibid:342).

Han sanser seg frem i skogen, og tar seg god tid. Dette er også noe som er i tråd med det Wærp betegnet som romantisk vandring. Glahn etterligner altså den romantiske vandreren, som ytterligere kan være en del av hans prosjekt, i et forsøk på å legitimere sin tilsynelatende spontane kjærlighet ovenfor sitt begjærsubjekt Edvarda.

Han benytter seg av den romantiske koden i naturen, og videreutvikler den i både omtalen av, samt møtene med Edvarda. Det er blant annet i skogen de gir uttrykk for sin storslåtte kjærlighet til hverandre: «Hvor dårlig det gik å bestille noget idag! Uvedkommende tanker kom og gik i mit hode, det forekom mig at jeg hadde gjort en feil ved å la jomfru Edvarda bli sittende der på briksen hele tiden istedetfor å tilby hende plass på bænken [...]» (ibid:341). Det kan trekkes forbindelseslinjer mellom Glahns skogsvandring og hvordan tankene vandrer fritt i hodet hans.

Ifølge Wærp (1999:218) åpner vandringen i skogen en assosiasjonsreise i sinnet til Glahn. Her vil jeg føre Wærps tankegang enda lenger til å hevde at det ved disse assosiasjonene oppstår et behov for kjærlighetsytring. I denne sammenhengen er det betimelig å trekke inn en av Barthes kjærlighetsfigurer, kalt «Forening». Ifølge Barthes (2000:81) er «Forening»: «Drøm om total forening med det elskede vesenet». Videre forklares følelsen av «Forening» som: «[...] ‘den eneste og enkle lyst’, ‘den plettfrige, ublandede glede, drømmenes fullkommenhet, målet for alle håp’, ‘den guddommelige herlighet’, det er: den felles hvile» (ibid.). Slik Barthes presiserer det i innledningen til *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000), er den forelskede diskurs en tale, hvor den som er forelsket taler for seg selv ovenfor den andre (ibid:6). Men i denne sammenhengen er det interessant å applisere figuren «Forening» på Glahns kjærlighet til naturen, da Glahn hyppig vender seg til naturen som kjærlighetsobjekt med sine forelskede taler. Ved flere anledninger velsigner også Glahn naturen, og dette skjer spesielt ved sine mildere sinnsstemninger.

5.4 Overganger mellom kjærlighet og erotikk innad i de dikotomiske motsetningsparene kultur-natur, dag-natt, samt virkelighet-drøm

For å innhente tråden fra bokens organisering finnes det også andre påfallende strukturelle særdrag ved *Pan*, som blant annet ligger i grensen mellom de to elementene i de dikotomiske parene kultur og natur, dag og natt, samt virkelighet og drøm. Eksempelvis kan overgangen innad i dikotomien dag-natt understrekes ved nordlandsommerens evige dag: «Det begyndte å bli ingen nat, solen dukket såvidt skiven ned i havet og kom så op igjen, rød, fornyet, som om den hadde været nede og drukket» (Hamsun 1954:345). De glidende overgangene mellom dag og natt påvirker skillet mellom virkelighet og drøm, og dermed skapes det en abstrus stemning gjennom bokens hoveddel. I tillegg kan det gjenkjennes overganger mellom fortid og nåtid, som videre er diffuse og konturløse.

Noe eksplisitt skille mellom den forelskede tale og de erotiske skildringene i romanen vil altså være utfordrende å operere med. Det nærmeste vi kommer et slikt skille, ligger i overgangene fra kjærlighet til erotikk, og omvendt. For å illustrere dette kan det vises til noen teksteksempler, som i første omgang begynner med at Edvarda oppsøker Glahn noen uker etter en krangel mellom dem: «Dette ‘Glahn, Glahn’ gik mig gennem marv og ben, hun gjentok mit navn to ganger, det virket på mig, hendes røst var klar og dirrende» (ibid:373). Glahn erindrer også hvor heldig han har vært som har fått kysset Edvarda. Dette er i tråd med kjærligheten slik Barthes (2000) presenterer den i *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Figuren «Gjenlyden» er ifølge ham fundamental for «forelskelsens subjektivitet», og det er nettopp her for eksempel ord kan gi en lidelsesfull gjenlyd i jegets mer emosjonelle bevissthet (Barthes 2000:105).

Med referanse til Nietzsche blir figuren «Gjenlyden» videre beskrevet som noe subjektet oppfatter i kroppen:

Noe fint og skarpt vekker plutselig denne kroppen, som i mellomtiden sløvet hen i fornuftsmessig erkjennelse av en allmenn situasjon: Ordet, bildet, tanken virker som piskeslag. Mitt indre legeme gir seg til å vibrere, som om det var rystet av trompeter som svarer hverandre og overdøver hverandre [...]. Ut fra en bagatell oppstår det en hel diskurs om minne og død som drar meg med seg: Da hersker erindringen, gjenlydens – ‘gjengjeldelseslystens’ – våpen (ibid.).

De samme parallellene kan man altså videreføre til *Pan*, ettersom Glahn begynner å innse at forholdet mellom Edvarda og ham er over. Han er i en fase hvor han «sløver hen», jamfør Nietzsche (Barthes 2000:105), og sier at han ikke tenker på henne, selv om han tidvis nevner hennes navn både ovenfor seg selv og doktoren: «Nå hvad mener De selv om Edvarda siden De spør? Jeg har sandt å si ikke tænkt på hende i flere uker. Vent litt, det forekommer mig at

det var noget mellom jer [...]. Nægt det ikke, doktor, det var noget, en viss forståelse. Nei for Guds skyld svar mig ikke [...]]» (Hamsun 1954:370). Like etter Glahn sier dette til doktoren, betenker han seg: «Jeg blev sittende og tænke på det jeg hadde sagt. Hvorfor var jeg inderst inde rædd for at doktoren skulle uttale sig? Hvad vedkom Edvarda mig? Jeg hadde glemt hende» (ibid.). Her stikker det imidlertid noe under, da en person som har glemt noen ikke ville husket på å uttrykke dette eksplisitt.

I det samme Glahn hører stemmen til Edvarda oppstår det en gjenlyd som sprer seg i kroppen hans «gjennem marv og ben» (ibid:373). Denne nervøsiteten er også å gjenfinne i Hamsuns artikkel «Fra det ubevidste Sjæleliv» (1890), som ble presentert innledningsvis. Her var han, som nevnt, opptatt av sjelelige og psykologiske tilstander hos individet. Tankene og følelsene hos Glahn begynner å vandre i samme øyeblikk som han blir påminnet forholdet mellom ham og Edvarda. Dette fremkaller videre hans nervøsitet. Ytterligere kan Nietzsches sitat parallellføres med Hamsuns artikkel, i forbindelse med hovedkarakteren i *Pan*. Glahns indre legeme begynner å vibrere, samt at han kjenner nervevirksomhetene og «Benpibernes Bøn» (Hamsun 1965:42) på kroppen. Gjenlyden han kjenner er dermed fundert i hans ubevisste sjæleliv.

En tid etter møtet med Edvarda og sykeoppholdet i jakthyttten drar Glahn for første gang ut i skogen. Ut fra de dikotomiske parene jeg nevnte innledningsvis, er motsetningen mellom de to elementene i paret kultur og natur fremtredende for overgangen mellom kjærligheten og erotikken i boken. Konkret kommer dette til uttrykk ved det kulturelle møtet mellom Glahn og Edvarda i hytten, med de tilhørende sosiale konvensjonene, samt de høflige tiltalelsesformene, og ved Glahns fysiske møte med skogen i etterkant. Her føler han seg lystig og matt, og bruker sansene til å ta seg frem: «Skogens stemning gik frem og tilbake gjennem mine sanser, jeg gråt av taksigelse. Du gode skog, mit hjem, Guds fred, skal jeg si dig fra mit hjærte....» (Hamsun 1954:375).

Glahns appell til naturen bærer preg av en kjærlighetshenvendelse, og hans gråt av taksigelse kan således sees i sammenheng med figuren «Lovsang til tårene», slik Barthes (2000:113) formulerer den:

Det forelskede subjektets særlige tilbøyelighet til å gråte: De ulike måter å gråte på og tårenes funksjon hos dette subjektet [...]. Kanskje har den forelskede som type et spesielt anlegg for å la seg bevege til tårer? Han er jo underkastet det Imaginære, og blåser fullstendig i den sensur som idag effektivt forbyr voksne å gråte [...]. Ved å gi tårene fritt utløp, følger han ordrene fra den forelskede kropp [...].

Tårer symboliserer ofte følelser, og i skogen gråter Glahn av takknemmelighet og kjærighet ved gjensynet av naturen. Kraften fra naturen og skogen overvelder Glahn, og ved flere anledninger kan det sees en tendens til at han med sitt følelsesladde språk overfører forelskelsen for Edvarda over på skogen.

I forbindelse med sitatet fra *Pan* ovenfor, understrekes dette av besjeling. I denne sammenhengen er det skogen som blir tiltalt av Glahn, som om skogen står levende foran ham. Denne takketalen fra hjertet til skogen, hans hjem, virker samtidig som et fristed for Glahn, hvor det er rom for å utfolde sine følelser. Besjeling er altså en retorisk figur, som vil ha en naturlig plass i den lyriske romanen *Pan*. Dette fungerer også som et stilistisk grep som gjennomgående gjentas i nordlandsberetningen. Det er blant annet ved de lyriske virkemidlene besjeling, personifikasjon og antropomorfisme, at Glahns kjærighet til Edvarda overføres på skogen og naturen i sin helhet.

