

EN KOGNITIV POETISK LESNING AV KNUT HAMSUNS *EN ÆRKESKJÆLM*

Zsófia DOMSA¹

Abstrakt. En kognitiv poetisk lesning av Knut Hamsuns *En ærkeskjælm*. Knut Hamsuns novelle *En ærkeskjælm* tematiserer tekstens upålitelige fortellersituasjon, språkets vilkårlighet og grensen mellom fiksjon og virkelighet. I denne artikkelen retter jeg oppmerksomhet mot skjemaene i teksten som aktiveres i leserens møte med novellen. Målet er å se hvordan vårt instinktive ønske om å danne oss et koherent bilde av tekstens univers blir hindret nettopp ved de kognitive mekanismene som bygger bro over logiske brudd i novellens kontekst. I denne sammenhengen vier jeg interesse til hvordan ambivalente tendenser ved fortellingens sted, karakterer og tidsbegrep fører til koherensbrudd og overraskelse. I den kognitive tilnærmingen er oppmerksomheten også rettet mot den sentimentale kjernefortellingen som Hamsun-forskningen er mindre opptatt av.

Novellen er tilsynelatende bygget rundt en etisk problemstilling knyttet til rettferdighet i samfunnet. Ved lesningen blir man imidlertid mer opptatt av fortellingens nivåer, tekstens miljø, det brutale skiftet fra sentimentalitet til ironi og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Leseren blir blendet av tekstens manøvrer, når våre leserforventninger og forsøk på å skape koherens i tekstens univers blir undergravet av ambivalente forhold. Disse motstridende tendensene bygger på overraskelse og fører til koherensbrudd. Dette gjør at vi må flere ganger endre vårt bilde av tekstens mening. I siste instans må vi også innse at det ikke er jeg-fortelleren, men vi som blir tatt ved nesen.

Nøkkelord: Knut Hamsun; novelle; kognitiv poetikk; narratologi; koherensbrudd.

Knut Hamsuns kortere prosatekster har fått mye oppmerksomhet i forskningen. De tre antologiene som omfatter nesten hele novelleproduksjonen kom ut relativt tett etter hverandre: *Siesta* i 1897, *Krattskog* i 1903 og *Stridende liv* i 1905. Antologiene hadde undertitler som henholdsvis «Skitser», «Historier og skitser» og «Skildringer fra østen og vesten». Til tross for at undertitlene antyder en bagatellisering av tekstenes viktighet, og at Hamsun aldri senere vendte tilbake til kortprosaformen, er det viet en betydelig akademisk interesse til en rekke aspekter ved de tekstene som med et delvis treffende sjangerbegrep kan kalles noveller. Det er Hamsuns sjangerbruk, tekstenes biografiske bakgrunn, utgivelseshistorie og ikke minst fortelleteknikken som har fått mest oppmerksomhet. Blant andre Petter Aaslestad (1996) og Åsmund Hennigs (2005) studier om Hamsuns noveller har bidratt til at vi i dag har et nyansert bilde av dette forholdsvis korte avsnittet i forfatterskapet.

En ærkeskjælm kom ut i *Ateneum* i 1901 og i antologien *Krattskog* i 1903, og er en omarbeidet versjon av *Synd* som ble for første gang trykt i Dagbladet 24. august 1886. Endringene som ble foretatt av Hamsun gikk hovedsakelig ut på novellens rammehistorie, mens kjernefortellingen ble stort sett uendret. Den nye versjonen har dermed fått en mer innfløkt fortellerstruktur som bærer preg av Hamsuns velkjente ironi. Ifølge Åsmund Hennig går forskjellen mellom de to tekstene ut på nettopp dette: «Fra å være en tåredryppende naturalistisk fortelling med sosial-kritisk tendens er fortellingen nå blitt en ironisk og tvetydig tekst som i høy grad gjenspeiler tittelen» (Hennig, 2005, s. 82). Petter Aaslestad tar høyde for forskjellen mellom avisnovellenes og bok-novellenes fiksjonalitet, som er knyttet til skissens uferdige form og bruk av Hamsuns eget navn i innledningen til *Synd* (Aaslestad, 1996, s. 80). Både Hennig og Aaslestad fokuserer på historiens ramme og på hvordan forholdet mellom tekstens to fortellere vanskeliggjør for oss å komme fram til en entydig lesning. Fordoblingen av fortellersituasjonen og undergravningen av fortellernes troverdighet er uten tvil noen av de mest spennende aspektene ved denne novellen. *En ærkeskjælm* vitner på en særegen måte om at litteraturen både øker, bruker og nedbryter grensene mellom fiksjon og virkelighet.

