Knut Hamsun

Pan

****

Satyren Thomas Glahn

**Forord**

Jeg vil gerne benytte lejligheden til at takke min vejleder Anker Gemzøe. Han har gennem flere projekter været en uvurderlig sparingspartner, der altid har overskud af gode ideer, råd og ikke mindst tid.

Jeg vil også gerne takke min kæreste Andreas, som gennem min specialeperiode har givet mig den plads, jeg har haft brug for og som har udvist mere end almindelig tålmodighed og forståelse, når jeg har været presset og urimelig. Samtidig har han altid været klar med en hjælpende hånd.

Indholdsfortegnelse

[Indledning 5](#_Toc326256741)

[Metode 8](#_Toc326256742)

[Teori 10](#_Toc326256743)

[Nietzsche 10](#_Toc326256744)

[Wayne C. Booth 15](#_Toc326256745)

[Dorrit Cohn 20](#_Toc326256746)

[Analyse 24](#_Toc326256747)

[Titlen – Satyren Pan 25](#_Toc326256748)

[Fortælleren Glahn 29](#_Toc326256749)

[Fortælleren af ”Glahns død” 36](#_Toc326256750)

[De genremæssige rammer 39](#_Toc326256751)

[Thomas Glahn 42](#_Toc326256752)

[Den tvivlende Thomas 42](#_Toc326256753)

[Glahn før Sommeren i Nordlandet 44](#_Toc326256754)

[Forholdet til natur og kultur – jæger og løjtnant 46](#_Toc326256755)

[Det flygtige selvbedrag 49](#_Toc326256756)

[Det centrale forhold – Glahn og Edvarda 50](#_Toc326256757)

[Brugen af henvendelsesformer 54](#_Toc326256758)

[Forholdet til Eva 57](#_Toc326256759)

[De store og små trekantsdramaer 60](#_Toc326256760)

[Glahn, Eva og Mack 60](#_Toc326256761)

[Glahn, Eva og Edvarda 61](#_Toc326256762)

[Glahn, Edvarda og doktoren/baronen 62](#_Toc326256763)

[Glahn, Maggie og jagtkammeraten 64](#_Toc326256764)

[Det sammenfiltrede net 65](#_Toc326256765)

[Symboler 67](#_Toc326256766)

[Naturoplevelser som pejlemærke 67](#_Toc326256767)

[Glahns hytte 69](#_Toc326256768)

[Den blinde lap 71](#_Toc326256769)

[Æsop og fortællingens andre små symboler 73](#_Toc326256770)

[Glahn i epilogen – efter sommeren i Nordlandet 74](#_Toc326256771)

[Tematisk analyse 76](#_Toc326256772)

[Perspektivering 80](#_Toc326256773)

[Thomas Glahn og Johannes Vig 80](#_Toc326256774)

[Afslutning 83](#_Toc326256775)

[Abstract 85](#_Toc326256776)

[Litteraturliste 87](#_Toc326256777)

# 

# Indledning

Som moderne psykolog skal jeg belyse og forhøre en sjel. Jeg skal belyse den på kryss og tvers, fra alle synspunkter, i hvert hemmelig hull: jeg skal spidde de vageste rørelser på min nål og holde den opp til min lupe-.[[1]](#footnote-1)

Således udtaler Knut Hamsun (1859-1952) om sine litterære ambitioner i starten af 1890’erne. Ambitioner, der i den grad rammer centrale aspekter i romanen *Pan* af selv samme forfatter. Romanen er bygget op omkring jeg-fortælleren løjtnant Thomas Glahn og hans oplevelser fra sommeren 1855 i Nordlandet i Norge. Beretningen om disse oplevelser drager læseren ind i Glahns urolige sind, der blandt andet er præget af en forelskelse i den bedre stillede Edvarda Mack, et forhold til den gifte Eva og en længsel efter frihed i og samhørighed med naturen.

Romanen udkom i 1894 og er delt op i to dele, hvoraf den første, hovedparten af bogen, har betegnelsen, ”Af løjtnant Thomas Glahns papirer”. Det er i denne bærende del, at Glahn er fortæller. Anden del, der bærer overskriften ”Glahns død”, er fortalt af en unavngiven fortæller, der har været jagtkammerat med Glahn i Indien nogle år efter sommeren i Nordlandet. Denne del skrev Hamsun allerede i 1893 og den blev ved denne lejlighed også udgivet særskilt.

Knut Hamsun, født Knud Pedersen, er en af de største, om ikke den største, norske forfatter gennem tiden. Han modtog i 1920 nobelprisen for *Markens Grøde* og er også internationalt anerkendt for den halvt selvbiografiske roman *Sult*. Der er sagt og skrevet meget om Hamsuns person og dette særligt i forhold til hans politiske synspunkter før, under og efter 2. verdenskrig. Jeg vil allerede nu gøre det klart, at dette ikke er noget, som jeg ønsker at berøre. Jeg er af den opfattelse, at politiske holdninger ikke nødvendigvis skal determinere opfattelsen af et forfatterskab og dette især ikke, når det drejer sig om Hamsuns tidlige værker, hvor romanen *Pan* hører til.

*Pan* bliver ofte udlagt som en del af den strømning, der i norsk sammenhæng betegnes som nyromantikken. Her ønsker man at gøre op med det moderne gennembrud, hvori mennesket ofte bliver beskrevet som typer og i stedet vende fokus mod individet og følelseslivet. Sammenhængen til det indledende citat af Hamsun er tydelig. Fælles for tolkningerne i de store litteraturhistoriske gennemgange, som eksempelvis *Norsk litteraturhistorie* af Harald Beyer, er et fokus på *Pans* lyriske kvaliteter, kærlighedshistorien mellem Edvarda og Glahn og en karakteristik af Glahn som et uroligt nervemenneske. Der ses også en tendens til at fremhæve romanens kompleksitet:

*Pan* er en skildring af paradokser og umuligheder, vi alle i større eller mindre grad kommer til at opleve her i livet. Den er en udfordring for sanserne og fantasien, og den gør op med det positivistiske ideal om, at alt kan - eller skal kunne – forklares. (Andreassen 1999: 33)

I artiklen ”Omkring »Pan«”, som citatet stammer fra, bebuder Marcel Andreassen, at han vil analysere Glahn som fortæller, men han gør det kun til en vis grænse, hvilket synes at være en anden generel tendens hos flere forskere. Stort set alle, der beskæftiger sig med *Pan*, betegner Glahn som en utroværdig fortæller, men det bemærkelsesværdige er, at denne utroværdighed og den narrative situation som helhed ikke vægtes som et af de store temaer i romanen. I stedet er det de traditionelle emner, der analyseres igen og igen ud fra forskellige vinkler, hvilket også fremhæves af Martin Humpál i bogen *The Roots of Modernist Narrative*,: ”*Pan* is usually read as a lyrical celebration of nature’s beauty and a romantic love story.” (Humpál 1998: 107)

Denne tilgang til *Pan*, hvor fortællerrollen ikke er i fokus, undrer mig. Det er dette hjørne af romanen, der kan synes nok så lille, der om noget bliver afgørende, hvis man skal forstå *Pan* og den kompleksitet, der er i romanen. Det er jo netop gennem Glahns øjne, at man skal forsøge ikke kun at forståham og hans ustabile sind, men også de andre personer og deres handlinger. Og hvad sker der, når nervemennesket bliver fortæller? Kan man stole på hans udlægning af begivenhederne og de karakterer, der omgiver og påvirker ham og måske endnu vigtigere, kan dette nervemenneske stole på sig selv? Dette rejser yderligere en række spørgsmål, for hvorfor er Glahn et splittet menneske, hvad er det for mekanismer, han ligge under for og er Glahn den eneste karakter i romanen, der optræder hvileløs og urolig? Humpál synes at være en af de få, der også finder denne tilgang undervurderet. I det omtalte værk diskuterer han, om *Pan* er mest præget af den nyromantiske strømning eller mere modernistisk i sin udformning, men samtidig kritiserer han de traditionelle tolkninger af romanen, for at overse fortællerrollen: ”However, such readings have overshadowed the psychological dimension of the Glahn’s existential situation and his narrative escape and self-deception.” (Ibid. 107) Jeg er, som det fremgår, enig med Humpál. Når jeg så alligevel stiller mig en smule kritisk overfor Humpál, er det fordi, han i store træk analyserer Glahn og hans rolle ud fra en sprogteknisk optik og går meget formalistisk til værks. Jeg anfægter ikke denne vinkel, men skal man nå ind til kernen i et kompliceret sind som Glahns, bør man underlægge det en mere eksistensfilosofisk analyse. Kun herigennem kan man få en større forståelse, ikke kun for Glahn, men også for romanen som helhed. Disse overvejelser og spørgsmål leder mig frem til følgende problemformulering:

**Jeg ønsker i dette speciale at analysere *Pan* med særligt henblik på at undersøge fortællerens rolle og dennes betydning for romanen som helhed. Herunder en behandling af Glahns sind og de eksistentielle problemstillinger han synes styret af. Disse skal blandt andet ses i lyset af hans forhold til Edvarda, hans længsel efter naturen samt hans generelle karakter.**

# Metode

For at besvare overstående problemformulering, vil det være nødvendigt at inddrage både litteraturteori og filosofi og derved opnå en referenceramme, der favner bredt og er anvendelig til at undersøge en fortællers betydning.