I møtet med Edvarda i hytten foreligger det en tydelig avstand mellom dem ved tiltalelserformer som «Deres», «De» og «Dem» (Hamsun 1954:373). Med det samme Glahn beveger seg mot skogen, blir nettopp denne sosiokulturelle måten å formulere seg på, forandret og overført på naturen. Videre skjer det også en overgang fra dag til kveld, hvor Glahn på nytt søker inn mot skogen etter kveldsmåltidet. Etter en stund sovner han, og når han våkner befinner han seg i en annen sinnsstemning:

Og sære stemninger får liv hos mig og *mit blod stiger mig til hodet*. Jeg føler *ophidset* og endnu svak at *nogen kysser mig og kysset ligger på mine læber*. Jeg ser mig om, det er ingen synlig tilstede. Iselin! sier jeg. Det *pusler* i græsset, det kunde være løv som faldt til jorden, det kunde også være trin. En *iling* går gjennom skogen, det kunde være *Iselins åndedræt*, tenker jeg (ibid:375-376, mine uthevinger).

Sitatet «[...] nogen kysser mig og kysset ligger på mine læber», viser et tydelig kjærighetsspråk. Samtidig finnes det en kobling mellom subjektet Glahns forelskedes tale ovenfor Edvarda, og erotikken i naturen. Personifikasjon er når abstrakte begreper eller fenomener tilskrives menneskelige egenskaper (Lothe et al. 2007:170), og i denne sammenhengen blir «kysset» tilegnet egenskapen «å ligge». Ved språkets metaforer og bilder synliggjøres det også en fragmentestetikk. Vekslingen mellom følelser, sansninger og tanker hos det forelskede subjektet formidles i bruddstykker.

I forbindelse med overgangene i handlingen, fra møtet med Edvarda til vandringen i skogen, må det imidlertid understrekes at en fiktiv redaktør kan ha gjort noen utvalg i teksten til Glahn. Som nevnt innledningsvis til denne analysen, viser undertittelen *Af Løjtnant*

Thomas Glahns Papirer til en slik redaktør.¹² I tillegg er dette erindringer Glahn nedskriver to år etter hendelsene, og dermed er det uvisst om at alt blir fortalt i riktig rekkefølge.

Det står ingen steder hvem denne «noen» som kysser Glahn er, men her kan det tenkes at det er Glahns tidligere erindring om kysset med Edvarda som har blitt med ham inn i skogen. På dette planet overføres kysset i sin generelle betydning fra å være kjærlighetskyss til å bli et kyss som symbol på erotikk og begjær idet Glahn kaller på Iselin. Et kyss kan i hovedsak antyde en forelskelse, samt en intim og erotisk side. I skogen gir Glahn utløp for ulike talemåter, da man kan finne en antydning til en overgang fra kjærlighetslengsel til erotikk, og fra Edvarda til Iselin, som er de inkarnerte symbolene på kjærlighet og erotikk. Dette er noe Wærp (1999:221) også har påpekt tidligere, jamfør Iselin som inkarnasjon av kvinnelig Eros.

Det som fortøner seg som interessant i denne sammenhengen, er hvordan overgangen fra kultur til natur, dag til natt, fra våken tilstand til søvn, samt kjærlighetsmøte med Edvarda til ensom vandring i naturen, fremkaller et erotisk preg på diskursen. Her ser vi også tydelig at kysset han tidligere hadde erindret, blir gitt liv til, men i denne opphisselsen er det «noen» som gir han det, ifølge tankene hans. I neste øyeblikk henvender han seg til Iselin, som er selve symbolet på Glahns erotiske begjær, og som dukker opp i hans drømmelignende tilstander. Kjærligheten befinner seg her i grenseland mellom kjærlighetsdiskurs og erotisk diskurs, mens den sakte beveger seg mot sistnevnte.

Glahn faller på nytt i søvn mens han befinner seg i skogen. På dette tidspunktet har han en erotisk drøm om Iselin, hvor hun forteller om intime møter med sin første kjærlighet, Dundas. I den lille erotiske drømmen nevner Dundas at hanen galer like før de gir seg hen til hverandre, og dette repeteres andre gang de møtes (Hamsun 1954:377-378). Når Glahn våkner igjen trekker han med seg reaksjonen hans fra drømmen til virkeligheten: «Jeg hører gjennom min slummer en hane som galer nede ved Sirilund. Hørte du, Iselin, en hane gol også til os! ropte jeg frydefuldt og strækker armene ut. Jeg våkner [...]. Borte! sier jeg i brændende sorg og ser mig omkring [...]. Fuld av hete og ophidselse går jeg hjemover» (ibid:378). Det interessante her er at Glahn i opphisselsen møter Eva utenfor hytten hans. Ifølge Kittang (1996:59-60) er det Eva, sammen med Henriette, som fremkaller brunsten hos Glahn. Jeg er videre enig med Kittangs tolkning av dette, men vil også trekke inn at den kvinnelige figuren som i enda høyere grad trigger det erotiske begjæret og dermed brunsten hos Glahn, er den drømmelignende Iselin. Ved møtet med Eva, skildres det hvordan brystet hennes går opp og

¹² Dette vil være gjeldende dersom man legger utgaver med undertittelen til grunn for analyse av romanen.

ned, og at hun stammer når hun kommer i tale med Glahn. Disse små hintene indikerer at de kommer til å ha et intimt møte. Her veksler også fortelleren mellom preteritum og presens, som videre skaper den umiddelbare nærheten til handlingen, som jeg var inne på ovenfor. Fortelleren åpner opp for at leseren kan ta del i erindringene hans, og sanse dem.

Det er flere måter det erotiske begjæret til jeget blir uttrykt på i romanen; det være seg gjennom naturskildringer og møter med Iselin i drømmene hos Glahn, eller fysiske, erotiske møter med Eva og Henriette. Det oppstår også intime møter med de innfødte og Maggie i jaktkameratens epilog. Wærp (1999:221) hevder at Henriette muligens kan være et produkt av Glahns fantasi og drøm i *Pan*, spesielt ettersom hun vandrer nynnende alene i skogen ved midnatt, som igjen kan symbolisere noe overnaturlig og fungere som en illusjon. Det at Henriette muligens kan være en avleiring av en drøm eller hallusinasjon, er interessant ettersom flere av drømmene hans skaper erotikk. Ytterligere implementeres Henriette inn i Glahns erotiske fantasier ved at han oppretter en forestilling om at hun søker Glahn i skogen ved midnattstiden: «Jeg tenkte: Hun har hørt Æsops gjøen og visste at jeg var i skogen» (Hamsun 1954:346).

Når det gjelder erotikken og kjærligheten finnes det i hovedsak tre nivå i *Pan*, noe som uttrykkes ved drømmen, de fysiske kvinnene og naturen. Disse kan sammenlignes med hva Glahn sier til Eva under den andre jernnatt: «Jeg elsker tre ting, sier jeg så. Jeg elsker en kjærlighetsdrøm jeg hadde engang, jeg elsker dig og jeg elsker denne plet jord. Og hvad elsker du mest? Drømmen» (ibid:392). Denne scenen er også noe Rottem (1996) kommenterer i essayet «'Jeg vil være dig tro om jeg skal dø for det'. *Pan* – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerkostyme». Her sier han at: «Glahn elsker som kjent kjærlighetsdrømmen høyere enn han elsker både Eva og 'denne plet jord' (XXVI). Med andre ord: Han elsker sine egne følelser høyere enn kjærlighetsobjektet som disse følelsene er rettet mot. Kjærlighetsdrømmen er primær, kjærligheten sekundær!» (Rottem 1996:86). Dette er noe som illustreres ved Glahns ulike kjærlighets- og erotiske prosjekter.

I *Fragmenter av kjærlighetens språk* presenterer Barthes (2000:25) figuren «Forelsket i kjærligheten», som skjer ved annullering: «Et fragment av språk der den forelskede annullerer den elskede under vekten av kjærligheten selv: Gjennom en typisk forelsket form for avvik er det kjærligheten elskes, ikke objektet». Her trekker han frem et lite utdrag fra en autobiografisk roman av Johan Wolfgang von Goethe, hvor fortelleren, Werther, uttrykker følgende:

Det holder at jeg i et lysglimt ser den elskede i form av et livløst og utstoppet objekt, for at jeg skal kunne flytte mitt begjær fra dette annullerte objektet til begjæret selv: Det blir mitt begjær jeg begjærer, og det elskede vesenet blir nå kun dets redsskap. Jeg hisser meg opp over tanken på en så stor sak [...]. Jeg ofrer bildet til det Imaginære. Og om det kommer en dag da jeg må bestemme meg for å gi avkall på den andre, så blir den voldsomme sorg som da vil gripe meg, en sorg over selve det imaginære: Den var en kjær struktur, og jeg gråter over tapet av kjærligheten, ikke over tapet av den eller den personen (ibid:25-26).

Dette er ytterligere i tråd med hvordan selvbildet, begjæret og språket skapes og funderes i lys av «Den Andre», jamfør Kittang i teoridelen. Her kan det trekkes en forbindelseslinje med fortelleren i *Pan*, hvor det nettopp er kjærlighetsdrømmen som utkrystalliseres som det Glahn elsker høyest.