I denne artikkelen ønsker jeg å rette søkelyset både mot rammefortellingen og kjernefortellingen av teksten når jeg ved hjelp av den kognitive poetikkens begrepsapparat beskriver det som foregår i leserens møte med teksten. Det er forutsetningene til kognitive prosesser som koherens og koherensbrudd som jeg vil se på i forhold til tekstens ambivalente elementer. Disse skaper etter min mening en struktur som bygger på vanlige skjemaer ved oppfattelsen av tekstens virkelighet, men skaper i sin tur en overraskende effekt. Novellen får sin mottaker til å danne logisk sammenheng mellom hendelser som ikke henger sammen, og lurar den ved

¹ Institutt for skandinaviske språk og litteraturer, Eötvös Lorand Universitet i Budapest, Ungarn. Faglige interesser: norsk litteratur, nordisk litteraturhistorie, norrøn litteratur, norsk samtidsdramatikk, kognitiv litteraturredaktikk.

hjelp av dens egne kognitive mekanismer. Jeg vil også se på de åpenbare og de mer skjulte referansene til andre tekster og kunstverk. Som sammenligningsgrunnlag vil jeg referere til Hamsuns *Hemmelig ve* (1897) fra samlingen *Siesta*, som har klare likhetstrekk med *En ærkeskjælm*.

Novellens handling

Historien utspiller seg på to nivåer, og er etterfulgt av en kort epilog. Rammefortellingen foregår på Krist kirkegård, hvor jeg-fortelleren møter en fremmed mann som beretter om skjebnen til en kvinne med navnet Elina. Som ung pike, skal hun ble tatt i å stjele blomster fra sin søsters grav. Tyveriet og påfølgende arrestasjonen satte i gang en prosess som endte med at hun ble prostituert. Den fremmede mannen, som kjente både Elina og hennes avdøde søster, var uvilkårlig med på å fange Elina etter tyveriet. Dette skjedde for ni år siden. Mannen reiste bort etter hendelsene og er nå tilbake i byen for «å finne ut hvorledes nøden og lasten sover om nettene» (Hamsun, 2007, s. 323). Han redegjør også motivet bak Elinas kriminelle handling: den døende søsteren skal ha instruert henne til å ta blomstene fra graven, selge dem og kjøpe sko for pengene.

Mannen forteller at han møtte Elina på bryggen kvelden før, og ble med henne for å få den nå voksne kvinnen til å fortelle om sitt tarvelige liv. Siden tyveriet på kirkegården skal det ha gått nedover med Elina. Hun er blitt en drikkfeldig, fet gatejente. Det viser seg at også hennes gamle mor, «et dårlig fruentimmer» (Hamsun, 2007, s. 325) som den gang for ni år siden forsømte sine døtre, er nå blitt ansatt som oppvarningskone i bordellen. Elina er både lunefull og frekk mot henne som om hun ville straffe henne, og hun er åpenbart ikke villig til å fortelle noe om sitt liv til mannen. Til tross for at han standhaftig avviser hennes flørting, brått avslutter han fortellingen med at han til sutt overnattet hos henne: «Og for et hav av ryggsløshet vi sank i!» (ibid. s. 334)

Jeg-fortelleren som hittil har vært en gapende tilhører blir moralsk forferdet over denne ryggsløsheten. Den fremmede røper nå at han har drevet gjøn med ham og at hele historien om lille Elina bare har vært en typisk skrøne som folk gjerne hører på. Jeg-fortelleren skjønner at han er blitt lurt, men han er også imponert over erkeskjelmens fortellertalent. I epilogen får vi vite at i tillegg til å ha beslaglagt jeg-fortellerens oppmerksomhet, hadde mannen også stjålet hans lommeur. Novellens epilog henviser til en etisk problemstilling som den fremmede presenterte i innledningen til Elinas historie. Spørsmålet man må ta stilling til dreier seg om det er synd å stjele hvis man gjør det for å overleve. Den som blir utsatt for et slikt tyveri står overfor valget mellom å anmelde forholdet eller tie. Jeg-fortelleren siterer erkeskjelmens ord og avslutter teksten med replikken: «Jeg tidde.» (ibid. s. 336)

Den kognitive tilnærmingen

Novellen er tilsynelatende bygget rundt en etisk problemstilling knyttet til rettferdighet i samfunnet. Ved lesningen blir man imidlertid mer opptatt av fortellingens nivåer, tekstens miljø, det brutale skiftet fra sentimentalitet til ironi og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den fremmede mannens tvetydige skikkelse, den lettlurte jeg-fortellerens undring og forferdelse gir oss assosiasjoner til *Hemmelig ve*, hvor relasjonen mellom jeg-fortelleren og hans underfundige dobbeltgjenger aldri helt blir oppklart. (Domsa, 2016) Dessuten er det noe uferdig, og skisseaktig ved novellen som igjen får oss til å grunne over våre evner til meningskonstruksjon.