Den filosofiske optik er relevant i forhold til flere aspekter. Nok skildrer eksempelvis Andreassen, Glahn som en utroværdig fortæller, men hans fokus er centreret omkring, at Glahn lyver overfor læseren. (Andreassen 1999: 35) Kunne det ikke tænkes, at det er sig selv, Glahn mest af alt ønsker at narre og er der i så fald ikke mere tale om en higen efter at flygte væk fra en selv end at bedrage en eventuel læser? Her en mere eksistensfilosofisk vinkel behjælpelig, idet den kan bidrage til at afdække sider af Glahns person. Søren Kierkegaard fremstiller gennem sit forfatterskab forskellige stadier på livets vej, som et menneske kan befinde sig på. Den mennesketype, han betegner som æstetikeren, kan til tider øge forståelsen af de mere forføriske og fortvivlede sindsstemninger, der præger Glahn. Kierkegaards filosofi anvendes derfor lejlighedsvist i analysen.

Hamsun er kendt for at have udtalt, at Friedrich Nietzsche, August Strindberg og Fjodor Dostojevskij er de tre forfattere, han er mest influeret af og der er blandt forskere heller ikke tvivl om, at disse tre på hver deres måde har sat deres aftryk i Hamsuns forfatterskab. I forhold til dette speciales omdrejningspunkt, bliver Nietzsches tanker om overmennesket, glemsel og selvet af afgørende betydning. En udvalgt gennemgang af Nietzsches filosofi vil derfor være et af de bærende elementer på det teoretiske og analytiske plan. Brugen af en filosofisk optik gør det muligt at se Glahns sind fra forskellige vinkler og dermed opnå et bredere grundlag, for at afdække hans rolle som fortæller og hans mulige hensigt hermed.

Foruden den eksistentielle vinkel bliver et mere litterært perspektiv som omtalt også af betydning. Her vil den primære teoretiker være Wayne C. Booths, da hans teorier om fortællerrollen er dybdegående og kommer omkring mange sider af dette narratologiske virkemiddel. Der ses hos Booth en kobling til dele af Michail Bachtins tanker om de fortællermæssige elementer og nogle af hans begreber inddrages derfor i afsnittet om Booth. Derudover vil Dorrit Cohn og dele af hendes værk *Transparent Minds* blive gennemgået. Hendes teori om jeg-fortælleren og det retrospektive syn, der altid vil præge denne fortællertype, bliver afgørende for analysen, da der ikke hersker tvivl om, at både Glahn og jagtkammeraten fortæller på tværs af tid.

Som indledningsvis nævnt ønsker jeg ikke at forholde mig til Hamsun som person, hvorfor en biografisk vinkel ikke bliver en del af dette speciale. Derimod vil jeg tillægge mig en mere værkimmanent tilgang. Dog vil der ikke blive tale om en konservativ nykritiks læsning af *Pan*, da dette ville udelukke muligheden for at omtale de fællestræk *Pan* har med andre værker. Analysen vil også blive efterfulgt af en perspektivering til Martin A. Hansens *Løgneren*, da en sådan sammenligning tjener til, at sætte Glahns karakter og eksistentielle problemstillinger, samt hans tilgang til fortællerrollen i en mere general optik.

Som følge af den værknære tilgang, er sekundærlitteraturen udvalgt med henblik på, at der er fokus på Hamsuns litteratur og ikke hans person eller markante politiske ståsted. En af de fremtrædende forskere i analysen vil være Rolf Vige med hans bog *Knut Hamsuns Pan - en litterær analyse.* Selvom denne bog er fra 1963, står den stadig meget centralt i forskningen. Det er ofte denne analyse, som nyrer tolkninger tager udgangspunkt i. En af nutidens store Hamsun forskere Atle Kittang benytter eksempelvis Vige i sin artikel ”Jeger, elskar, forteljar – moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*”. Foruden Vige henviser Kittang også til Rolf Nyboe Nettums bog, *Konflikt og visjon – hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskab 1890-1912*. Denne bog er også af ældre dato (1970), men også her gør det sig gældende, at den stadig fremhæves som en af de bedre *Pan* analyser. Vige og Nettum er derfor ikke til at komme uden om, når man vælger at analyserer *Pan*.

Disse kommer dog ikke til at stå alene, men vil blive suppleret af nyere litteratur som eksempelvis Andreassens artikel ”Omkring »Pan«” og Martin Humpáls, *The Roots of modernist narrative – Knut Hamsun’s novels Hunger, Mysteries, Pan.* Begge er citeret i indledningen. Meget af litteraturen er fundet via inspiration fra Hamsun-Selskapet, både via deres hjemmeside og bøger. Jeg vil ikke her kommentere nærmere på analysen og de valg og fravalg, der er taget hertil. Dette uddybes i en indledning til selve analysen.

# Teori

## Nietzsche

Jeg vil lære menneskene meningen med deres væren: og denne mening er overmennesket, lynet fra den mørke sky kaldet mennesket.

Citatet stammer fra et af Nietzsches hovedværker *Således talte Zarathustra* og er ikke kun toneangivende for værkets grundlæggende tematikker, men rammer også den stemning af eksistentialisme, der præger Nietzsches forfatterskab. Det gælder om at kunne sige ja til sig selv og livet. Nietzsche og hans værker er gennem tiden blevet udlagt med megen forskellighed og i den forbindelse eksempelvis misfortolket af ekstreme politiske fællesskaber. Jeg vil derfor i min udlægning af Nietzsches filosofi inddrage flere forskellige forskere for at give en mere nuanceret opfattelse af hans tanker. Det må understreges, at Nietzsches filosofiske værker er omfattende, og det er ikke formålet at komme omkring alle aspekter af hans filosofi, men blot at fremhæve de elementer, der er af størst relevans for specialets fokusområder.

Det indledende citat er udtalt af karakteren Zarathustra, der som 40-årig, og efter ti års isolation i bjergene, vandrer ned for at sprede sin visdom til menneskene og berette om det, han betegner som overmennesket. Overmennesket bliver det centrale begreb i *Således talte Zarathustra*. På vej ned fra bjergene møder Zarathustra en olding og samtalen mellem dem er afgørende for forståelsen af hans budskab. Oldingen, der kender Zarathustra, bemærker en ændring hos ham: ”Forvandlet er Zarathustra, til et barn er Zarathustra blevet, en opvågnet er Zarathustra: hvad vil du nu hos de sovende?” (Nietzsche 2006: 10) Her er det vigtigt at bemærke beskrivelsen af den opvågnede Zarathustra som et barn, idet det signalerer en tilbagevenden til en tidligere tilstand – en tilstand, der skal vise sig at være af afgørende betydning. Under samtalen advarer oldingen om, at det er formålsløst at elske menneskene og at de kun er mistroiske overfor eneboere. Ifølge ham burde Zarathustra blive i ensomheden og lovprise Gud. Dette undrer Zarathustra, da han ikke taler om at elske mennesket, men om at give det en gave – sin indsigt. Derforuden er han forbavset over, at oldingen ikke har hørt, at Gud er død. Efter samtalen forlader han oldingen og går videre for at sprede sin lærdom. (Ibid. 10-11)

Samtalen bliver vigtig, idet den optegner den verden, som overmennesket skal fremkomme i. En verden, hvor Gud er død og den indsigtsbærende fremtræder i skikkelse af et barn. Overmennesket er derfor som udgangspunkt klar over, at der ikke eksisterer determinerede magter, som har kontrol over livets udformning og dets skæbne. Men hvad er så dette overmenneske? ”Overmennesket er meningen med jorden. Jeres vilje skal sige: overmennesket *skal være* meningen med jorden.” (Ibid. 12) Dermed bliver overmennesket ikke nogen ny gud, der er hævet over andre, men en mennesketype, der kan udspringe af alle, hvis man ellers formår at gribe denne tilstand.