Med bakgrunn i figuren til Barthes, finnes det for øvrig flere eksempler i boken hvor Glahn i sin brunstige tilnærming til Eva, implementerer kjærlighet i omtalen av Edvarda:

Jeg elsker din [Eva] ungdom og dine gode øine, sa jeg. Straf mig nu i dag fordi jeg har tenkt mere på en anden end på dig. Hør, jeg kommer til dig bare for å se på dig, du gjør meg vel, jeg er kjær i dig. Hørte du jeg ropte på dig inat? Nei, svarte hun forfærdet. Jeg ropte på Edvarda, jomfru Edvarda, men jeg mente dig. Jeg vaknet [sic] av det. Jo jeg mente dig, jeg var undskyldt, jeg forsnakket mig da jeg sa Edvarda. Men lat os ikke tale mere om hende. Gud hvor du er min kjæreste pike, Eva! Du har så rød mund i dag. Du har smukkere føtter end Edvarda, se bare selv. – Jeg løftet op hendes kjole og viste hende hendes egne ben [...]
(Hamsun 1954:382).

Det er påfallende å se hvor raskt protagonisten skifter fra å gi komplimenter for utseendet til Eva, til å fortelle henne om at han har tenkt på Edvarda. I neste øyeblikk forsøker han å hente seg inn igjen med å gi Eva flere komplimenter som går på fysisk tiltrekning. Videre peiler Glahn inn på Edvarda igjen:

Vil du tro det, jomfru Edvarda har ikke lært å tale endnu, hun taler som et barn, hun sier ‘mere lykkeligere’, jeg har selv hørt det. Synes du hun har en vakker pande? Det synes ikke jeg. Hun har en djævelsk pande. Hun vasker heller ikke sine hænder. Vi skulle jo ikke snakke mere om hende? Riktig. Jeg glemte det bare [...]. Hun har forresten en vakker pande, sier jeg, og hendes hænder er altid rene [...]. Jeg sitter uavlatelig og tænker på dig, Eva [...] (ibid.).

Den indre konflikten i fortelleren anskueliggjøres her, og en mulig tolkning kan være at han i kjærlighetstalen har et indirekte prosjekt om å innkapsle drømmen om forelskelsen i det erotiske møtet med Eva. Det er tydelig at tankene til Glahn løper frem og tilbake ved dette utdraget fra romanen. Glahn ropte på Edvarda i drømme, men sier at han mente Eva, og dette indikerer også hvor høyt hans kjærlighetsdrøm står i kurs. Glahn er erotisk i sin tilnærming til Eva ved at han sier han ønsker å se henne, at hun har så rød munn og ved å løfte opp kjolen til Eva og vise frem hennes føtter (jamfør Rossis (1977) teori om føttenes erotiske signaler). Slik

Glahn omtaler Edvarda finnes det et klart kjærlighetsmotiv, hvor tankene ved gjentatte anledninger faller tilbake på Edvarda under møtet med Eva.

Det naturerotiske spillet er gjennomgående i romanen. Diskursen bærer preg av befruktning, insekter og dyr som svermer eller hekker, og ved at fortelleren gir liv til naturen ved antropomorfisme og personifikasjon.¹³ Naturen er også fullspekket med symboler spesielt rettet mot menneskelig erotikk:

Men nu i nattens timer har plutselig store, hvite *blomster utfoldet sig* i skogen, deres *ar står åpne, de ånder*. Og lodne *tusmørkesvermere sænker sig ned i deres blade* og bringer hele planten til å *skjælve*. Jeg går *fra den ene til den andre blomst*, de er berusede, det er *kjønslig berusede blomster* og jeg ser hvorledes de beruses. Lette fottrin, et menneskes åndedrag, et glad godaften. Jeg svarer og kaster mig ned på veien og omfavner de to knær og den fattige kjole. Godaften, Edvarda! sier jeg endnu en gang, utslitt av lykke (ibid:354-355, mine uthevinger).

Interessant ved dette sitatet, er hvordan fortelleren går over fra preteritum til presens. Fra å lese skildringen om hva som hendte to år tidligere, er leseren plutselig midt i handlingen. Slik skapes det, som nevnt tidligere, en mer intim beskrivelse som åpner for nærhet mellom leseren og teksten.

De store, hvite blomstene som utfolder seg kan være et bilde på uskyldige, rene og jomfruelige jenter, slik som Iselin før hun la seg ned med mennene, og Edvarda før hun gjorde en erotisk tilnærming til Glahn. At deres «ar står åpne» og at de «ånder», kan videre symbolisere en seksuell og erotisk undertone, hvor de hvite blomstene gjør seg klare til å bli befruktet av tusmørkesvermerne. Dette kan overføres til kvinnene Glahn tilnærmer seg seksuelt. Glahn vandrer fra blomst til blomst i likhet med tusmørkesvermerne, noe som kan parallellføres med erobringene av kvinnene i romanen og drømmene hans. Glahn inntar en observerende rolle og i det øyeblikket han beskriver blomstene som «kjønslig berusede», åpnes det for en overgang mellom den symbolske naturverdenen og den erotiske virkeligheten. Dette er enda en antropomorfisme, da fortelleren gir blomstene menneskelige egenskaper av å være «kjønslig berusede» og at de «ånder». Det er denne samme opphisselsen Glahn får av naturens erotiske spill.

Den erotisk-lyriske passasjen avbrytes brått av at Edvarda kommer frem til Glahn i skogen. Man kan tolke det slik at Glahn blir en blanding av alterert og forfjanset av situasjonen og stemningen. Dette ender i nok en irrasjonell handling, ved at han faller på kne

¹³ I denne forbindelse kan det nevnes at Wærp (1999: 222-223) gjør en undersøkelse av artsrikdommen i *Pan*. Denne konkrete artsbenevnningen står som en motvekt til bokens diffuse, drømmelignende forhold.

og holder rundt knærne til Edvarda. De dikotomiske motsetningsparene illustrerer dermed hvordan forelskelsen og erotikken vekselvis påvirker subjektet Glahn.

5.5 Brudd i illusjonen

Som nevnt tidligere i analysen, er Glahn opptatt av å skape en illusjon i sitt forhold til Edvarda, og kommenterer, samt anskueliggjør, små observasjoner han foretar seg. Det at Edvarda hadde bundet forkledet «litt ned på maven for å bli lang i livet som moten var» (Hamsun 1954:341) er eksempelvis en mønstring gjort av Glahn, som videre understreker hans illusjon om det perfekte ved «Den Andre». Glahn viser med dette indirekte et behov for å opprettholde det overfladiske, som han senere bryter ned igjen. Dette skjer ved et par anledninger, når illusjonen brister litt: «Jeg så på hende, hun stod foroverbøiet og lyttet. Jeg kjendte hende ikke igjen. Hun var i den grad opmærksom at hun slet ikke tok sig i agt, men blev styg, enfoldig å se på, hendes læbe hang langt ned» (ibid:348-349). Glahn forsøker dermed å finne feil med Edvarda.

Et annet eksempel på Glahns behov for å skape en illusjon, eller en utopi om man vil, er hvordan han planlegger romantiske formuleringer og erklæringer han kan si til Edvarda, som for eksempel under en av sammenkomstene på Sirilund. Her forsøker han å ta kontakt ved å si henne «en artighet» (ibid:364) angående kjolen hun har på seg. Etter sine observasjoner antar han at det er hennes konfirmasjonskjole, og mener at hun kler den selv om den er litt for kort i anklene. Han åpner med: «Hvor den sorte kjole... begyndte jeg» (ibid.), hvorpå Edvarda avbryter ham med å reise seg og gå et annet sted med ei venninne.

Videre kan det virke som om Glahn får de ulike behovene sine dekket av de ulike kvinnene i *Pan*:

Og uten å si mere kastet hun sig hæftig om min hals og så på mig, stirret ind i mit ansigt mens hun pustet hørlig. Hendes blik var ganske sort. Jeg reiste mig brat og sa i min forvirring bare: Jaså, skal din far til Rusland? Hvorfor reiste du dig så hurtig? spurte hun. Fordi det er så sent, Edvarda, sa jeg. Nu lukker de hvite blomster sig igjen, solen står op, dagen kommer (ibid:356).

Det som er spesielt ved denne sammenhengen, er at rollene mellom Glahn og Edvarda ser ut til å skifte plass, ved at Edvarda tar et erotisk initiativ, mens Glahn, som ellers fantaserer og drømmer om erotiske møter med kvinner, samt gir erotiske skildringer av naturen, avviser

Edvarda seksuelt.¹⁴ En kan spørre seg om Glahn ser på forholdet med Edvarda som en utopi eller en illusjon som han ønsker å opprettholde, uten å forderve det med erotikk og begjær. Dette kan videre fungere som en årsaksforklaring for hvorfor Glahn, samtidig som han er i et diffust kjærlighetsforhold med Edvarda, har erotiske drømmer og begjær etter andre kvinner.¹⁵ Dette illustrerer ytterligere at Glahn er forelsket i kjærligheten eller drømmen om forelskelse, jamfør avsnittet om figuren «Annullering» ovenfor.

Det kan virke som om at Glahn ønsker å holde de ulike forholdene atskilte. Slik kan han skape en utopi, og leve i tilfredshet i skogen. Denne organiseringen passer imidlertid inn med Glahns avsluttende ord: «For jeg hører skogene og ensomheten til» (ibid:410). Etter hvert som forholdet med Eva blir oppdaget av Edvarda, ender illusjonen i desillusjon.