Petter Aaslestad karakteriserer Hamsun-novellenes fortellerstrategi som «makeløst blendverk» (Aaslestad, 1996, s. 78.). Den blendende effekten oppstår når våre leserforventninger og forsøk på å skape koherens i tekstens univers blir undergravet av ambivalente forhold. Disse motstridende tendensene bygger på overraskelse og fører til koherensbrudd. Dette gjør at vi må flere ganger bygge bro over bruddene og endre vårt bilde av tekstens mening. I siste instans må vi også innse at ikke jeg-fortelleren, men vi som blir tatt ved nesen. Dette er særlig effektivt når teksten blander og lurer leseren nettopp ved hjelp av de kognitive mekanismene som anvendes til å takle koherensbruddene. I den kognitive tilnærmingen til *En ærkeskjælm* vil jeg vektlegge teoriene som knyttes til disse mekanismene.

I tråd med den voksende interessen for utforskningen av menneskehjernen undersøker den kognitive litteraturvitenskapen lesningen utfra det man vet om den menneskelige erkjennelsesprosessen, tenkningen og problemløsningen. Den kognitive retningens grunntanke er at menneskesinnet og litteraturen henger sammen, derfor kan studiet av litteratur bringes i dialog med nyere vitenskaper om menneskesinnet. Litteraturstudiet kobles altså til de mentale prosessene som et menneske gjennomgår i løpet av leseprosessen.

Den kognitive teoretikeren Peter Stockwell hevder at mennesker oppfatter og tolker verdenen ved hjelp av ubevisste, kognitive skjemaer. Disse skjemaene integrerer våre sanseinntrykk til et mer helhetlig og koherent bilde. (Stockwell, 2002, s. 153) Stockwell beskriver denne prosessen ved hjelp av konstruksjons-integrasjons («construction-integration», CI)-modellen. Dette er en tottrinnsmodell bestående i første rekke av en foreløpig tilnærming til tekstens innhold som er et inkohærent inntrykk som presiseres i den neste fasen av leseprosessen:

The representation achieves coherence by the second phase of comprehension: the integration phase. Cognitive constraints of coherence, relevance and significance have to be satisfied by rejecting local incoherences in favour of a globally coherent representation. The resolution is produced out of a tension between the detail of the textbase (the readerly word-by-word encounter) and the situation model (the reader's understanding of context). The overall comprehension is thus a representation not simply of the propositional content of the literary work, but also its social and personal impact, its felt experience. (ibid. s. 154.)

Målet ved å bruke denne forståelsesmodellen er å integrere forståelse av litterære tekster med emosjonelle og motivasjonsbaserte aspekter. Forståelse er ifølge denne modellen et nettverk av kunnskaper som er løst ordnet i forhold til hverandre gjennom assosiasjoner. Forbindelsen mellom enkeltelementene bringes i spill av konteksten. «The substructure out of which meaning is constructed is relatively stable and permanent, but the meaning of any given concept is highly flexible and constructed anew on each occasion of use» (ibid. s. 154). Tekstens meninger er derfor i stor grad avhengige av de spørsmålene som leseren stiller i løpet av leseprosessen. På den måten kan den kognitive litteraturvitenskapen sammenlignes med resepsjonsteorien som heller ikke vil styre leseren mot én bestemt mening.

Det kan trekkes flere paralleller mellom den kognitive litteraturvitenskapen og andre leserorienterte tolkningsmetoder. En grunntanke i disse retningene er at teksten ikke inneholder alle opplysninger som er nødvendige for meningsdanning. Som Roman Ingarden (1931) og Wolfgang Iser (1970) tidligere fastslo, består teksten av ubestemte eller tomme plasser som leseren må bygge bro over. I den forstand er altså lesningen en konstruksjonsprosess hvor tekstens egenskaper spiller en like viktig rolle som måten den menneskelige hjernen fungerer på.

En viktig kognitiv mekanisme i leseprosessen – og ellers i livet – er den kausale tenkningen. Dette gjør at leseren skaper årsaksrelasjoner mellom tekstens elementer selv når slike sammenhenger ikke eksplisitt blir antydnet i teksten. Göran Rossholm tilnærmer seg kausalitet fra leserforventningene og forklarer koherensskapelsen med at en fortelling alltid vil vekke kausale forventninger i leseren, selv når teksten ikke er bygget på kausalitetsprinsippet (Rossholm, 2017, s. 213). Fiksjonstekster vil ofte sette nettopp denne egenskapen på prøve ved å ikke imøtegå våre forventninger, men å skape koherensbrudd. Overraskende elementer i teksten får oss til å revurdere våre erfaringer og vår kausale tankegang knyttet til tekstens univers. Overraskelsen sørger altså for at leseren skjerper sin oppmerksomhet og oppfordres til en fleksibel og kritisk tankegang (Horváth, 2019 s. 446).

Et av novellesjangerens viktigste trekk er at det finnes et eller flere overraskende elementer eller uventede vendepunkter i historien. Som sjangerens navn også antyder det, den nye, overraskende hendelsen er det avgjørende konstruktive momentet i teksten. Det nye momentet forstås i lys av hverdagslige og vanlige sammenhenger, dermed handler novellen nettopp om at våre forventninger, vår kausale tankegang utfordres. *En ærkeskjælm* er en tekst som tematiserer hvordan slike forventninger skapes og brytes ned i en prosess som ikke tar slutt når jeg-fortelleren sier sitt siste ord.