Det, der er stort ved mennesket, er, at det er en bro og ikke et formål: det, der er elskeligt ved mennesket, er, at det er en *overgang* og en *undergang*. Jeg elsker dem, der ikke forstår at leve undtagen som nogle, der går under, for det er dem, der går over.

Jeg elsker den, der lever for at erkende, og som vil erkende, for at overmennesket engang kan leve. Og sådan vil han sin egen undergang.

Jeg elsker den, hvis sjæl er dyb selv når den såres, og som kan gå til grunde ved en lille hændelse: således går han gerne over broen. (Ibid. 13-15)

Af dette længere udpluk kan man tolke, at det, der bliver det centrale for overmennesket, er en erkendelse af selvet, hvor man er tro mod den man er. Eller som Peter Thielst udtrykker det: ”For Nietzsche er overmennesket en mental og eksistentiel tilstand, som det sekulariserede menneske en dag vil være i stand til at indfri og bære, hvis ikke nye fordomme og illusioner har taget teten.” (Thielst 1999: 108) Her bliver Zarathustras fremtræden som et barn relevant, for det er i barnets uspolerede skikkelse, at man befinder sig i en tilstand, hvor leg og hengivelse til livet optræder i en ligefrem form. Der ses i den forbindelse en hyldest til eksempelvis dansen:

»Hold ikke op at danse, I yndige piger! Jeg er ikke kommet for med ondt blik at ødelægge legen for nogen […] Vel er jeg en skov og en nat af mørke træer: dog finder den, der ikke skyr mit mørke, også rosenflor under mine cypresser. (Nietzsche 2006: 94)

Det fremgår også af citatet, hvordan Zarathustras lære ikke er noget dystert budskab. Denne hyldest til det barnlige bliver endnu tydeligere, når Zarathustra udtaler følgende: ”Altså elsker jeg nu blot mine *børns* land, det uopdagede, i det fjerneste hav: efter det sætter jeg mine sejl for at søge og søge.” (Ibid. 107) Det man må søge, er at gå ud over sig selv, for ”Mennesket er noget, der skal overvindes”[[2]](#footnote-2) og kun ved at gøre dette, kan man blive den, man er inderst inde. Når man dertil, befinder man sig i en tilstand, hvor man, som barnet uden fortid, besidder et åbent sind, der ikke er præget af hæmmende kulturelle normer og værdier. Det er vigtigt at bemærke, at overmennesket endnu ikke eksisterer. Det er et mål, man må stræbe efter og som Zarathustra håber, vil kunne skabes gennem generationer. (Ibid. 74)

Kendetegnede for Zarathustra er også en afstandtagen til den kristne tradition (jf. Guds død) og dennes påvirkning af verden og mennesket. Dette ses især udtrykt ved aspekter som dualisme og Nietzsche lader eksempelvis Zarathustra udtale følgende:

Kroppen er en stor fornuft, en mangfoldighed med én mening,[…] »jeg « siger du og er stolt af det ord. Men det, der er større, vil du ikke tro på – din krop og dens store fornuft: den siger ikke jeg, men gør jeg. (Ibid. 30)

Citatet afslører, som det også fremhæves hos Thielst (Thielst 1999: 111), en omvendt dualisme, hvor kroppen sættes over sjælen og der ses en form for lighedstegn mellem kroppen og fornuften. Kroppen, bliver dermed en styrende faktor, der går forud for tankerne og følelser: ”Bag dine tanker og følelse, min broder, står en mægtig hersker, en ukendt vismand – der hedder dit selv. I din krop bor han, din krop er han.” (Nietzsche 2006: 31) Selvet bliver igen det centrale og det man skal være bevidst og søge at skabe noget ud over, for nå ind til kernen i ens selvforståelse. Anerkender man ikke disse elementer, kommer man aldrig tæt på overmennesket: ”Jeg går ikke jeres vej, I kroppens foragtere! I er mig ingen broer til overmennesket!-” (Ibid. 32) Nietzsche slår dermed fast, at mennesket er præget af livshæmmende forestillinger og modsat barnet ligger det under for samfundsmæssige normer og værdier og dette i en sådan grad, at man ikke fornemmer det egentlige jeg.

Dog må det også fremhæves, at Nietzsche er af den opfattelse, at mennesker altid vil ligge under for illusioner, idet man blandt andet er styret af ting som sprog. Dermed bliver han ikke kun kritisk, når det kommer til samfundet, men også kritisk overfor selve kritikken, idet det nærmest bliver umuligt at overvinde disse forestillinger og illusioner. På dette punkt bliver Nietzsches filosofi anset for at foregribe postmodernismen.[[3]](#footnote-3) Og der er da heller ingen tvivl om, at der kan drages en forbindelse mellem eksempelvis Guds død og Jean-François Lyotards tanker om de store fortællingers fald.

Et centralt element i Nietzsches filosofi bliver viljen: ”Hvor jeg fandt liv, dér fandt jeg vilje til magt; og også i den tjenendes vilje fandt jeg viljen til at være herre.” (Ibid. 100) Her er det utvivlsomt sig selv og livet, man skal være herre over og i den forbindelse synes Thielsts tolkning af Nietzsche at være meget sigende: ”Viljen til magt er derfor først og fremmest en indre trang til at *magte sig selv*, om muligt gå i overmenneskets fodspor og overvinde sig selv i en gestus, hvor man fuldt og helt bliver sig selv.” (Thielst 1999: 113) Dette betyder også, at man skal deltage aktivt i livet og dette også i forhold til andre mennesker. Her ses unægtelig en forbindelse til senere eksistensfilosofiske værker som eksempelvis Jean-Paul Sartres *Eksistentialisme er en humanisme* og herunder hans tanker om det ansvar, der opstår i forbindelse med den menneskelige frihed.

Et andet aspekt af Nietzsches filosofi, jeg vil berøre, er nogle af hans tanker i et andet hovedværk, *Moralens oprindelse*. Heri udtrykkes en sammenhæng mellem kulturens fastsatte rammer og viljen til magt – viljen til at erkende selvet: ”*Meningen med al* *kultur* netop er at fremavle et tamt og civiliseret dyr, et *husdyr* ud af rovdyret »menneske«” (Nietzsche 1993: 44) Her ses en klar forbindelse til nogle af Zarathustras anskuelser: ”Og hvor artigt forstår hunhunden Sanselighed ikke at tigge om et stykke ånd, når der nægtes den et stykke kød.” (Nietzsche 2006: 49)

Et af de grundlæggende aspekter bliver derfor, som det også udtrykkes hos Peter Aaboe Sørensen i hans artikel ”Glemselens betydningsfuldhed - Nietzsche og Kierkegaard”, at mennesket med dets moral mister en del af sin naturlighed, dog uden at miste sit instinkt. Dette betyder, at kulturen påvirker mennesket i en retning væk fra det inderste og gør det vanskelig at nå idealet – overmennesket. Mennesket kommer dermed til at optræde i en reduceret form jf. det tamme dyr. Problemet bliver for Nietzsche, at mennesket endnu ikke har indset dette:

Hvad frembringer i dag *vor* modvilje mod »mennesket«? - for der er ingen tvivl om, at vi *lider* af mennesket: *ikke* frygten, snarere det at vi ikke har mere at frygte ved mennesket, at krybet »menneske« kommer myldrende helt frem, at »det tamme menneske«, den uhelbredeligt middelmådige og altid bedrøvede allerede har lært at føle sig som historiens mål, højdepunkt og hele mening og som »højere menneske«. (Nietzsche 1993:45)

Det må bemærkes, at de mennesker Nietzsche taler om, er hans samtids mennesker og dermed mennesker af 1800-tallet. Samme periode som *Pans* fortæller Glahn og de øvrige karakterer befinder sig i. Endnu engang er det kun overmennesket, der har brudt med disse snærende bånd.