Slik det har fremkommet av analysen så langt, har Glahn opprettholdt en form for struktur som har fungert som sikkerhetsstillaser rundt hans kjærlighetsillusjon. Edvarda har dekket behovet for å være i et kjærlighetsforhold, mens drømmene om Iselin, samt observeringen av det naturerotiske spillet, har fremkalt begjæret hos Glahn. I sin tur har Eva og Henriette latt Glahn få fysisk utløp for brunsten, som nettopp ble anlagt av begjæret. I neste del av analysen vil trekantforholdene bli studert nærmere, med Girards terminologi som bakteppe og inngangsportal.

¹⁴ Bjørn Hemmer (1999:311) har gjort en interessant tolkning av denne scenen i artikkelen «Løytnant Thomas Glahn og Hamsuns *Pan*», hvor han hevder at denne plutselige situasjonen gjør Glahn forvirret, da dette er en impuls han ikke kan styre. Dermed avviser han Edvarda.

¹⁵ Det kan også nevnes at Kittang (1995:67-68) i artikkelen «Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*» tolker denne scenen som et vendepunkt i kjærligheten mellom Glahn og Edvarda. Her antyder han at både Edvardas spontane seksualitet samt at faren skal reise til Russland, muligens skremmer Glahn. Kittang sirkler tolkningen inn mot farens blick, som han mener er gjennomgående i romanen.

6 Trekantkonstellasjonene

Som nevnt innledningsvis i kapittel 3, har boken en dyp og noe skjult organisering.

Menneskene henger sammen ved usynlige bånd, som på frapperende vis blir etablert i form av trekantforhold. Et av hovedpoengene Grande (2009:20) trakk ut av Girards tenkning, var at det begjærte objektet øker i verdi hos subjektet i det øyeblikket objektet også blir begjært av en tredje part. Subjektet overfører begjæret på mediatoren, og parallelt avtar begjæret ovenfor det opprinnelige objektet. Det autentiske begjæret blir med andre ord et illusorisk og metafysisk begjær.

I denne sammenhengen er det betimelig å vise til den Barthesianske figuren «Indirekte», hvor «Det elskede vesenet begjæres fordi en annen eller noen andre har vist det elskende subjektet at vedkommende er attråverdig: Hvor særegent det enn er, så oppdages det forelskede begjær indirekte» (Barthes 2000:141). I det øyeblikket objektet blir vist oppmerksomhet av andre, stiger det altså i verdi ovenfor subjektet. Med referanse til Girard forstår også Kittang (1984:69) begjæret som en etterligning av et annet begjær, og ikke som en enkel tiltrekning mellom «to subjekt som samstundes er erotiske objekt for kvarandre». Han hevder også at begjæret, som er et av de erotiske grunnmotivene i Hamsuns diktning, har sin drivkraft i sjalusien.

Parallelliteten mellom flere av trekantforholdene er slående. I det innviklede nettverket av de triangulære begjærforholdene, fungerer karakterene som mediatorer for hverandre, og dermed blir de hindret fra å oppleve et spontant og ekte begjær ovenfor objektet. I behandlingen av trekantforholdene under er det imidlertid vesentlig å gjøre et poeng av at alle forholdene, med unntak av epilogen, er skildret ut fra fortelleren Glahn. Forholdene blir dermed bestemt ut fra dette psykologiske subjektets observasjoner og tanker. I epilogen blir trekantforholdet mellom Glahn, Maggie og jaktkameraten formidlet av sistnevnte. I det følgende vil jeg dermed granske de kompliserte trekantdramaene i boken, med særlig vekt på kjærighet og erotikk.

6.1 Glahns rivaler

a. *Glahn – Edvarda – Doktoren*

Trekantforholdet mellom Glahn, Edvarda og doktoren, kan sies å være et av de mer betydningsfulle i *Pan*. Selv om Glahn og Edvardas første møte var i selskap med doktoren, ble det fra starten av etablert et forelskelsesforhold mellom de to førstnevnte. Dette skjedde

før trekantforholdene tok til, og rivaliseringen startet. I denne sammenhengen er det dermed viktig å fremholde at selv om trekantforholdene er med på å komplisere, samt videreutvikle de ulike forholdene i romanen, er det ikke ensbetydende med at teorien til Girard går helt opp. Som en inngang til å studere disse trekantforholdene nærmere, er det likevel gangbart å trekke inn Girard.

Glahn anser doktoren for å være en rival, og setter også ord på dette: «Han hadde lagt sig til en ny og vittig ed, han sa død og pinsel, og hver gang han brukte denne pussige ed lo jeg høit. Det faldt mig ind i min forpinthet å gi denne mand alle de fordele jeg kunde da han var min rival» (Hamsun 1954:367). Glahn etterstreber å være mediatoren for andre, for å kompensere for at han ikke er dette ovenfor Edvardas andre beilere.¹⁶ Som nevnt i teoridelen om den romantiske forfatteren, blir mediatoren presentert, men hans eller hennes rolle holdes videre skjult. Også i *Pan* holdes denne rollen skjult, da han hemmeligholder sitt mimetiske begjær ovenfor doktoren. Ettersom Glahn senere i romanen begjærer Edvarda via doktoren, søker hans mimetiske begjær å etterligne doktoren, da han fremstår som en modell for Glahn. Et konkret og adekvat eksempel på dette finner sted etter en krangel med Edvarda, hvor hun tydelig sammenligner Glahn med doktoren:

Det er doktorens stok. Jeg kan ikke forstå at den halte mand kunde glemme sin stok. De med Deres halte mand! ropte [Edvarda] bitter og hun trådte endnu et skridt frem imot mig. De halter ikke, neivel; men hvis De atpå kjøpet haltet så kunde De ikke stå Dem for ham, nei det kunde De ikke, De kunde ikke stå Dem for ham. Så! (ibid:368).

Like etter denne konfrontasjonen passer Glahn opp doktoren. Glahn forsøker, uten hell, å latterliggjøre og sette doktoren ute av spill, hvorpå han bryter sammen, omfavner doktoren og ser på ham med våte øyne. Dette opptrinnet angrrer Glahn sterkt på etterpå, da han hadde vist rivalen sin en svak side ved seg selv. Det mimetiske begjæret i denne trekantrelasjonen, blir avtegnet ved at Glahn skyter seg i foten etter å ha gitt uttrykk for disse følelsene ovenfor doktoren. Dette kan i sin tur kobles opp mot Girards eksempel fra Stendhal, hvor helten straffer seg selv etter å ha avslørt sin skjulte imitasjon av Napoleon. Paradoksalt nok fører subjektets avstraffelse til nok en imitasjon av doktoren, da sistnevnte er halt og går med stokk.

Et interessant møtepunkt mellom Girards mimetiske begjær og Barthes kjærlighetsfigur «Identifisering», oppstår mellom Glahn og doktoren. Skuddet i foten kan med andre ord være et forsøk på en etterligning av doktoren, jamfør det mimetiske begjæret. Samtidig kan man trekke tråder til figuren «Identifisering» hvor Barthes (2000:131) sier at:

¹⁶ Rolf Nyboe Nettum (1970:231) gir en fengslende tolkning av fuglesymbolikken i boken *Konflikt og Visjon. Hovedtemaer i Hamsuns forfatterskap 1890-1912*. Her sammenligner han Orrhanens spill som lek og kamp for å gjøre inntrykk på hunnen og kjempe mot rivaler, med Glahns tilnærming til Edvarda og hennes beilere.

«Det forelskede subjektet identifiserer seg med et hvilket som helst menneske (eller en hvilken som helst fiktiv person) som inntar en tilsvarende posisjon i kjærlighetsstrukturen».

På samme måte som Cervantes' og Flauberts helter imiterer de ytre faktorene til sine selvskapte modeller ved en ekstern imitasjon, imiterer Glahn sin rival, som samtidig er Glahns modell, ved at han skyter seg i foten. Mens heltene i *Don Quijote* og *Madame Bovary* åpentbart etterligner fiktive romankarakterer, gjør Glahn en mer fordekt etterligning av de «virkelige» personene i *Pan*. Som nevnt i teorikapitlet, kan det etableres en intern mediasjon når avstanden mellom subjektet og mediatoren er liten nok til at det kan oppstå en forbindelse.

Med den irrasjonelle handlingen forsøker Glahn å etterligne doktoren. Dette prosjektet mislykkes imidlertid, da han ikke blir halt av skuddet. Her er det også interessant å se hvordan Edvarda responderer på dette når hun besøker Glahn: «Og foten? Blir De halt? Doktoren sier at De ikke blir halt. Hvor inderlig jeg er glad i Dem fordi De ikke blir halt, og jeg takker Gud for det» (Hamsun 1954:373). Edvarda oppfattes også slik som en upålitelig karakter, da hun skifter mening etter å ha gått så hardt ut mot Glahn om at han ikke kunne måle seg med doktoren.