I det følgende vil jeg se på ambivalente elementer i teksten knyttet til sted, personskildring og tema. Ambivalensen fører nemlig til en kognitiv dissonans i meningsdannelsen som leseren vil prøve å overvinne. Denne prosessen og teorien om kognitiv dissonans ble først utarbeidet av Leon Festinger (1957). Ifølge Festinger etterstreber mennesket en indre harmoni. Man opplever spenning (dissonans) når man oppdager at de tilgjengelige opplysningene man har om omverdenen, strider mot hverandre. Dissonans er ifølge Festinger en pådriver på samme måte som sult eller tørste som vekker ubehagelige følelser og vil dermed redusere seg selv. Våre forståelsesmekanismer er også påvirket av dette når vi også på bekostning av rasjonalitet forsøker å eliminere dissonansen mellom motsigende opplysninger ved å forene motstridende tendenser. I slike tilfeller vil vi oppløse den kognitive dissonansen ved å oppfatte informasjon selektivt eller å søke etter konsistent informasjon. I *En ærkeskjælm* kan denne prosessen i første omgang knyttes til kirkegården hvor rammefortellingens møte utspiller seg.

Kirkegården – stedets ambivalens

«Jeg traff denne mann på en kirkegård» (Hamsun, 2007, s. 319). Slik innleder Hamsun sin novelle og aktiverer et skjema knyttet til å være på en kirkegård. I den europeiske kulturen oppsøker man som regel en kirkegård for å overvære en bisettelse eller minnes sine døde ved graven. Dette kirkegård-skjemaet blir utfordret under lesningen ettersom vi aldri får vite grunnen til at tekstens jeg-forteller oppholder seg nettopp på denne kirkegården tidlig på dagen. Mannen han kommer i snakk med, er ikke der for å sørge heller. Han kritiserer «denne dyrkelse av det døde» (*ibid.* s. 320), og later til å sitte inne med mye kunnskap om hvem alle de personene som dukker opp på kirkegården, egentlig er. Han vet nøyaktig at dette er militærets begravelsesplass og nøyaktig hvor mye gravsteinene og kransene koster. Han refererer til sine samtaler med vaktmannen og graveren, han gjør jeg-fortelleren oppmerksom på de tre sørgende kvinnene som går forbi: en fornem dame, en liten pike med blomster og en eldre kone med rive og sprøyte. Han gir inntrykk av å kjenne deres livshistorie når han kommenterer deres utseende, og antyder hvor mye han ellers vet om dem. Mannen fremstår i det hele tatt som en maktfull regissør på sitt private teater. Kirkegården blir dermed en storslagen kulisse han henter inspirasjon fra til sin improviserte fortelling.

Kirkegården som scenerom hvor iscenesettelsen av mannens fantasi finner sted kan vi også tilnærme oss fra et stedsteoretisk perspektiv. Kirkegården oppfattes da i tråd med Foucaults heterotopi-begrep som det andre rom. I kraft av sin annerledeshet åpner slike rom for muligheten til å reflektere over de normale rommene (Mai & Ringgard, 2010, s. 14.). Mannen gjør inntrykk av å bruke kirkegården som et slikt sted for refleksjon over nøden og urettferdigheten i samfunnet, samtidig som han forfører sin tilhører med en rørende fortelling om den lille blomstertyven.

Kirkegård-skjemaets gyldighet blir gjennom den fremmede mannens ord og oppførsel dratt i tvil. Det som for leseren i utgangspunktet representerer et grenseland mellom liv og død, et sted som knytter til seg følelser av sorg og tap, og vekker assosiasjoner til religiøse forestillinger om det hinsidige, vil snart forvandle til en scene hvor halvt imaginære skikkelser opptrer i den fremmede mannens regi. Våre forventninger til stedets funksjon vil allikevel ikke bli endret drastisk før vi kommer til mannens ironiske oppsummering på slutten av kjernefortellingen: «Se der kommer den fremmede frue tilbake, sorgen er endt, den lille piken bærer ingen blomster mere» (Hamsun, 2007, s. 335.). Når mannen avslører at historien om Elina bare har vært oppspinn, skjønner vi at den merkelige scenen med de tre forbigående kvinnene i innledningen til samtalen antakelig ga mannen ideen til historien. Kirkegården er dermed et grenseland, et overgangssted hvor fiksjon og virkelighet går i ett. Jeg-fortelleren virker ikke å være opptatt av sammenhengen mellom stedet og fortellingen. Ikke desto mindre vil leseren knytte stedet tett sammen med den fortalte historien, og være påvirket av kirkegården som kontekst. Med god grunn kan vi anta at dersom dette møtet hadde funnet sted i en park, eller på en kafe i byen, ville jeg-fortelleren og dermed leseren vært mindre grepet av selve historien.