Problemet med det kulturskabte menneske er ifølge Nietzsche: “At fremavle et dyr, som *kan tillade sig at love* - er det ikke lige netop den paradoksale opgave, naturen har stillet sig med hensyn til mennesket? Er det ikke det egentlige problem *om* mennesket?” (Ibid. 58) Ved at love kommer man til at stride mod det naturlige i sig selv og bekræfter dermed, at man er et kulturelt produkt. En tolkning af Nietzsche, som Sørensen deler. (Sørensen 2001: 118)

Et af de vigtigste redskaber for mennesket i denne verden, hvis det skal overvinde sig selv og finder frem til overmennesket, bliver glemsel:

Der lukkes midlertidigt for bevidsthedens døre og vinduer; der tillades ingen forstyrrelse fra den larm og kamp, hvori vor underverden af tjenende organer arbejder for og imod hinanden; lidt stilhed, lidt *tabula rasa* i bevidstheden, for at der så igen kan blive plads til noget nyt, især til de fornemmere funktioner og funktionærer, til at regere, forudse, forudbestemme (for vor organisme er oligarkisk indrettet) - dét er nytten af den førnævnte aktive glemsomhed, der ligner en dørvogter og en opretholder af den sjælelige orden, af roen, af etiketten: hvoraf det straks indses, i hvor høj grad der uden glemsomhed ikke ville kunne opstå lykke, munterhed, håb, stolthed, *nærvær*. (Nietzsche 1993: 58-59)

Glemsel bliver dermed en mekanisme, som mennesket nødvendigvis må tage i brug, hvis det ikke skal svinde ind til det tamme dyr. Det må understreges, at glemsel ikke er det samme som et selvbedrag, men tværtimod det modsatte. Det er, som citatet afslører, kun herigennem at lykken og nærhed kan trives. Hukommelsen bliver i naturlig forlængelses heraf den modsatte kraft, som fastholder en ikke autentisk livsform. Dette skaber også en forbindelse mellem hukommelsen og det at love, da et løfte, for at kunne indfries, bestandigt må være en del af ens bevidsthed.

Afslutningsvis kan man derfor udlede, at noget af det mest centrale i Nietzsches filosofi ikke kun bliver det at finde selvet, men tillige at vedkende sig det:

Man må lære at elske sig selv – sådan er *min* lære – med en hel og sund kærlighed: så at man kan holde ud at være med sig selv og ikke strejfer omkring. Og sandelig er dette ikke et bud for i dag eller i morgen, at *lære* at elske sig selv. Snarere er det af alle kunster den fineste, sindrigeste, yderste og tålmodigste. (Nietzsche 2006: 170)

Som det fremgår, er det ikke nogen nem opgave at elske sig selv og acceptere ens natur. Men denne opgave bliver en af de mest centrale i livet og man vil derfor også, ifølge Nietzsche, have en tendens til at flygte ind i fællesskaber, for at skubbe denne opgave til side. (Houmann 1987: 55) Hvis man flygter herfra og dermed fornægter sig selv, kommer man til at leve i en tilstand, hvor man bedrager sig selv og andre. Jeg vil slutte dette afsnit af med et citat, der ikke kun sætter rammen for en vigtig del af Nietzsches eksistensfilosofi, men også giver forståelsen af det selvbedrag, man nødvendigvis må leve i, hvis man ikke griber efter selvet.

Så vov da først at tro på jer selv – på jer og jeres indvolde! Den, der ikke tror på sig selv, lyver altid. (Nietzsche 2006: 109)

## Wayne C. Booth

Med bogen *The Rhetoric of Fiction* skaber Booth et af de meste anvendte og efterhånden klassiske værker indenfor det narratologiske felt. Hans teori synes derfor næsten uundgåelig, når man, som i dette speciale, skal analysere de fortællermæssige perspektiver.

Overordnet kan man sige, at Booth arbejder med tre fortællere i forhold til et værk. Der er forfatteren, som til *Pan* er Knut Hamsun, der er fortælleren i værket, Glahn og hans jagtkammerat og endelig er der den implicitte forfatter, der ikke er en direkte del af værket, men på en måde placerer sig mellem forfatteren og fortælleren. En redegørelse af den sidstnævnte bliver nødvendig for at forstå Booths teori.

It is a curious fact that we have no terms either for this created ”second self” or for our relationship with him. […] “Narrator” is usually taken to mean the “I” of a work, but the “I” is seldom if ever identical with the implied image of the artist. (Booth 1983: 73)

Som det fremgår, er der et ”andet jeg” tilstede i en tekst og det er dette ”andet jeg”, Booth giver betegnelsen den implicitte forfatter. Det interessante er så, at der herigennem tegnes et billede af fortælleren, der ikke nødvendigvis er i overensstemmelse med det billede, som denne selv ønsker at fremstille. Derfor kan den implicitte forfatter blive af stor relevans i forhold til at tolke et værk og en fortæller. Grunden til, at den implicitte forfatter bliver så afgørende for forståelsen af det pågældende værk, er, at ”The ”implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.” (Ibid. 75)

Booths forestilling om den implicitte forfatter synes at udspringe af Bachtins autor begreb og jeg vil derfor som nævnt inddrage nogle af Bachtins tanker omkring dette fænomen og derved opnå en større forståelse af fortællerrollen og dennes betydning. Bachtin taler om autor flere steder i sit forfatterskab, men i essayet ”Forms of Time and Cronotope in the Norvel” ses en definition af denne instans:

We find the author […] as the creator of the work itself, although he is located outside the chronotopes represented in his work, he is as it were tangential to them. We meet him (that is, we sense his activity) most of all in the composition of the work. (Bachtin 1996: 254)

Der ses utvivlsomt en lighed med Booths begreb den implicitte forfatter og det kan derfor diskuteres, om det ikke ville være mere korrekt at betegne dette ”andet jeg” som den implicitte autor, da en sådan betegnelse kombinerer de to udtryk. Jeg vil derfor gennem dette speciale benytte udtrykket den implicitte autor for at kreditere begge teoretikere.

Bachtin uddyber autors betydning i et andet essay “Author and Hero in Aesthetic Activity”:

The author is the bearer and sustainer of the intently active unity of a consummated whole (the whole of a hero and the whole of a work) which is transgredient to each and every one of its particular moments or constituent features. (Bachtin 1990: 12)

Sammenholder man de to Bachtin citater og Booths teori, kan man konkludere, at den implicitte autor er en del værket, som ikke fremgår direkte. Men alligevel er det via dette ”andet jeg”, at man kan tolke sig frem til afgørende aspekter ved den pågældende fortæller og samtidig er det herigennem, at værkets normer og værdier kommer til udtryk.

Ser man nærmere på fortællerrollen, fremgår det, at Booth stiller sig kritisk overfor en for enkel tilgang hertil:

To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects. (Booth 1983: 150)

Som konsekvens af sin kritik, fremlægger Booth et begrebsapparat, der kan anvendes til at afdække forskellige sider af den pågældende fortæller. Han skelner i den forbindelse mellem følgende typer af fortællere: 1. og 3. persons, dramatiserede og ikke dramatiserede, observerende, scenisk berettende, kommenterende og selvbevidste. I denne sammenhæng bliver 1. persons, dramatiserede samt selvbevidste fortællere særligt interessante.

Til trods for Booths kritik af den enkelte tilgang, kan det alligevel være oplysende at undersøge, om man har med en 1. persons fortæller at gøre: ”It is true that choice of the first person is sometimes unduly limiting; if the ”I” has inadequate access to necessary information, the author may be led into improbabilities.” (Ibid. 150) I denne forbindelse bliver det vigtigt at se nærmere på den dramatiserede fortæller, der af Booth defineres således: ”In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as ”I”.” (Ibid. 152) Ved den dramatiserede fortæller er der altså tale om en bevidsthed af, at man er i gang med at fortælle og derfor vil alle 1. persons fortællere (jeg-fortællere) altid falde ind under denne kategori. Det interessante bliver så, at der her ses en sammenhæng til Booths beskrivelse af jeg-fortællere, idet han udtaler:

But many novels dramatize their narrators with great fullness, making them into characters who are as vivid as those they tell us about. In such works the narrator is often radically different from the implied author who creates him. (Ibid. 152)

Ofte besidder en jeg-fortæller ikke alle de informationer, der er nødvendige for ham og han kan komme i uoverensstemmelse med den implicitte autor og heraf de normer, der er en del af værket. I sådanne tilfælde kan en fortæller optræde utroværdig:

For lack of better term, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not. (Ibid. 158)

Det må understreges, at fortælleren ikke nødvendigvis ser sig selv som utroværdig eller bevidst ønsker at føre læseren bag lyset. Fortælleren bliver utroværdig i det øjeblik, at han opfatter sig selv som værende i besiddelse af ”qualities which the author denies him.” (Ibid. 159)

James Phelan og Mary Patricia Martin udbygger på dette punkt Booths teori, idet de opstiller seks former for upålidelighed: Fejlrapportering, fejlfortolkning, fejlbetragtning, underrapportering, underfortolkning og underbetragtning. Disse skal tjene til at præcisere, hvilken form for utroværdighed der er tale om ved den pågældende fortæller. Jeg vil ikke her komme nærmere ind på disse kategorier, men enkelte steder i analysen vil de blive inddraget og kommenteret nærmere.