Videre forsøker også Glahn å etterligne de sosiale og kulturelle konvensjonene under møtene med menneskene på Sirilund. Eksempelvis gjør han seg så attraktiv han kan i jaktklærne sine til de sosiale sammenkomstene, og ved slutten av romanen ber han postskipet frakte hans løytnantuniform til ham. I tillegg viser Glahn hvor opptatt han er av å oppføre seg riktig. Ved gjentatte anledninger kommenterer Glahn hvorvidt han har gjort seg skyldig i noen feil eller ikke.¹⁷ Man kan imidlertid spørre seg om Glahn begjærer Edvardas uoppnåelighet i lys av hennes plass over ham i det sosiale hierarkiet, eller fordi hun står i en usynlig tilknytning til doktoren, og etter hvert med baronen.

b. Glahn – Edvarda – Baronen

Senere i romanen ankommer en finsk baron Sirilund. Slik Macks russlandstur indikerer, var reisen antakelig ment som en del av hans prosjekt for å finne en mulig ektemake til Edvarda. Etter at den nye agenten kommer inn i bildet, som også er enda rikere og mer høytstående enn doktoren, anser ikke Glahn lengre doktoren for å være sin største rival. Det skapes dermed et nytt triangulært forhold. Ettersom oppmerksomheten til Edvarda rettes mot baronen, oppstår det i Glahn et enda sterkere hatforhold til baronen, noe som han tydelig gir uttrykk for ved å

¹⁷ Nettum (1970:228) forklarer ytterligere at Glahns registreringer av egne «feil» kommer av han sosiale usikkerhet. Han er også til enhver tid er klar over at Edvarda og Mack står over ham i det sosiale hierarkiet, og dette skaper en hindring for Glahns kjærlighetsprosjekt med Edvarda.

være frekk mot ham, svarer ham kort, og spytter baronen i øret. Glahns overfølsomme nerver fører dermed til impulsive handlinger. Glahn forsøker å fremstille baronen som ekkel og lite vakker med beskrivelser som at baronen er lav, har utstående kinnben, bruker sterke briller og har gule negler (Hamsun 1954:379). Han sier også ovenfor Edvarda at hun heller burde velge doktoren ovenfor baronen, noe som understreker at baronen er blitt den største rivalen ovenfor Glahn.

Det som imidlertid er spesielt ved Glahns reaksjon mot baronen, er at han bruker en annen taktikk mot sistnevnte, enn det han gjorde da doktoren var Glahns største rival. Som nevnt ovenfor utviklet Glahns forhold til doktoren seg fra et hatforhold, til at han ønsket å gi doktoren alle fordelene ettersom han var Glahns rival. Videre slutter disse fred mens doktoren behandler foten til Glahn.

Glahn blir besatt av mediatorene sine, og man kan med dette si at Edvarda blir redusert til et symbol for kjærligheten. Et annet interessant poeng i denne sammenhengen, er at verken doktoren eller baronen er omtalt med navn. Glahns to nemesiser er referert til, samt kategorisert etter sine sosiale titler. Dette er oppsiktsvekkende da både doktor og baron står ovenfor løytnant i det sosiale hierarkiet. De fungerer som sosiale symboler, som forsterker avstanden til Glahn. Han blir sosiokulturelt utkonkurrert av disse to, og dermed blir det vanskeligere å vinne Edvardas gunst.

I tillegg til trekantforholdene med Glahn, finnes det også en annen underliggende trekantkonstellasjon, som består av doktoren, Edvarda og baronen. Dette trekantforholdet blir ikke kommentert av subjektet Glahn, da dette trekantforholdet ikke har noen relevans ovenfor fortelleren. Ved denne trekantrelasjonen, blir doktoren, ut fra Edvardas ståsted, skiftet ut med Glahn, og senere blir også Glahn skiftet ut med baronen. Samtidig trer baronen inn på et territorium som tilhører Glahn og doktoren, og ved at Edvarda er begjært av disse to mennene, vil baronen begjære Edvarda via de to rivalene. Han utnytter sin status og økonomiske velstand ved å skjenke Edvarda en gave i form av ei besmykket nål, som Edvarda nekter å ta imot. De trekantforholdene som blir viet plass i boken, er de samme som Glahn inngår i.

c. Glahn – Eva – Mack

Trekantforholdet mellom Glahn, Eva og Mack, er fysisk og erotisk. Hoveddelen i *Pan* er formidlet via jeg-personen Glahn, og dermed får man innblikk i Glahns subjektive begjær ovenfor de ulike kvinnene i romanen. Selv om Glahn ikke er videre begeistret for Mack gjennom romanen, virker det ikke som om Glahn blir sjalu på grunn av Macks forhold til Eva. En årsaksforklaring til dette kan være at forholdet Glahn har til Eva er brunstbestemt, og ofte

ender møtene mellom dem med at de gir seg hen til hverandre. Dermed kan det virke som om triangelet, sett fra Glahns side, er mindre sterkt enn de to kommenterte trekantforholdene ovenfor.

Det er imidlertid Mack som blir aggressiv og rasende av sjalusi på rivalen Glahn, da Glahn har innledet et erotisk forhold med Eva. Før Glahn var Mack allerede etablert i et erotisk forhold med Eva, til tross for at hun var gift med smeden. Dermed kan man hevde at Glahn blir Macks mediator. Ved at Mack setter Eva til hardt arbeid, samt minerer nye hull for å forandre retningen til Glahns steinsprengning, dreper han henne indirekte. Mack hevner seg også på Glahn med å brenne ned hytta som han hadde lånt for sommeren. Båten Glahn låner av Mack blir også inndratt til fordel for baronen, og i tillegg blir Glahn konfrontert av Mack med at han har skutt et fredet dyr. Sett bort fra ektemannen til Eva, er hun underlagt Macks territorium, og han bruker følgende sin makt i form av å være øverst i det sosiale hierarkiet på Sirilund for å straffe Glahn og Eva.

d. Glahn – Eva – Smeden

Det er ingen tvil om at Glahn er en upålitelig forteller, og man kan sette et spørsmålstejn ved hans tilsynelatende overraskede reaksjon når Edvarda forteller at Eva er gift med smeden. Han hevder at han ikke visste om dette, og at han antok at hun var hans datter. Dette er likevel merkelig, da det blir for enkelt å anta noe slikt, uten å overveie andre alternativer som angår forholdet mellom Eva og smeden. Man kan derfor spørre seg om Glahn virkelig er så uskyldig som han fremstiller seg selv som i denne sammenhengen.

Vi får vite lite om smeden, og av de korte dialogene med ham, gjør han inntrykk av å være en stille og alvorlig karakter. Glahn virker heller ikke her videre sjalu på smeden. Han har bare et fysisk og erotisk begjær for Eva, da hun dekker hans erotiske behov. Glahn oppsøker smeden, som er satt til å jobbe lengre dager av arbeidsgiveren Mack, og spør om de skal slå følge hjem. Da smeden avslår tilbudet med at han ikke er ferdig på arbeid før senere, drar Glahn rett hjem til Eva for nok et erotisk møte: «Jeg hører næsten ikke dette ja, men jeg føler det av hendes pust, jeg mærker det på hende, vi holder vildt om hverandre og hun gir sig så sanseløst bort» (Hamsun 1954:383). Erotikken mellom Glahn og Eva hemmeligholdes.

Et annet trekantforhold som finner sted er forholdet mellom Mack, Eva og smeden. Dette forholdet står utenfor fortelleren, og blir indirekte observert av Glahn. Dette er ikke noe han setter eksplisitt ord på under nordlandsberetningen. Som nevnt står Mack i den øverste posisjonen på Sirilund, og det interessante her er at han er arbeidsgiveren til både smeden og

Eva. Han får dermed en makt som gjør at han kan gå frem slik han ønsker, uten noen større motstand fra hverken smeden eller Eva, da de er avhengige av å beholde sine arbeidsplasser.

6.2 Edvardas sjalusi

Det triangulære forholdet som står mellom Edvarda, Glahn og Eva, er noe annerledes enn de forhenværende trekantrelasjonene. Her blir Edvarda subjekt, noe som er oppsiktsvekkende da hun ikke har fortellerposisjon i boken. Hennes subjektive reaksjonsmønstre blir kun formidlet via den upålitelige jeg-fortelleren Glahn. I et møte mellom Glahn og Edvarda i skogen sier hun: «Ved du hvad min veninde sier om dig? begyndte hun. Du har dyreblik, sier hun, og når du ser på hende gjør du hende gal. Det er som om du berører hende, sier hun [...]. Ikke sandt, så må du ikke se på min veninde igjen? Nei vil du vel? For så ber jeg hende ikke med»

(ibid:355-356). Senere kan doktoren bekrefte at det er Edvarda som har sagt at Glahn har dyreblikk:

Hun sier at De har dyreblik.... De tar feil, det er en anden som sier jeg har dyreblik. En anden? Hvem anden? Det vet jeg ikke. En av hendes veninder! Nei det er ikke Edvarda som sier det. Stop litt, kanskje det virkelig er Edvarda selv.... Når de ser på hende gjør det den og den virkning på hende, sier hun. Men tror De at det bringer Dem en hårsbred nærmere hende? Næppe (ibid:371).

Edvarda har, på lik linje med Glahns streben etter å opprette en illusjon, et prosjekt om å forme en «prins» av Glahn, som gjør at forholdet kan fortone seg som noe påfallende (ibid:372). Hun iscenesetter et drama hvor hun skaper seg en fiktiv rival i «venninnen» som sier Glahn har dyreblikk, og slik etablerer et fundament for sjalusi. På denne måten gjør hun Glahn enda mer attraktiv, ettersom hun må kjempe for han ovenfor sin fiktive rival. Dette er i tråd med Girards (1976) teori om hvordan den romantiske forfatteren fremviser mellommannens tilstedeværelse i teksten som en rival, selv om rollen til mellommannen holdes skjult. I denne sammenhengen fungerer den fiktive rivalen til Edvarda som en mediator, som Edvarda kan begjære Glahn gjennom.