Det skjer enda et koherensbrudd i fortellingen som endrer vår forståelse av kirkegårdens funksjon i teksten. Når jeg-fortelleren kommer hjem, skjønner han at han både har blitt lurt og frastjålet sitt lommeur. Kirkegården har dermed mistet de viktigste egenskapene som i utgangspunktet kunne assosieres med stedet. På grunn av koherensbruddet vil vi skjønne til slutt at det er et raffinert utvalgt jaktfelt for bedrageren. Under lesningen vil vi antakelig ikke tvile på kirkegårdens funksjon som et tilfeldig møtested, men epilogen vekker mistanke om at møtet i det hele tatt hadde funnet sted. Overraskelsen knyttet til koherensbruddet gjentar seg og vi sitter igjen med en følelse av at hele historien, både møtet på kirkegården og Elinas historie, bare er et oppspinn som fortelleren, altså forfatteren har lurt oss til å høre på.

Erkeskjelmen – persongalleriets ambivalens

«Jeg gjorde intet for å komme i forståelse med ham; men han la straks beslag på meg» (Hamsun, 2007, s. 319.) – innrømmer jeg-fortelleren og er tydeligvis betatt av det ambivalente inntrykket dette mennesket gjør på ham. Han beskriver den fremmede som «en ung mann, stor og bred, ubarbert og i en noe slitt påkledning» (Hamsun, 2007, s. 319). Men han virker også «gammel og erfaren» (*ibid.*) når han snakker. Vi ser ham gjennom jeg-fortellerens øyne, som nøye iakttar mannens bevegelser og detaljer ved hans utseende. Hans kroppsspråk uttrykker selvsikkerhet og autoritet: «Han lenet seg bakover, strakte benene frem og så utover kirkegården. Det stakk tyske og franske aviser opp av hans frakkelomme» (*ibid.* s. 319.). Det siste momentet om avisenes språk var ikke med i *Synd*, og det spilte nok en viktig rolle ved bearbeidelsen av avisnovellen i å skape inntrykk av den fremmede som en bereist mann.

«Han var meg ganske ubekjent» (ibid.) påstår jeg-fortelleren, som blir mer og mer interessert i mannen. Han forsøker å tolke ham mens hans snakker nedlatende om sløsing med penger som går til gravsteiner og blomster: «Sosialist, tenkte jeg, - en reisende håndverkssvenn som har vært utenlands og som har lært ropet mot kapitalen – kapitalen!» (ibid. s. 320). Akkurat som leseren når den prøver å danne seg et koherent bilde av tekstens virkelighet, justerer jeg-fortelleren sin bedømmelse av den fremmede litt lenger ut i teksten: «En stakkars villfarende fritenker altså! tenkte jeg ved meg selv; [...]» (ibid., s. 321.). Her legger han til at samtalen begynner å kjede ham, men foreløpig viser ingen tegn til å gå. Neste gang han forsøker å definere den fremmede mener han at mannen er «anarkist som det moret å stille alvorlige ting på hodet» (ibid. s. 323). Han legger også til at han er i ferd med å miste interessen for mannen. Teksten røper ikke at mannen legger merke til dette. Vi antar allikevel at han er på gli når han forteller novellens modellhistorie om lommetyveriet for å holde på oppmerksomheten til sin tilhører:

En sulten mann stanser Dem en gang på gaten og ber om å få vite hvormange (sic) klokken er. De tar Deres ur frem, – legg da merke til hans øyne! Så rykker han lynsnart uret til seg og løper. De har da to utveier, De kan melde røveriet og De får da et par dager senere Deres ur tilbake, funnet hos en pantelåner; så følger gjerne synderen med innen fire og tyve timer. Eller De kan tie. Det er den andre utvei. De kan tie stille ... (ibid.)

På dette tidspunktet reagerer ikke jeg-fortelleren på det fortalte, men i epilogen når han oppdager at lommeuret er borte, siterer han denne rammefortellingen og konkluderer med at han velger å tie. Til syvende og sist er hele novellen er en avkreftelse av hans avsluttende replikk. Når han altså hører lignelsen om lommetyven for første gang, får han nok av «fritenkeren» og viser tegn til å gå. Hans intensjon til å avslutte samtalen kommer ikke som noen overraskelse på leseren, men følger av hans tanker som vi fram til dette punktet har innsikt i. Heretter trekkes han i bakgrunnen, og fortellerstemmen delegeres til den fremmede. Mannen forteller om blomstertyveriet og Elinas triste, men typiske skjebne, mens jeg-fortelleren blir sittende og høre på ham uten å avbryte eller kommentere. I motsetning til rammefortellingen får vi ikke lenger tilgang til hans tanker og meninger om den fremmedes væremåte. Vi kan gå ut fra at han hører oppslukt på den detaljerte beretningen om hvordan Elina ble tatt for tyveri på kirkegården, hvordan mannen medvirket til dette og indirekte har forårsaket at jenta havnet på gata.