En sidste fortæller der er af relevans, er den selvbevidste fortæller. Om denne skriver Booth:

Cutting across the distinction between observers and narrator-agents of all these kinds is the distinction between *self-conscious narrators*, aware of themselves as writers, and narrators or observers who rarely if ever discuss their chores or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking, or “reflecting” a literary work. (Ibid. 155)

Afhængig af hvor opmærksom en fortæller er på sin egen tilstedeværelse og det faktum, at det er gennem hans pennestrøg, at handlingen skrider frem og skabes, kan det have en indvirken på, hvad der fortælles, hvornår det fortælles osv.

I forlængelse af de fremstillede fortællertyper opstiller Booth fem grader af distance, som kan optræde i en tekst og som vil få betydning for fortællingen som helhed. Den første type er mellem fortælleren og den implicitte autor. Denne distance kan være af moralsk, intellektuel, fysisk eller tidslig karakter og er den hyppigste. Det er denne form for distance, der angiver, hvor troværdig fortælleren er. Den anden art af distance er mellem fortælleren og romanens karakterer og der kan som ved den første type være tale om distance på et moralsk, intellektuel, fysisk eller tidsligt plan. Den tredje grad af distance er mellem fortælleren og læseren og især dennes normer. Den fjerde distanceform er mellem den implicitte autor og læseren og kan være af intellektuel, moralsk eller æstetisk art. Den femte og sidste af Booths distancetyper er mellem den implicitte autor og de øvrige karakterer og denne kan som de andre optræde i forskellige former. (Ibid. 155-159)

Disse typer af distancer er meget anvendelige på et analytisk plan, men skal man helt til bunds i en fortællers sind, er jeg af den mening, at man med fordel kan dele Booths anden form for distance op i to, da den er meget omfattende. En distance mellem fortælleren som forfatter og fortælleren som karakter og en distance mellem fortælleren og de øvrige karakterer. Når denne spaltning er nyttig, skyldes det, at der er stor forskel på, om det er sig selv en fortæller tager afstand til eller det er de mennesker, der omgiver ham. Hvis en fortæller stadig besidder de samme egenskaber, følelser osv., som da handlingen udspillede sig, men eksempelvis føler sig uretfærdigt behandlet af de øvrige karakterer, påvirker dette fortællingen i en anden retning, end hvis det er sit eget tidligere jeg, man føler sig distanceret til.

Afslutningsvis må det fremhæves, at man, som Booth også påpeger, altid må tage det enkelte værk in mente, når man anvender de omtalte begreber. Derfor vil jeg slutte dette afsnit af med et citat, der betoner vigtigheden af det værk, man analyserer og samtidig viser, hvor vigtigt det er, at belyse alle sider af en jeg-fortæller.

Again, to decide on first-person narration settles only part of one’s problem, perhaps the easiest part. What kind of first person? How fully characterized? How much aware of himself as narrator? How reliable? How much confine to realistic inference; how far privileged to go beyond realism? At what points shall he speak truth and at what points utter no judgment or even utter falsehood? These questions can be answered only by reference to the potentialities and necessities of particular works, not by reference to fiction in general, or the novel, or rules about point of view. (Ibid.165)

## Dorrit Cohn

Jeg fremstiller *The Rhetoric of Fiction* som et klassisk og uundgåeligt værk, når man beskæftiger sig med fortælleren og dennes rolle. Skal man inden for dette felt tale om en nyklassiker, må det være Dorrit Cohns *Transparent Minds*. I denne bog præsenterer hun flere retrospektive teknikker, som en jeg-fortæller kan benytte sig af og dette afsnit skal derfor betragtes som et supplement til Booths teori.

Når der er tale om retrospektive teknikker, er det med udgangspunkt i, at der altid vil være en forskydning i tid mellem det skete og det fortalte. Med mindre der er tale om en reportage. En fortæller er derfor, ifølge Cohn, ikke i stand til beskrive sin egen død: "But if a narrator with "a strong memory" can tell us what he thought at his life's beginning, no narrator can tell us what he thought at its ending." (Cohn 1983: 144) Jeg vil på dette punkt tillade mig at være uenig med Cohn. For det første kan en fortæller, der begår selvmord, berette om sine følelser og tanker lige op til det øjeblik, han besegler sin skæbne. Og tænker man på mere metafysiske fortællere, som eksempelvis fortælleren i Svend Åge Madsens novelle ”Manden der opdagede at han ikke eksisterede” i samlingen af samme navn, finder man en jeg-fortæller, der beretter fra det hinsides. Og han kan vel godt redegøre for sin egen død?

En ting ved jeg-fortælleren der er vigtig at forstå, er, at "Contrary to what one might have expected, […] the first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters." (Ibid. 144) Denne begrænsning skyldes, at jeg-fortælleren ikke har muligheden for at gå ind og ud af de omgivende karakterer og aldrig vil kunne se sig selv og sine handlinger objektivt. Det eneste værktøj en jeg-fortæller besidder, er muligheden for at se sig selv via en tidslig distance, der så kan være af moralsk karakter. Men det vil altid være det retrospektive syn, der ligger til grund for distancen. Med tankerne på Booths distanceformer, træder forbindelsen mellem ham og Cohn tydeligt frem.

  Cohn behandler i sit værk fire slags retrospektive teknikker. En jeg-fortæller kan forholde sig enten dissonantisk eller konsonantisk til det, der fortælles. Derudover kan der være tale om selv-citeret monolog eller selv-fortalt monolog.

Ved dissonans er der en tydelig forskel mellem det fortællende-jeg og det fortalte-jeg og der hersker dermed en disharmoni mellem det tidligere og nutidige jeg. Cohn udtrykker det således: ”A lucid narrator turning back on a past self steeped in ignorance, confusion, and delusion.” (Ibid. 145) Fortælleren kan derfor optræde vurderende og til tider dømmende i forhold til sit tidligere jeg. Der ses endnu en gang en klar forbindelse til Booth.

Anderledes forholder det sig med et konsonantisk jeg. Her tager fortælleren ikke stilling til nutiden:

But, though the retrospective narrative stance is maintained, the narrator never draws attention to his hindsight: neither analyzing nor generalizing, he simply records the inner happenings, juxtaposing them in incongruous succession, without searching for causal links. (Ibid. 156)

Fortælleren gengiver altså blot begivenhederne, som de udspillede sig på det pågældende tidspunkt. Og der er ikke tale om et reflekterende jeg, der tager stilling til fortidens følelser eller handlinger. Det må bemærkes at den fortælling, som Cohn tager udgangspunkt i for at beskrive konsonans, er Hamsuns *Sult*.

Den tredje type af retrospektive teknikker, der fremstilles, er selv-citeret monolog. Dette viser sig ofte ved, at der i den respektive tekst står udtryk som: jeg sagde til mig selv, jeg sagde til hende osv. efterfulgt af en længere passage. Der vil også, som ved et dissonantisk jeg, være en distance mellem det fortællende og fortalte jeg. Man kan sætte spørgsmålstegn ved, hvor korrekt sådanne gengivelser kan være, når den tidslige distance tages i betragtning og dette kan følgelig have indflydelse på troværdigheden af det fortalte:

The device of self-quotation also presents a more substantive problem of credibility. Remembering that a first-person narrator […] can reach his past thoughts only by simulation of a perfect memory, long quotation of his past thoughts can quickly appear as a kind of mnemonic overkill, as contrived here as it would be in a real autobiography. (Ibid. 162)

Det kan ved en sådan teknik være vanskeligt at skelne mellem, hvad fortælleren udtrykker via sin nutidige position og hvad der hører det fortiden til.

These fusions and confusions of past and present thoughts manifest a trend on the part of first-person narrators to close the gap that separates past thoughts from their present narration, and ultimately to abandon retrospection altogether. (Ibid. 165)

Denne tvetydighed kan også være et bevidst træk fra fortællerens side, for derved at opnå en sammensmeltning af de to jeg’er.