Ettersom forholdet mellom Edvarda og Glahn er flettet inn i et nettverk av andre triangulære forhold, vil det spontane begjæret mellom dem aldri bli realisert. Her vil det være betimelig å trekke inn Barthes (2000:213) figur «Sjalusi», som blir beskrevet som en:

«Følelse som oppstår i kjærligheten og som fremkalles av angsten for at den elskede skal foretrekke en annen». Dette er beskrivende for Edvardas reaksjon når hun ser Glahn og Eva sammen på trappen under selskapet på Sirilund, etter at hun hadde fått vite at de har et erotisk forhold. Likevel er ikke Eva i en posisjon til å hevde sin plass hos Glahn, og kan ikke

motsette seg forholdet mellom Edvarda og Glahn, da Edvarda står over henne og hun arbeider som tjenestepike i Mack og Edvardas hjem.

I romanen hevder Edvarda at Glahn gav rorskaren en slant med penger for at han reddet hennes sko, som av Glahn i et irrasjonelt øyeblikk ble kastet på havet. Hun går aktivt inn og redigerer enkelthandler og tilpasser disse slik hun ønsker at en fremstående, ridderlig mann skulle utført dem. Dette bekrefter også doktoren ved å vise til hvordan hun en gang tidligere ba en kone på en båt om takke ham for pengene hun fikk til lugar, selv om det i realiteten var Edvarda som gav konen pengene sine, og lot henne tro det var doktorens penger.

Glahn bruker på sin side også knep for å gjøre Edvarda sjalu, ved at han forteller om andre unge damer han har møtt. Blant annet forteller han henne om en dame som i tre år hadde bevart et tørkle han hadde lånt fra henne, og som hun ikke hadde vasket, hvorpå han kommenterer at han syntes det var et skjønt trekk. Da Edvarda og Glahn skiller lag, uttrykker hun: «Godnat da. Nei ikke gå og tænk mere på den dame, vel? Jeg tænker ikke på nogen anden end dig» (Hamsun 1954:354). Glahns manipulative egenskaper virker dermed inn på Edvarda.

6.3 Bokens drømmelignende, erotiske trekantforhold

Som nevnt i handlingsreferatet av *Pan*, dukker den fiktive fristerinnen Iselin opp i Glahns drømmelignende tilstander. Under Glahns første møte med henne, drømmer han at hun plasserer Diderik bak et tre, mens hun gjør en erotisk tilnærming til Glahn. Senere drømmer han at Iselin forteller om to erotiske møter hun hadde med sin første kjæreste. Dersom man skulle anvendt Girards teori på dette forholdet, ville Glahn ha begjært Iselin via mellommannen Diderik. Men allerede her svikter denne teorien noe, da det ikke fremkommer noe sjalusi eller hat mot Diderik. Tvert imot kan man lure på om Glahn finner en erotisk spenning i å ha en kikker som Diderik til stede i drømmen sin. Det faktum at Glahn ikke blir sjalu, ut fra slik han selv fremstiller drømmen, kan ha noe med narsissismen å gjøre, da Glahn fremstår som egenrådlig og elsker seg selv. Dette kan også sees i forbindelse med skogguden Pan, ettersom det er noe dyrisk, forførerisk over Glahn, tilsvarende likt med den mytologiske figuren Pan.

På samme måte som trekantforholdet mellom Glahn, Eva og Mack, kan det trekkes en forbindelseslinje hvor Diderik også later til å være et subjekt som begjærer objektet Iselin via sin rival Glahn. Ved Glahns første erotiske drøm om Iselin, blir eksempelvis Diderik plassert bak et tre i en kikkerposisjon, mens han ser Iselin forfører Glahn. I motsetning til Glahn, blir

Diderik sjalu. Etter Iselin og Glahn har vært sammen, kommer Diderik frem fra treet og sier: «Iselin, hvad gjorde du? Jeg så det. Hun svarer: Diderik, hvad så du? Jeg gjorde intet. Iselin, jeg så at du gjorde det, sier han igjen. Jeg så det» (ibid:346).

Et annet drømmelignende trekantforhold er mellom Glahn, Iselin og hennes første kjæreste Dundas. Glahn begjærer Iselin i drømmen sin når han hører henne fortelle hvordan Dundas forfører henne. Han har ingen tilknytning til Glahn, men Glahn begjærer Iselin via Dundas. Glahn blir opphisset av drømmen om hvordan Dundas erobrer Iselin seksuelt. Ifølge Girards teoretiske tilnærming til Flauberts romanfigur Emma Bovary, begjærer hun gjennom sine fantasiskapte heltinnene. Her kan det trekkes vesentlige paralleller til *Pan*, hvor de erotiske drømmene til Glahn hindrer det spontane begjæret for Edvarda. Ettersom det i denne sammenhengen er snakk om intern mediasjon, tror helten at begjæret mellom ham og Edvarda er ekte.

Også her kan figuren «Identifisering» trekkes inn, da Glahn identifiserer seg med den fiktive karakteren Dundas fra drømmen om Iselin, og han «skriver seg inn» i drømmen, med å erklære ovenfor Iselin at hanen gol til henne og Glahn, på lik linje med det den gjør før Dundas og Iselin gir seg hen til hverandre i drømmen hans.

Forholdet mellom Glahn og Henriette ligger, som nevnt tidligere i analysen, på grensen mellom det fiktive og det reelle universet i *Pan*, jamfør Wærp (1999:221). En tredje instans i det erotiske møtet mellom disse melder seg, da Henriette bekrefter at hun har en kjæreste. Her fungerer Glahn som subjekt, Henriette som begjærsobjektet og kjæresten til Henriette er mediatoren. Vi får bare vite at Henriette har kjæreste, og mer blir det ikke sagt om ham. Etterpå forfører Glahn henne og hun gir seg hen til ham:

Har du en kjæreste, Henriette, og har han nogen gang omfavnet dig? Ja, svarte hun forlegent leende. Hvormange ganger allerede? Hun tier. Hvormange ganger? gjentar jeg. To ganger, sa hun sagte. Jeg trak hende til mig og spurte: Hvorledes gjorde han det? Gjorde han det således? Ja, hvisket hun skjælvende. Klokken blev fire (ibid:347).

Det er tydelig at informasjonen vedrørende Henriettes kjæreste har betydning for Glahns erotiske tilnærming. Kjæresten gjør Henriette interessant ovenfor Glahn. Dette er også i tråd med de andre nevnte erotiske tilnærmingene fra Glahns side, hvor det ser ut til at han blir dratt mot kvinner som allerede er opptatt med andre menn.

6.4 Epilogens trekantforhold

Det interessante med epilogen er hvordan jaktkameraten til Glahn overtar fortellerposisjonen, og gir oss en beskrivelse av hvordan han opplever Glahn. Skiftet i fortellere gjør

fremstillingen av kjærligheten og erotikken annerledes enn hva den er i hoveddelen, da Glahn og jaktkameraten er to ulike individ og opplever dette forskjellig. Likevel kan man hevde at fremstillingen av kjærligheten og erotikken fra hoveddelen på finurlig vis gjentas ved epilogen gjennom trekantforholdet mellom jaktkameraten, tamulerkvinnen Maggie og Glahn. Nesby er i artikkelen «En studie av Knut Hamsuns *Pan* (1894) med vekt på naturrepresentasjonen» (2006) inne på sjalusi som hovedmotiv i epilogen. Hun sammenligner dette trekantdramaet med sjalusimotivet i forholdet mellom Glahn, Edvarda og doktoren i hoveddelen. Videre hevder hun at Edvarda og Maggie blir tildelt ulike roller ved Glahns prosjekter. Edvarda er et kjernepunkt når det gjelder Glahns «idylliske kjærlighetsprosjekt», mens Maggie fremstår som et erotisk vesen som vil vise seg å være sentral innenfor dødsprosjektet til Glahn (Nesby 2006:30-31).

Som tidligere nevnt er Edvarda en del av kjærlighetsillusjonen til Glahn, og Nesbys analyse illustrerer ytterligere Glahns ulike tilnærminger til kvinnene både i hoveddelen og i epilogen. Her kan Maggie plasseres på linje med Eva og Henriette fra hoveddelen, da Glahn har rene seksuelle forhold til disse. Jaktkameraten, derimot, anser Maggie som sitt begjærsobjekt og ønsker å innlede et kjærlighetsforhold med henne.

Mens Glahn på den ene siden hevder at han skriver ned noen erindringer fra nordlandssommeren for å korte tiden, skriver jaktkameraten en liten tekst om hvordan Glahn døde i India for å få slutt med avertissementene om opplysninger om Glahn. Det som fremkommer av Glahns beretning om nordlandssommeren, er hans sammensatte kjærlighetsforhold til Edvarda og sine erotiske tildragelser til de andre kvinnene og naturen. Grunnmotivet i jaktkameratens beretning er fundert i hatet og sjalusien han føler mot Glahn, som også henger igjen etter Glahns død.