Den fremmedes funksjon som forteller av Elinas historie, er preget av en tvetydighet. Først er han en personal forteller: han er naboen til Elina og hennes søster, og vet derfor en god del om deres vanskelige oppvekst. Når han senere forklarer planen bak blomstertyveriet, endres tekstens fortellerstruktur i og med at en aural forteller som allvitende beretter om de fortidige hendelsene som førte til Elinas fall. Han innleder denne sekvensen med et metakommentar til jeg-fortelleren: «Hvis De nu forstår hva jeg vil fortelle så skal De høre!» (ibid. s. 327). Han gjengir samtalen, tankene og følelsene til Elina og hennes søster, som ville at Elina skulle dra nytte av hennes begravelse og stjele blomstene som deres lærerinne ville legge på graven. Erkeskjelmen refererer til hendelser som skal ha skjedd etter at Elina ble tatt, altså under den tiden han angivelig var borte fra byen. «Men da skjer det jo et knekk i henne.» (ibid. s. 328) kommenterer mannen den urettferdige behandlingen som jenta fikk etter syndefallet og som direkte førte til at hun ble prostituert. Endring av fortelleteknikken er også et koherensbrudd. Det skjer nesten umerkelig og bygger på at leseren antar at den fremmede har alle detaljene fra Elina. Han vet nøyaktig hvordan den unge piken ble kjøpt av «herrer som kjøpte i drosje med blomster i knapphullene» (ibid.)

Når han senere møter Elina på gaten, blir han med henne på bordellen. Det er hennes provoserende oppførsel som vi fester vår oppmerksomhet ved. Vi legger knapt merke til at hun ikke sier noe om sin fortid, bare nynner eller snakker om andre ting når hun blir oppfordret av mannen til å åpne seg. Hun er beruset og virker uberegnelig og lunefull. Vi ser henne med fortellerens, altså den fremmede mannens øyne og forventer at historien om Elina vil ende med en moralsk lærdom. Det leseren, samt jeg-fortelleren får servert er imidlertid et naturalistisk nærbilde, et vulgært portrett av den falne kvinnen.

På den ene siden bryter hun ikke koherensen, for hun oppfører seg i samsvar med bordell-skjemaet, på den andre siden virker hennes drikking, flørting, kjefting og de brå humørsvingningene å være en del et overdrevet skuespill for den fremmede. Vi ser performansen hennes fra mannens perspektiv «Husker De ikke Hanna mere? spurte jeg. Da spyttet hun arrig frem for seg. Hanna og Hanna! Trodde jeg at hun fremdeles var et barn?» (ibid., s. 329.) Alt i alt er hennes oppførsel noe klisje-preget, og kan leses som et matt ekko av Christian Kroghs *Albertine* fra 1886.

Mannen avviser henne når hun byr seg fram for ham: «Hvorfor må jeg ikke sitte hos deg? spurte hun. Fordi det ikke er det jeg vil Dem, svarte jeg. Ja så får de betale vinen og gå» (ibid.). Koherensbruddet skjer

altså ikke i forhold til bordell-skjemaet, men i forhold til jeg-fortellerens intensjoner med å oppsøke jenta. Vi tror at han er drevet av dårlig samvittighet og en adel velvilje når han kontakter henne, og vi har all grunn til å anta at han føler vemmelse over og medynk med det tarvelige mennesket hun er blitt, men han overrasker både jeg-fortelleren og oss når han velger å benytte seg av jentas tjenester:

Blir de her i natt?

Nei, svarte jeg...

Fortelleren tidde.

Nå? spurte jeg.

Hva ville De gjøre når De hadde et slikt valg? Ville De bli eller gå? Se det er spørsmålet. Men vet De hva jeg besluttet meg til?

Han så på meg.

Jeg ble! sa han.

Ble De? spurte jeg med gapende munn. Om natten? Hos piken?

Jeg er en nedrig sjel, sa han. (Hamsun, 2007, p. 333-334)

Dette er et viktig moment i fortellerstrukturen også, for her overtar jeg-fortelleren ordet igjen. Historien om Elina tar slutt og fortellingens perspektiv er på nytt forankret hos jeg-fortelleren. Når mannen avslører at det var en oppdiktet historie han fortalte om piken som ble gatejente, forsøker jeg-fortelleren å finne en forklaring på sin naivitet: «En forbannet skrøne; han hadde holdt meg for narr, hans rystende fortelling var oppspinn fra ende til annen» (*ibid.* s. 335). Ambivalensen i hans forhold til bedrageren kommer av at han er både sint og imponert over hans fortellertalent. «Men hvem var han da, denne erkeskjelm? Treffer jeg ham én gang til så smeller det! Han har kanskje lest historien et sted og lært den utenat; den var ikke av det verste, fyren hadde talent» (*ibid.*)