Den sidste af Cohns retrospektive teknikker er den selv-fortalte monolog. Denne har visse ligheder med en jeg-fortælling, der er af konsonantisk karakter:

The narrator momentarily identifies with his past self, giving up his temporally distanced vantages point and cognitive privilege for his past time-bound bewilderments and vacillations. (Ibid. 167)

Som citatet afslører, giver fortælleren, ved en sådan facon, udtryk for ikke at vide, hvad der efterfølgende sker. Dette selvom han skriver om fortidige begivenheder. Der kan være tilfælde, hvor en selv-fortalt monolog skyldes mere eksistentielle aspekter:

Under certain circumstances, moreover, the self-narrated monologue can attain far greater importance in a text: when a highly self-centered narrator relates an existential crisis that has remained unresolved. Unable to cast a retrospective light on past experience, he can only relive his dark confusions, perhaps in the hope of ridding himself of them. (Ibid. 168)

En sammensmeltning mellem det fortidige og nutidige jeg, kan altså være et led i en eksistentiel krise. Trods en forskydning i tid har fortælleren endnu ikke en følelsesmæssig afstand til begivenhederne og er derfor ikke i stand til at udnytte det retrospektive lys. Som det fremgår af citatet, kan der være tale om en søgen efter at befri sig fra de fortidige følelser og traumatiserende begivenheder ved at gennemleve dem litterært. Sammenholdes dette med Nietzsches filosofi, opstår en spændende diskussion. Idet man nedskriver noget, risikerer man så ikke, at det litterære projekt kommer til at stå som et evigt minde om selvsamme kvaler? Og mister man så den kraft Nietzsche tillægger glemselen? Eller kan man netop først glemme sit fortidige jeg, hvis man *fraskriver* sig det. Jeg vil for nu lade svaret stå hen i det uvisse, men vende tilbage til denne problematik i analysen.

# Analyse

En udpreget jeg-roman som «Pan», uttrykker, man kunne nesten si: fra første til siste ord, noe vesentlig om fortellerens personlighet.[[4]](#footnote-4)

Som Vige udtrykker det, er fortælleren og dennes personlighed en stor del af *Pan*. Derfor vil et af de bærende afsnit være en dybdegående analyse af Glahn. Dette bliver et vigtigt led i behandlingen af Glahns sind og de eksistentielle problemstillinger han synes styret af. Et sådan fokus betyder, at modsat de fleste *Pan*-analyser, spiller sproget og det lyriske ikke en afgørende rolle. Dermed ikke sagt, at min analyse er uden en sproglig optik. Nogle steder beriger en analyse af de sproglige elementer helhedsbilledet og vil derfor naturligvis blive inddraget efter behov. Sproget bliver bare ikke det centrale. Min tilgang til *Pan* synes i overensstemmelse med Hamsuns ånd.

Hvad om nu Literaturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mere med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landture og Ulykkeshændelser som saadanne? […] Og da vilde der blive færre Bøger med den billige ydre Psykologi, som aldrig trevler en Tilstand op, aldrig dukker ned i den sjælelige Ransagelse. (Hamsun 1966: 42)

I ”Fra det ubevidste sjæleliv”, der er at betragte som Hamsuns poetik, udtaler han ovenstående. Derfor er det med rette, at en analyse af *Pan* er centreret omkring den sjæl, der beretter fortællingen.

Analysen tager sit udgangspunkt i et afsnit om titlen, der sætter rammen for en del af romanens problemstillinger. Herefter følger en analyse af de to fortællere, Glahn og jagtkammeraten. De to analyser bliver afgørende for forståelsen af, hvordan fortælleren påvirker romanen som helhed og ikke mindst i undersøgelsen af fortællerens rolle. I umiddelbar forlængelse heraf kommer et afsnit om de genremæssige rammer, der vise sig at blive af stor betydning for den videre analyse.

Derefter går analysen i dybden med afsnittet om Glahn. Dette efterfølges af en analyse af romanens centrale forhold: Glahn og Edvarda. Glahn er også påvirket af sin forbindelse til Eva, og analysen indeholder derfor en nærmere analyse heraf. Glahns forhold er ofte præget af en vis uro, da de ikke kun involverer to elskende, men gerne en tredje part. Et afsnit om romanens store og små trekantsdramaer, bliver følgelig en central del af analysen.

Der optræder en del ting af symbolsk karakter i *Pan*. En forståelse for hvad disse symboler repræsenterer, bliver derfor interessant at se nærmere på. Skal Glahns sind analyseres til bunds bliver det nødvendigt at se nærmere på, hvad han foretager sig og hvordan han er blevet efter sommeren i Nordlandet. Derfor indeholder analysen et afsnit om Glahn efter Nordlandet. *Pans* tematikker behandles undervejs, men der vil alligevel som afslutning på analysen være en kort tematisk gennemgang, for at samle op og uddybe.

## Titlen – Satyren Pan

Med titlen *Pan* gør Hamsun brug af bred en referenceramme, der først og fremmest spiller på en henvisning til den græske gud Pan og de myter, der er knyttet til ham.

Pan er i den græske mytologi en hyrdegud, der med sine bukkeben, horn, hale og skæg har gedetræk, men samtidig har han menneskeformer og fremtræder dermed i satyrskikkelse. Pan hører til i skove og ved andre naturarealer. Det fortælles om ham, at mennesker, der møder ham, gribes af panik (udspringer af navnet Pan).[[5]](#footnote-5) Pan har et stærkt erotisk driftsliv og er konstant på jagt efter nymfer, som han kan nedlægge. Der hører forskellige myter til Pan og en af dem fortæller om hans begær efter nymfen Syrinx, der ikke gengældte beundringen. Pan indleder alligevel en jagt på hende og for at komme hende til undsætning forvandler hendes far, guden Ladon, hende til et sivstrå. Pan laver en fløjte ud af dette rør for at få afløb for sin sorg, heraf navnet panfløjten. En anden myte omhandler et forhold til nymfen Pitys. Hun foretrækker Pan frem for en rival ved navn Boreas og som straf herfor knuser Boreas Pitys mod en klippevæg.

Ligheden mellem Glahn og Pan er ikke til at tage fejl af og den fremhæves i stort set alle analyser af romanen. Allerede ved det fonetiske indtryk af de to navne fornemmes ligheden. Det interessante er dog, at det ikke fra begyndelsen af var meningen, at bogen skulle have titlen *Pan*. Optegnelser fra Hamsun viser, at også titler som *Edvarda og Midnattssol* har været inde i billedet. Først da bogen er færdig beslutter Hamsun sig for titlen. Derfor udtrykker Finn Aarsæther i *Veier til verket – Om Pan av Knut Hamsun*, at referencer til Pan nok er at finde i romanen, men de er ikke af afgørende betydning. (Aarsæther 1997: 94)

Betragter man Glahns ydre fremtoning, er der flere lighedspunkter med Pan. Glahns blik bliver bekskrevet således:

„Ved du, hvad min Veninde siger om dig?“ begyndte hun. „Du har Dyreblik, siger hun, og naar du ser paa hende, gør du hende gal. Det er, som om du berører hende, siger hun.“ (Hamsun 2009: 42)

Det er Edvarda, der fremhæver dyreblikket, som får kvinderne til at føle sig berørt og mændene til at føle sig underlegne. Der er en parallel til Pan, der er på evig jagt efter nymfer og blikket signalerer samtidig en forførisk side af Glahn, som kommer til udtryk, når han er i selskab med Henriette og Eva. Denne side af Glahn uddybes senere. Lighederne ses også ved, at Glahn, som den jæger han er, opholder sig skoven og beskriver sig selv som skovens søn – en der hører skoven og ensomheden til. (Ibid. 120) Der er altså ligheder på både det fysiske og til dels også det personlige plan. Sådanne ligheder er ikke nok til at betragte titlen som en bærende del af værket og så langt har Aarsæther ret. Men graver man dybere, tegner der sig et andet billede.

Myten om trekantsdramaet mellem Pan, Pitys og Boreas, har fællestræk med forholdet mellem Glahn, Eva og Mack. Som Pitys skjuler Eva ikke, at det er Glahn, hun fortrækker heller ikke selvom, hun bliver straffet for det: ”„Hvorfor gør han [Mack] det?“ Eva ser ned. „Hvorfor gør han det, Eva?“ „Fordi jeg elsker dig.“ „Men hvordan kan han vide det?“ „Jeg har sagt ham det.“” (Ibid. 87) Eva mister livet ved et stenskred, som udløses af Glahns skud. Men det er Mack, der har sat hende til at arbejde netop på det sted sammenstyrtningen sker og man fornemmer, at det har været en bevidst handlig. Dermed er det Evas kærlighed til Glahn, der koster hende livet. Denne sammenhæng fremhæves faktisk af Aarsæther og derfor vækker det undren, at han ikke tillægger titlen større betydning. (Aarsæther 1997: 95)

Også i myten med Syrinx er der paralleller til handlingen i *Pan* og her til relationen: Glahn, Edvarda og Mack. Edvarda er modsat Syrinx interesseret i Glahn, men ved de to faderroller er der ligheder. Mack rejser til Rusland for at finde en mand til Edvarda og modsætter sig dermed en mulig forbindelse mellem Glahn og Edvarda, på samme måde som det er Ladon, der srøger for, at Pan ikke forfører Syrinx. Det kan derfor konkluderes, at der også på handlingsplanet er sammenfald med de græske myter om Pan.