Dobbeltheten hos jaktkameraten ligger i den ekstreme hatfølelsen som samtidig er basert på en beundring ovenfor Glahn. Ifølge Girards terminologi kan dette betegnes som intern mediasjon, ettersom jaktkameraten forsøker å skjule sin beundring av Glahn. Hatet ovenfor Glahn blir også uttrykt eksplisitt av fortelleren: «[...] for Thomas Glahn var i mange måter en usædvanlig og avholdt mand. Jeg indrømmer dette for å vise retfærdighet og det uagtet Glahn endnu er min sjæl fiendsk og hans minde vækker mit hat» (Hamsun 1954:411). Jaktkameraten viser også en beundring av sin rival, når han kommenterer hvor prektig Glahn så ut, at han hadde et skjønt smil og at han fikk oppmerksomhet fra damene. Eksempelvis kommer dette til uttrykk ved følgende sitat hentet fra epilogen:

Han hadde dengang helskjæg og brukte uldne jagtskjorter som var nedringet til overdrivelse, og endda hendte det at han undlot å knappe den øverste knap. Hans hals forekom mig i begynnelsen å være usædvanlig skjøn, men han gjorde mig litt efter litt til sin dødsfiende og jeg syntes da ikke at hans hals var smukkere end min skjøn jeg ikke bar min så bredt tilskue (ibid:412).

Vige (1963:74) formulerer jaktkameratens hatforhold til Glahn som «pervertert beundring», noe som er beskrivende ovenfor jaktkameratens gjennomgripende fascinasjon for Glahn.

Hatet jaktkameraten føler ovenfor Glahn åpenbares allerede fra de første linjene i epilogen, og dette tyder på at han er subjektet i dette triangulære begjæret. Han begjærer Maggie via mellommannen Glahn, og implisitt kommer dette blant annet til uttrykk ved at han kommenterer feilene hos Maggie: «Jeg la mærke til at hun hadde ophørt å tygge, hun tygget slet ikke mere og jeg glædet mig derover og tænkte: hun tygger ikke mere, det er en feil mindre og jeg elsker hende endnu dobbelt så meget!» (Hamsun 1954:420). Det er ikke lenger objektet Maggie som blir viktig, men at hun blir begjært av rivalen Glahn. Det er for øvrig først når hun prater med rivalen Glahn at han virkelig blir sjalu:

[...] Glahn hadde igjen fåt sin lystige mine på og stod og talte høit med Maggie. Han brukte alle sine bedårende kunster [...]. Jeg var fortvilet til døden, mit hjærte klappet så hårdt at jeg knapt kunde trække pusten. Aldrig hadde jeg set Maggie smukkere end da, jeg hadde aldrig set en helt hvit pike så smuk og derfor glemte jeg at hun var tamuler og glemte alt for hendes skyld» (ibid:418).

Det kan virke som om Glahn med forsett begjærer Maggie, som videre foranlediger sjalousien hos jaktkameraten. Han er manipulasjonens mester og kjenner til, samt har erfart hvordan kjærligheten kan innvirke på en mann. Dermed vet han akkurat hvilke knapper han skal trykke på for å få jaktkameraten provosert, og som senere får Glahn drept.

På lik linje med fortelleren Glahns upålitelighet ved nordlandsberetningen, er heller ikke jaktkameraten til å stole på i sin fremstilling av Glahn. I tillegg til at epilogen er fortalt ut fra et subjektivt ståsted, serverer jaktkameraten arbitrære tidspunkter som ikke stemmer overens med handlingen. Han forteller eksempelvis fra da han traff Glahn to år tidligere frem en hendelse fra «Igåraftes» (ibid:415), hvor Maggie skulle sett Glahn for første gang. Etter å ha snakket med Glahn om inntrykket han hadde gjort på Maggie, forteller jaktkameraten at han ble god venn med henne «Kvælden efter» (ibid.). Ved innledningen til det neste kapitlet i epilogen, står det at «En ukes tid forløp nu» (ibid.). Dette kan ikke stemme, da det er mye som skjer etter det første møtet mellom Glahn og Maggie. Det kan finnes flere årsaksforklaringer til dette, hvor det blant annet ikke er usannsynlig at jaktkameraten med forsett ønsker å skape forvirring, for å forhindre beviser ved en eventuell etterforskning. Det kan like gjerne være at jaktkameraten som psykologisk subjekt skriver ned det han husker i bruddstykker, og dermed

ikke tenker over tidssymmetrien. Epilogen får altså et fragmentarisk uttrykk, slik som også nordlandsberetningen ved subjektet Glahn får.

6.5 Fellesnevnerne innenfor de triangulære nettverkene

Av trekantforholdene i *Pan* kan det trekkes ut noen fellesnevner, som videre kan knyttes opp mot Glahns brunst i skogen. Doktoren, Mack og baronen forhindrer Glahns begjærsutfoldelse, samtidig som de er med på å utvikle dette begjæret. Dersom Girards teori skulle blitt anvendt og kjørt fullt ut ved disse mennenes triangulære forhold, ville de ha blitt konstituert som rivaler ovenfor Glahn. Denne teorien går imidlertid ikke helt opp, da Glahn ikke uttrykker noen spesiell form for hat og rivalisering mot Mack, og for øvrig de andre mediatorene fra sine drømmelignende tilstander.

Det erotiske begjæret markeres i møte med Eva, Henriette, Iselin og naturen, mens det virkelige kjærlighetsprosjektet hos Glahn gjenfinnes i forholdet med Edvarda. Når det gjelder de drømmelignende og erotiske trekantforholdene, som nevnt ovenfor, kan det være mulig å gjenkjenne en underliggende struktur. Mye tyder på at Glahn ønsker å erobre kvinner som allerede er i et forhold med andre menn. Et vesentlig poeng her er at han ikke virker til å bli noe spesielt sjalu på mennene bak kvinnene, men at han begjærer kvinnene i øyeblikkene av sin egen opphisselse, nettopp fordi de er begjært av andre.

Den kontrollen Glahn ikke har over Edvarda, innhenter han hos andre kvinnelige, erotiske objekt, som fortrinnsvis dekker Glahns erotiske behov. Som nevnt ovenfor er Eva i et primært forhold med smeden, men også i et erotisk forhold med Mack. Henriette har allerede en kjæreste før Glahn prøver seg på henne, og i epilogen hindres ikke Glahns erotiske drifter av at Maggie allerede har blitt begjært av Glahns jaktkamerat.

7 Avsluttende betraktninger

Hva avhandlingens problemformulering angår, bekrefter og illustrerer flere av analysens utvalgte tekststeder hvordan kjærligheten og erotikken blir fremprovosert, samt etablert ved de intersubjektive relasjonene i boken. Vi har sett at *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer* (1894) inneholder flere av Barthes' kjærlighetsfigurer. Som jeg var inne på ved presentasjonen av Barthes' metodikk, er det nettopp i selve utsigelsens fragmenterte, ubestemte og uvilkårlige kraft at kjærlighetens språk trer inn. I denne forbindelse har subjektet og fortelleren Glahn formidlet en erindring om nordlandssommeren, med gjennomgående innskutte kjærlighetsskildringer. Her har han også åpnet opp for erotikken, som spesielt blir anskueliggjort i skogen og blant flere av trekantkonstellasjonene i boken.

Jeg valgte nærlesing som metode, hvor jeg gjorde meg noen tekstutvalg jeg anså som interessante for min problemformulering, samt forsøkte å studere disse med kjærlighet og erotikk som bakteppe. Da avhandlingens rammer skaper en begrensning for omfanget av min forskning, vil det være naturlig at flere viktige tekststeder i romanen blir tilsidesatt. Underveis har jeg dermed forsøkt å vise til andre relevante forskere med interessante funn.

Ved lesningen av *Pan* identifiserte jeg en underliggende struktur, som både blir konstituert av den forutsigbare upåliteligheten hos Glahn og jaktkameraten, så vel som de gjensidig avhengige trekantkonstellasjonene. Sammen med romanens undertittel, har denne upåliteligheten likevel vært utfordrende å ta stilling til. I analysen må en dermed være kritisk til sannhetsgehalten ved det fortellerne formidler.

Som jeg har vært inne på tidligere i avhandlingen, utgjør både undertittelen *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*, samt epilogens overskrift «Glahns død. Et Papir fra 1861», også en tolkningsmessig utfordring. Her ligger det en vesentlig forbindelseslinje mellom de ulike tekstene, da begge er nedskrevne erindringer fra to forskjellige fortellere. Dette blir videre avgjørende for fragmentproblematikken, ettersom en fiktiv redaktør har koblet sammen papirene fra nordlandsberetningen og epilogen i *Pan*. Her åpnes det dermed opp for at redaktøren kan ha gjort utvalg, redigert samt plassert tekstdelene inn i nye kontekster.

Det ligger også et mønster til grunn for hvorvidt Glahn har en forelsket- eller en erotisk tilnærming til de andre romankarakterene gjennom bokens hoveddel og epilog. Som vi har sett, kan disse blant annet beskrives og gjenkjennes ved det prosalyriske språket, men også gjennom skildringenes detaljer samt karakterenes reaksjonsmønstre.

Faren med å anvende Barthes og Girard som teoretiske innganger ved min egen analyse av *Pan*, manifesterte seg i begynnelsen av forskningsarbeidet som en motivasjon,

eller et ønske om å oppdage tekstlige element som kunne bevise teoriene. Etter hvert som jeg kom lengre inn i nærlesingen av romanen, innså jeg imidlertid at det litterære objektet unndro seg de ulike teoriene. Det er en rest som ikke går opp i Barthes og Girard. En rest som ikke kan forklares av disse teoriene. Begges tenkning har satt meg på sporet, men kjærlighet og erotikk er så mye mer. *Pan* er altså en kompleks roman, noe som tilsier at den inneholder noe mer enn hva disse teoriene åpner opp for.