Denne blandingen av irritasjon og tiltrekning kan vi kjenne igjen fra Hamsuns *Hemmelig ve* hvor hovedpersonen treffer sin dobbeltgjenger i fire bisarre situasjoner. Den fremmede i *Hemmelig ve* har det til felles med erkeskjelmen at han vil beslaglegge jeg-fortellerens – og dermed vår – oppmerksomhet. Han lykkes med dette, for han klarer å manipulere emosjonene til sin tilhører ved å bygge opp et sympatisk bilde av seg som den omstreifende fremmede med sosiale innsikter og edle mål. «Han slår altså fast for sin egen sjelefreds skyld at den underlige andre er en tyv som har fortalt en oppdiktet historie for å komme unna med sin forbrytelse» (Hennig, 2005, s. 97.) Men det er ikke jeg-fortellerens undring over erkeskjelmen som avslutter novellen. Hele historien settes i parentes når jeg-fortelleren siterer erkeskjelmens moraliserende lignelse om å anmelde et tyveri eller å la være å si noe, når man vet at tyven trengte å stjele for å overleve. Når jeg-fortelleren påstår at han valgte å tie, og røper han virkelig ikke noe mer. Her begynner nemlig leserens koherensbyggende arbeid. Vi må gå tilbake i tiden for å skjønne at det dreier seg om bedrag, og den er også vi er involvert i. Jeg-fortelleren går i ett med sin dobbeltgjenger og overtar den andres rolle. På grunn av fordoblingen av erkeskjelmens identitet leser Petter Aaslestad *En ærkeskjælm* som «en ny variant av den gamle 'Alle menn fra Kreta lyver, sa mannen fra Kreta'» (Aaslestad, 1996, s. 88). Denne kjente problemstillingen blir vi nok aldri ferdige med. Den beslaglegger vår oppmerksomhet, og dermed også vår tid.

Tyveriet – tidens ambivalens

Fortellingen skrider kronologisk fram og bygger på et vanlig tilbakeskuende narrativt skjema. De to mennene møtes på en kirkegård tidlig om morgenen. Den fremmede antyder to ganger under samtalen at han har vært oppe hele natten og er sliten. Det later til at han kommer daglig på kirkegården for å summe seg og for å slå opp en prat med de som jobber der. Om han gjør det som tidsfordriv eller om han virkelig er interessert i andre menneskers meninger, forblir uklart. Grunnen til jeg-fortellerens besøk på kirkegården på denne morgenen er ikke bragt på tale.

Tidens gang tematiseres på flere måter i fortellingen. De dyre blomstene som visner på gravene i kirkegården, er en billedliggjøring Elinas bortkastede liv. Det mest åpenbare eksempelet på dette er at mannen antakelig stjeler jeg-fortellerens lommeur. «Naturligvis, han hadde stjålet mitt ur, da han satt ved siden av meg» (Hamsun, 2007, p. 336). Vi ser ikke tyveriet, men han bringer uret på tale to ganger under samtalen på kirkegården. Først nevner han lommetyveri i forbindelse med spørsmålet om synd og om man bør anmelde forholdet når man blir ranet av noen som åpenbart er i nød. Rett før han skal avsløre at Elinas historie er oppdiktet, spør han sin lettlurte tilhører om hva klokka er. Jeg-fortelleren fatter ikke mistanke når han merker at han ikke har uret på seg og kan derfor ikke svare på lommetyvens frekke spørsmål. Dette tyveriet som motiv

peker mot tekstens tema om tidens ambivalens. Fortellingen beslaglegger vår oppmerksomhet, akkurat som litteraturen griper leseren og holder den fast (Stockwell, 2009, s. 77-80). Lesning og forståelse krever emosjonell investering og ikke minst tid. Den tiden det tar for novellens hovedperson å høre på fortellingen eller for vår del å lese novellen er imidlertid ikke tapt, men gir berikelse og erfaring. Leseren taper kontroll, på samme måte som jeg-fortelleren taper kontroll når han blir tilhører i sin egen fortelling. Under lesningen oppgir man sin styrende posisjon, og inviteres på en reise. Den konseptuelle metaforen om at lesing er en reise, henger ifølge Stockwell sammen med den kognitive modellen for livet: «Life is a journey» (*ibid.* s. 81.) Hamsuns novelle kan også oppfattes som en billedliggjøring av en slik livsreise.

Den fremmede sier at han var bortreist i ni år. Han dro rett etter at jenta ble tatt for tyveri, men det er ikke nødvendigvis årsaken til hans reise. Tallet ni vekker assosiasjoner til mytenes og folkeeventyrenes verden hvor tre og dets multipla har en overført betydning om helhet, fullstendighet. I Hamsuns novelle er tretallet knyttet til de tre livsfasene i Elinas fortelling. Vi har vært inne på at de tre kvinneskikkelsene som den fremmede gjør mannen oppmerksom på er inspirasjonskilden til fortellingen om Elina. Sett i et større perspektiv representerer de tre skikkelsene, piken, damen og konen tre livsfaser og omfatter hele livet. Dette vekker assosiasjoner blant annet til Edvard Munchs maleri *Livets dans* fra 1900. De tre sentrale kvinneskikkelsene på maleriet, den unge kvinnen i hvit kjole, den dansende kvinnen i rød kjole, og den sørgende kvinnen i svart kjole forteller også en historie om kvinnens ulike stadier i livet. Hos Hamsun er denne livshistorien determinert av død og undergang fra begynnelsen av. Mens Munchs livsfrise legger bildets handling til en strand og er preget av det sublim kystlandskapet, blir Elinas fortelling til på en kirkegård. Et sted som fortetter tiden og utforsker menneskets aller viktigste undring knyttet til sin eksistens, det uforståelige ved livets slutt.