Pan-figuren får også symbolsk betydning: ”One may also argue that the image of a half-human and half-animal satyr symbolizes the urbanized modern human’s psychological split between public and private.” (Humpál 1998: 138) Pan bliver dermed et billede på Glahns splittede sind, som behandles nærmere senere i analysen, og kommer til at udtrykke det moderne menneskes spaltning mellem en indre længsel efter frie udfoldelsesmuligheder og de kulturelle normer. Denne tolkning afslører en forbindelse til Nietzsches tanker om kulturens indsnævrende bånd, der forhindrer mennesket i en autentisk livførelse. Mennesket er som satyren en splittede skikkelse. Titlen bliver hermed toneangivende for den splittelse, der præger Glahn og kan derfor ikke afskrives som et primært aspekt af romanen.

Dette forstærkes af, at Pan optræder direkte i romanen: ”Doktoren sagde heller ikke nu mange Ord; men da han fik Øje paa mit Krudthorn, hvorpaa der stod en Panfigur, gav han sig til at forklare Mythen om Pan.” (Hamsun 2009: 15) Det er hos Glahn, figuren hører til. En samhørighed, der træder endnu tydeligere frem, når Glahn udtaler følgende:

Der begyndte at blive ingen Nat, Solen dukked saavidt Skiven ned i Havet og kom saa op igen, rød, fornyet, som om den havde været nede og drukket. Hvor det kunde gaa mig forunderligt om Nætterne; ingen Mennesker tror det. Sad Pan i et Træ og saa paa mig, hvorledes jeg vilde bære mig ad? Og var hans Mave aaben, og var han saaledes sammenkrøben, at han sad som om han drak af sin egen Mave? Men alt dette gjorde han bare forat skule og holde Øje med mig, og hele Træet rysted af hans tause Latter, naar han saa, at alle mine Tanker løb af med mig. (Ibid. 25)

I dette længere uddrag optræder Pan som en naturlig del af skoven, på samme måde som Glahn ønsker at fremstå. Samtidig afslører citatet, at Glahn trods samhørigheden er en smule angst i forhold til denne skikkelse jf. *pan*isk. En tilsvarende angst ses hos de folk, der møder Glahn i skoven:

„Har du en Kæreste, Henriette, og har han nogen Gang omfavnet dig?“ „Ja,“ svared hun forlegent leende. „Hvormange Gange allerede?“ Hun tier. „Hvormange Gange?“ gentager jeg. „To Gange,“ sagde hun sagte. Jeg trak hende til mig og spurgte: „Hvorledes gjorde han det? Gjorde han det saaledes?“ „Ja,“ hvisked hun skælvende. (Ibid. 27)

Her er det forførelsens angst, Henriette føler i Glahns selskab og ligheden mellem Pan og Glahn træder endnu engang frem. Ligheder, der ikke kun vedrører livsførelse, det mytologiske handlingsplan eller fremtoning, men også den psykologiske effekt hos de omgivende karakterer.

Vige er af den mening, at Pan kan ses som Glahns fylgje[[6]](#footnote-6) og der er meget, der taler for en sådan sammenhæng. (Vige 1971: 90) Hvis Pan udtrykker Glahns alter ego, kan det understrege det splittede billede af Glahn, for med et alter ego, der optræder i satyr skikkelse, skaber panik og angst, forfører osv., må der nødvendigvis herske en stemning af uro i ens sind. Dette signalerer også, at titlen og de tolkninger Pan-figuren medfører, virkelig er afgørende for at nå ind til kernen i *Pan*.

En sammensmeltning af de to figurer, Pan og Glahn, bliver tydeligere, når man ser på Edvardas beskrivelse: ”Siden Klokken et har jeg ventet her, jeg stod ved et Træ og saa dig komme, du var som en Gud.” (Hamsun 2009: 82) Glahn kommer gående ud af skoven og ligner en gud. Det eneste, der kan anfægtes ved dette, er, om Edvardas følelser påvirker hendes syn på Glahn, for ser en forelsket kvinde ikke ofte sin udkårende som en gud? Her må det tages i betragtning, hvad det er for ting ved Glahn, Edvarda efterfølgende udtrykker at elske: ” Jeg elsked din Skikkelse, dit Skæg og dine Skuldre […]” (Ibid. 82) Netop Glahns skæg bliver fremhævet og dette giver associationer til Pan. Sammenhængen mellem Glahn, skov og gudeskikkelse er altså næppe kun et tegn på Edvardas forelskelse, men udtryk for en slags forening af Glahn og Pan.

Titlen leder også tankerne hen på J. P. Jacobsens ”En arabesk”, der optræder i *En Cactus springer ud*, hvoraf første strofe lyder:

Har du faret vild i dunkle Skove?

Kjender du Pan?

Jeg har følt ham,

Ikke i de dunkle Skove,

Medens alt Tiende talte,

Nej, den Pan har jeg aldrig kjendt,

Men Kjærlighedens Pan har jeg følt

Da tav alt Talende.[[7]](#footnote-7)

Selvom det er skovguden Pan, der fremhæves i de første vers, er det kærlighedens *Pan*ik, som er omdrejningspunktet i Jacobsens arabesk. Som Pan er kærligheden todelt. Det er i denne tilstand man fyldes med sødme, lethed og optimisme, men samtidig er kærligheden den følelse, der griber en med størst angst – angsten for at kærligheden ikke gengældes. I *Pan* er det den *pan*iske kærlighedstragedie, der udspiller sig mellem Glahn og Edvarda. De er begge i kærlighedens vold i form af grænseløs sansning, længslen efter hinanden, angsten for afvisning og denne tilstands ophør. Jeg’et hos Jacobsen oplever med slående lighed, de samme følelser som Glahn, ligesom kvinden i arabesken har visse ligheder med Edvarda. Om Hamsun har læst Jacobsens arabesk forud for *Pan* vides ikke, men noget kunne tyde på det.

Jeg konkluderer, at selvom titlen ikke har været tiltænkt fra start, betyder det ikke, at Pan og det denne skikkelse bringer med sig af panik, myter, splittelse osv. ikke spiller en stor rolle i romanen *Pan*. Og fordi Hamsun ikke tidligere har givet bogen titlen *Pan*, kan man ikke afvise, at han har siddet med Pan-myten i tankerne, mens han har nedskrevet sit mesterværk. Derfor vil Pan også blive inddraget flere steder i analysen.

Man kan stille spørgsmålstegn ved, om en karakter som Pan er troværdig og heraf yderligere sætte spørgsmålstegn ved, hvad det får af betydning, når en person med Pan som alter ego bliver fortæller?

## Fortælleren Glahn

I afsnittet om Booth fremhæver jeg vigtigheden af at belyse alle sider af en jeg-fortæller og ikke mindst holde sig det enkelte værk in mente. Ved *Pan* må man gennem hele romanen, og en analyse af denne, holde sig for øje, at det, med undtagelse af epilogen, er Glahn, der får lov til at farve begivenhederne. Det er ham, der bevidst eller ubevidst kan holde informationer tilbage, ham der styrer, hvad man får at vide om de omgivende karakterer og ikke mindst ham, der med sit retrospektive syn ved, hvordan sommeren i Nordlandet ender. Glahn har kort sagt en dobbeltrolle, han er både fortæller og hovedperson. En grundig analyse af fortælleren Glahn bliver derfor ikke kun vigtig i forhold til at beskrive sider af hans person, men bliver grundlaget for en forståelse og tolkning af det komplekse værk *Pan*.

Rent teknisk er Glahn, hvad Booth betegner som en dramatiseret jeg-fortæller og han har derfor begrænset tilgang til de omgivende karakteres tanker. Ifølge Cohn også hans egen psyke. Glahn er en yderst selvbevidst fortæller, idet han allerede fra de første linjer er opmærksom på, at han er ved at nedfælde sin historie. (Hamsun 2009: 3) At Glahn er dramatiseret betyder også, at han kan adskille sig fra værkets normer og den implicitte autor bliver derfor i særdeleshed vigtig, når det kommer til en beskrivelse af Glahns person.

Den selvbevidste tilgang til fortællerrollen, som Glahn udviser, leder tankerne hen på Cohns beskrivelse af en jeg-fortæller, som forholder sig dissonantisk til det fortalte. Der er en tidsmæssig kløft mellem den fortællende Glahn og den fortalte Glahn. Og samtidig søger han til tider at ræsonnere over, hvorfor begivenhederne faldt ud som de gjorde:

[…] jeg staar lige ved Sirilunds Hovedbygning. Havde mit Kompas misvist mig lige hen til det Sted, jeg vilde undfly? En kendt Stemme kalder paa mig, det er Doktorens Stemme. Kort efter føres jeg ind. Ak, min Geværpibe havde kanske paavirket Kompasset og ført det vild. Det har ogsaa hændt mig engang siden, nu iaar. Jeg ved ikke, hvad jeg skal tro. (Ibid. 95)

Glahn er endt op til fest på Sirilund og selv i sin nutidige position, er han i tvivl om, hvorvidt hans kompas har vildledt ham, eller om der er andre årsager til, at han pludselig befinder sig steder, han angiveligt ikke ønsker at være. Det fremgår desuden, hvordan Booths anden type af distance, her af tidslig karakter, og Cohns teori om dissonans, kan smelte sammen.