I avhandlingens innledning skrev jeg at *Pan* med sitt finurlige, prosalyriske språk, har bidratt til min fascinasjon for Hamsuns diktning. Min beundring av *Pan* har økt proporsjonalt med min tilførte forståelse av romanen. Avhandlingen har åpnet opp for å lese mye teori og sekundærlitteratur innenfor mitt forskningsfelt, som videre har ekspandert mine innsikter i *Pan*. Fra et overordnet perspektiv har denne forskningsprosessen utviklet mine litteraturvitenskapelige evner. Dette er et arbeid jeg er stolt av, og det har forhåpentligvis utstyrt meg med en mer kritisk sans, men også muligheten til å se verdien av all forskningen som er blitt gjort på *Pan*. Bidragene er av ulik kvalitet, men samlet belyser de forskjellige sider ved romanen, som har vært nødvendige innsikter og inspirasjon for min egen avhandling.

Det er ikke alle gåtene i *Pan* som er løst, og det er kanskje denne uløseligheten som har gjort *Pan* til en så populær bok i forskningslitteraturen. Det finnes allerede mye forskning samt inngående analyser gjort av kjærligheten og erotikken i *Pan*, men forhåpentligvis vil denne avhandlingen, med Barthes og Girard som fundament, bidra til å opprettholde og videreutvikle en god, faglig diskusjon omkring *Pan*.

8 Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2008. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Barthes, Roland. 2000. *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Beyer, Harald. 1939. *Norsk litteraturhistorie. Til orientering og selvstudium*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Bing, Just. 1904. *Norsk litteraturhistorie*. Kristiania: Det Nordiske Forlag.
- Gibson, Michael. 1978. *Gresk mytologi*. Oslo: IPC International Publishing Company A.S.
- Girard, René. 1976. *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Grande, Per Bjørnar. 2009. *Mimesis and Desire. An Analysis of the Religious Nature of Mimesis and Desire in the Work of René Girard*. Köln: LAP Lambert Academic Publishing.
- Gundersen, Karin. 2010. *Roland Barthes. Teori og litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Hamsun, Knut. 1893. «Glahns død. Et Papir fra 1861». I Gran, Gerhard (red.): *Samtiden. Populært tidsskift [sic] for litteratur og samfundsspørgsmaal* (s. 177-191). Bergen: John Griegs forlag.
- Hamsun, Knut. 1894. *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. København: P. G. Philipsens Forlag.
- Hamsun, Knut. 1895. *Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. 2. utgave. København: P. G. Philipsens Forlag.
- Hamsun, Knut. 1934. *Pan. I Samlede verker*, bind 1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1944. *Pan. I Samlede romaner*, bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1954. *Pan. I Samlede verker*, bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1965. «Fra det ubevidste Sjæleliv». I Bull, Francis (red.): *Knut Hamsun. Artikler 1889-1928* (s. 33-44). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1968. *Pan. Av løytnant Thomas Glahns papirer*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1974. *Pan*. Ukjent sted: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Hamsun, Knut. 1976. *Pan. I Samlede verker*, bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut. 1994. *Pan. Av løytnant Thomas Glahns papirer*. Hundreårsutgave. Oslo/Gjøvik: Den Norske Bokklubben.

- Hamsun, Knut. 2007. *Pan. Av løytnant Thomas Glahns papirer*. Ukjent sted: De Norske Bokklubbene.
- Hamsun, Knut. 2007. *Pan*. I Larsen, Lars Frode (red.): *Samlede verker* (s. 7-138). Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Hemmer, Bjørn. 1999. «Løytnant Thomas Glahn og Hamsuns *Pan*». I Arntzen, Even, Knutsen, Nils Magne og Wærp, Henning Howlid (red.): *Hamsun i Trømsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999* (s. 299-319). Bodø: Hamsun Selskapet.
- Hemmer, Bjørn. 2009. «Hamsuns *Pan* – nordlandsromanen som ble til på Sørlandet». I Gauslaa, Stein (red.): *Hamsun på Sørlandet* (s. 71-82). Tvedestrand: Bokbyen Forlag.
- Kittang, Atle. 1995. «Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*». I Knutsen, Nils Magne (red.): *Hamsun i Trømsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø i 1995*, (s. 57-75). Hamarøy: Hamsun-Selskapet.
- Kittang, Atle. 1996. *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Malt, Ulrik. U.d. «Eros». I *Store norske leksikon*. Hentet 31. januar 2013.
http://snl.no/sml_artikkel/eros
- Nesby, Linda Hamrin. 2006. «En studie av Knut Hamsuns *Pan* (1894) med vekt på naturrepresentasjonen». I Arntzen, Even og Wærp, Henning Howlid (red.): *Tid og rom i Hamsuns prosa (II)* (s. 11-41). Hamarøy: Hamsun-Selskapet.
- Nesby, Linda. 2008. *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens Grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet*. Doktorgradsavhandling i kultur og litteratur, Universitetet i Tromsø.
- Nettum, Rolf Nyboe. 1970. *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Nettum, Rolf Nyboe. 1995. «Generasjonen fra 1890-årene». I Beyer, Harald (red.): *Norges litteraturhistorie fra Hamsun til Falkberget* (s. 9-300). Spydeberg: J. W. Cappelens Forlag A/S.
- Næss, Harald. 1994. *Knut Hamsuns brev. 1879-1895*. Oslo/Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Rossi, William A. 1977. *The Sex Life of the Foot and Shoe*. London og Henley: Routledge & Kegan Paul Ltd.

- Rottem, Øystein. 1996. «'Jeg vil være dig tro om jeg skal dø for det'. *Pan* – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerkostyme». I Rottem, Øystein (red.): *LystLesninger. Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur* (s. 68-105). Gjøvik: LNU Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag AS.
- Vige, Rolf. 1963. *Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Willis, Roy. 1996. *Mytologi. Myter fra hele verden*. Oslo: Aschehoug.
- Wærp, Henning Howlid. 1999. «Knut Hamsuns *Pan* (1894). Nordlandsnatur eller symbolandskap?» I Lærkesen, Ivar, Bache-Wiig, Harald og Lombnæs, Andreas Gisle (red.): *Naturhistorier. Naturoppfatning, menneskesyn og poetikk i skandinavisk litteratur* (s. 213-232). Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk forlag.
- Aarseth, Asbjørn. 1994. «Norsk litteratur ut i verda, 1864-1905». I Fidjestøl, Bjarne, Kirkegaard, Peter, Aarnes, Sigurd Aa., Aaseth, Asbjørn, Longum, Leif og Stegane, Idar (red.): *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer* (s. 277-388). Oslo: Landslaget for norskundervisning.
- Aarsæther, Finn. 1997. *Veier til verket. Om Pan av Knut Hamsun*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Aaslestad, Petter. 1993. «En roman og dens mytiske prefigurasjon: Jonas Lies *Niobe*». I Andersen, Øyvind og Aarseth, Asbjørn (red.): *Antikken i norsk litteratur* (s. 165-173). Bergen: Det norske institutt i Athen.

9 Summary

This master thesis examines how love and eroticism are being provoked and established by the inter-subjective relations in *Pan. From Lieutenant Thomas Glahn's Papers* (1894). I briefly present former research of *Pan* in the introduction, and problematize the distinction between love and eroticism. The method I apply in my thesis is close reading, and I choose to use a selection of text passages which I consider to be essential for this thesis' examination. I mainly use Roland Barthes (2000) and René Girard (1976) as theoretical input, because they both elaborate on the themes of love and eroticism in *Pan*. I also utilize other relevant research on Hamsun, and analytical approaches to the novel. Atle Kittang (1996) and Henning Howlid Wærp (1999) are central literary critics in my analysis.

Furthermore, I illustrate the importance of the epilogue as an explanatory function of Glahn's report from his summer in Nordland. It also works as a continuation of the triangular constellations, which I show in my comparison of "Glahn's Death. A Document of 1861" published by *Samtiden* (1893), and the epilogue with the same title in *Pan. From Lieutenant Thomas Glahn's Papers* (1894).

The thesis' analysis is structured into two parts, and the first one deals with the love and the eroticism in *Pan*. Glahn is an observer and this can, for instance, be illustrated with his description of the flowers and bugs as if they inherit human qualities. These details in the protagonist's recollection of the summer in Nordland, have been significant as they form a ground for how love and eroticism are being constituted. Additionally, it is among others, Glahn's erotic depictions of nature which display his lustily approaches towards some of the women in the novel. The transitions between love and eroticism are also important for this thesis. I consistently highlight several of Barthes' love figures in my analysis, and parallel them with Glahn's staged recollections. Subsequently, in the second part of the analysis, I examine the triangular desire in *Pan* with the help of Girard's terminology. These relations are fundamentally different, and in addition, they are complicating love and eroticism in the novel.

During my research, I have found several text passages which illustrate how the love and the eroticism are displayed and established in the novel. I can identify a complex and underlying structure in the triangular relationships. One can trace the language of love in the lover's direct speech, as shown through the subject Glahn. Most importantly, I have found that there is a hidden pattern for how Glahn approaches the women erotically or with love.