Er det slike historier man skal fortelle?

Metaforuttrykk som livet er en dans, livet er en reise er også klisjepregete. Elinas livshistorie framstår ikke originalt når vi ser på den i seg selv. Uten rammefortellingens tvetydighet og ambivalente trekk er den en sentimental parafrase av litteraturens mange kvinnefortellinger med Krogs *Albertine* som fremste eksempel. *En ærkeskjælm* er altså «en novelle der den narrative situasjonen står i sentrum» (Hennig, 2005, s. 96), og det er ikke den fortalte historien, men måten den blir fortalt på gjør effekt. «Novellen tematiserer på en komplisert måte både litteraturens «beslagleggelse» av tilhørere, den narrative troverdighetens kontekstavhengighet og den upålitelige fortellingens mangel på strukturelt sentrum» (*ibid.*) Som vi har sett er koherensbruddene i våre forhåndsdefinerte skjemaer knyttet til stedets funksjon, personenes rolle og tidens begrep sentrale elementer i at denne beslagleggelsen kan finne sted. I seg selv mindre originale elementer blir på en skisseaktig og improvisert måte satt sammen til en historie som fester seg i hukommelsen og dermed får innpass i vår erfaringshorisont.

«Se slike historier skal man fortelle, sa han. Dem er det marked for. Tusen takk, høystærede tilhører!» (Hamsun, 2007, s. 335) – disse er erkeskjælmens siste ironiske ord til sitt offer. Om han er en slyngel som rundstjeler naive mennesker eller om han er jeg-fortellerens dobbeltgjenger vil nok leserne av denne novellen aldri slutte å lure på. Koherensbruddene i fortellingen får leseren også til å revurdere bildet man danner av karakterenes identitet, forhold og hendelsenes logikk. Vi har sett at koherensbruddene undergraver vårt instinktive ønske om å finne et korrekt forklarings-skjema og om å forstå målet eller årsaken til menneskelige handlinger. Selv om vår søken etter et koherent bilde noen ganger ikke fører noe sted, lærer vi både emosjonelt og mentalt av å møte alternative verdener i litteraturen. Hamsuns novelle gjør i min lesning dette klart ved en parafrase av erkeskjælmens replikk: Se, slikt skal man fortelle historier!

Litteratur

- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Domsa, Zs. (2016). “Ser De da ikke at man svindler Dem?”: En nærlesning av Knut Hamsuns novelle *Hemmelig ve. Skandinavistikai Füzetek*, 6, s. 53-64.
- Drangeid, M. (2014). *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hamsun, K. (1886). *Synd. Dagbladet*. 1-3. Lest 28. januar 2021:
<https://www.nb.no/items/c2852252a5e813cfaea13172727b5ba?page=0&searchText=Dagbladet%20Hamsun%20Synd%201886>

- Hamsun, K. (2007). *En erkeskjelm*. In Hamsun, K. *Samlede verker*, bind 17. Oslo: Gyldendal, s. 133-146.
- Hamsun, K. (2007). *En erkeskjelm*. In Hamsun, K. *Samlede verker*, bind 17. Oslo: Gyldendal, s. 317-336.
- Hennig, Å. (2005). Noveller, historier, skisser. In Dingstad, S. (ed.) *Den litterære Hamsun*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 77-103.
- Horváth, M. (2019). Koherenciateremtés, koherenciatörés és meglepetés az evolúciós-kognitív narratológiában Bodor Ádám Konyhatitok című novellája alapján. *Literatura* vol. 45, 4/ 2019, s. 439-449.
- Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Niemeyer.
- Iser, W. (1970). *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Krogh, Ch. (1999). *Albertine*. Oslo: Gyldendal.
- Mai, A-M. & Ringgard, D. (2010) *Sted*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rossholm, G. (2017). Causal Expectation. In Krogh Hansen, P. et al (ed.) *Emerging Vectors of Narratology*, Narratologia, 57, Berlin–Boston: de Gruyter, s. 207-228.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.
- Stockwell, P. (2009). *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Aaslestad, P. (1996). Knut Hamsuns noveller. In Knutsen, N. (et al. eds.). *Hamsun i Tromsø: 10 foredrag fra Hamsun-konferansen ved Universitetet i Tromsø*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, s. 77-93.