Det interessante ved *Pan* er, at visse elementer peger i retning af, at Glahn vil have sig selv og muligvis læseren til at tro, at hans forhold til det fortalte er af mere konsonantisk karakter, idet han udtrykker kun at skrive for sin fornøjelses skyld. (Ibid. 3) Han ønsker ikke at vurdere eller optræde distancerende i forhold til sit tidligere-jeg, han vil bare fortælle om tingene som hændte. Dette er så ikke i overensstemmelse med, hvad han gør og man kan begynde at så tvivl om hans troværdighed som fortæller. Det må nævnes, at Humpál er af den overbevisning, at *Pan* er en konsonantisk fortælling, idet han ser de spørgsmål som Glahn stiller sig selv, som falske. (Humpál 1998: 113) Forstået på den måde, at de er retoriske og ikke noget Glahn reelt reflekterer over. Jeg er ikke afvisende overfor Humpáls pointe, men vil nu ikke gå så langt som til at afskrive romanens dissonantiske elementer.

Det problematiske ved Glahn er, at hans distance mellem det fortællende- og fortalte-jeg kun er af tidsmæssig karakter. Han er ikke afklaret med de ting, der skete og er dermed hverken moralsk eller intellektuelt distanceret. Som det fremgå af citatet ovenfor, ved Glahn stadig ikke, hvad han skal tro. Det er i en sådan sammenhæng, at jeg vil argumentere for, at man med fordel kan dele Booths anden form for distance op i to.

Når *Pan* indeholder både dissonantiske og konsonantiske elementer, kan det også tolkes som et udtryk for en splittet fortælling, der symboliserer en fortællers splittede sind. Når Glahn stadig er uafklaret i forhold til sit fortalte-jeg, kan *Pan* ses som et ønske om at opnå en form for selvforståelse. Som det fremgår af teorien udtrykker selv-fortalt monolog sig eksempelvis ved, at fortælleren giver udtryk for ikke at vide, hvad der sker videre frem i sin fortælling, det retrospektive syn til trods.

Hr. Mack var kommet tilbage, og jeg skulde straks erfare, at han var kommet. Han tog min Baad fra mig, han satte mig i Forlegenhed, det var endnu ikke Jagttid, og jeg kunde intet skyde. Men hvorfor berøved han mig uden videre Baaden? (Hamsun 2009: 72)

Glahn giver her udtryk for ikke at vide, hvorfor Mack fratager ham båden, selvom han via sin nutidige position er klar over den officielle begrundelse, nemlig baronens forskning, og samtidigt ved han, at Mack vil straffe ham for hans forbindelse til Eva. Som det fremgår hos Cohn, kan netop en selv-fortalt monolog skyldes visse eksistentielle problemstillinger, hvor fortælleren søger at skrive sig ud af en eksistentiel krise. Når man tager Glahns kommentar om kompasset i betragtning, synes dette at være en afgørende side af *Pan*. Alfred Turco skriver i sin artikel ”Hamsun’s *Pan* and the Riddle of ’Glahn’s Death” : ”It was evident from the start that Glahn’s act of recording his experiences was a desparate attempt to recover the past by recreating it fictionally.” (Turco 1980: 14) Denne tolkning støttes af Humpál. (Humpál 1998: 112) Glahns forsøg på at skrive sig til en forståelse af sommeren i Nordlandet og komme til klarhed over de uforløste følelser rejser et vigtigt spørgsmål. Lykkes Glahn med sit projekt og opnår han derved en større indsigt? Jeg vil dog først vende tilbage til diskussionen om, hvorvidt man kan skrive noget, uden at det fremstår endnu mere klart i ens erindring og dermed fratage sig selv muligheden for at glemme? Jf. Nietzsche.

Umiddelbart virker det som om, at det kan volde mere skade end gavn, at sætte sin fortid på papir. Men en nedskrivning kan også betragtes som *renskrivning* af fortidens følelser og begivenheder. Man får sat tingene i orden, bliver opmærksom de fejl, der er begået og når til klarhed over, hvad der egentlig står på fortidens tavle. Denne proces bliver derfor et uvurderligt værktøj, der kan skabe lidt *tabula rasa* i bevidstheden, som Nietzsche udtrykker der.

Glahn vedkender på intet tidspunkt at skrive for at samle tankerne, men det er tydeligt, at han kæmper med sin fortælling: ”Skal jeg skrive mere? Nej, nej. Blot lidt for min Fornøjelses Skyld, og fordi det korter mig Tiden at fortælle om, hvorledes Vaaren kom for to Aar siden, og hvorledes Marken saa ud.” (Hamsun 2009: 14) Det påfaldende er, at det ikke er foråret og marken, han efterfølgende giver sig til at beskrive, men derimod et besøg af doktoren og Edvarda. Og hvor fornøjeligt, det er for ham, kan diskuteres. Glahn har vel mest af alt lyst til at stoppe sin fortælling, lyst til at fortrænge sommeren i Norlandet og de følelser, der stadig præger hans sind. Denne lyst betyder også, at Glahn ikke er i nærheden af at få visket sindets tavle ren:

Alt er forandret, Dagene vil ikke længer gaa. […]Hvad Edvarda angaar, da tænkte jeg ikke paa hende. Hvorfor skulde jeg ikke helt have glemt hende i denne lange Tid? Jeg har Ære i Livet. Og spørger nogen mig, om jeg har nogen Sorger, da svarer jeg bums Nej, at jeg ingen Sorger har …(Ibid. 119)

Ved sin fortællings slutning går hans dage langsomt og selv efter at have brugt ”en hel roman” på at fortælle om Edvarda, giver han udtryk for, at han har glemt hende, hvilket den implicitte autor afslører, at han ikke har. Nettum udtaler i denne forbindelse: ” – Siden fortelleren har meget god hukommelse når det gjelder naturen og en rekke småting, er det ekstra påfallende at han her «glemt hende». (Nettum 1970: 219) Problemet bliver, at Glahn konsekvent taler om at skrive for at forkorte tiden, beskrive naturen og for sin fornøjelses skyld. Han formår ikke at være ærlig om, hvorfor han skriver og indrømmer på intet tidspunkt, at Edvarda stadig plager hans sind. Dette er en af forklaringerne på, hvorfor Glahn ikke lykkedes med sin fortælling, hvilket Humpál er enig i. (Humpál 1998: 109) Og som Nietzsche udtrykker det, den der ikke er tro mod sig, lyver altid.

Når man betragter Glahn som fortæller, er der foruden det ovenstående en del andre aspekter af betydning. Glahn tilbageholder bevidst informationer: ”Du burde altid bruge det hvide Tørklæde, det klæder dig. I det samme slutted en sværlemmet Mand i Islandsskjorte sig til hende, han kaldte hende Eva. Hun var aabenbart hans Datter.” (Hamsun 2009: 10) Glahn er gennem sit retrospektive syn klar over, at Eva ikke er smedens datter, men hans kone. Hvorfor han så vælger at tilbageholde denne information, er der flere grunde til.

Hvis vi vender tilbage til diskussionen om, hvorvidt der er konsonantiske elementer i Glahns måde at fortælle på, er dette tegn på en sådan tilgang. Han var i sit fortalte-jeg ikke klar over, at Eva var smedens kone, før Edvarda fortalte det og skal han på autentisk vis gennemleve sine følelser fra dengang, kan han ikke tage højde for sin nutidige viden. I denne sammenhæng er det påfaldende, at Edvarda udtaler følgende: ”„Det maa De vel vide. Eva er gift med Smeden.“” (Ibid. 85) Hun sætter spørgsmålstegn ved, om Glahn virkelig ikke var klar over, at Eva er gift med smeden. Dette sætter fokus på en af de helt centrale problematikker ved Glahn som fortæller. Ved han lige fra hans ankomst til Nordlandet, at Eva er gift, er det læseren han bedrager, men er han derimod ikke bekendt med Evas ægteskab, selvom han, ifølge Edvarda ikke kan være i tvivl om hendes ægteskabelige status, så er det ham selv, han fører bag lyset. Forholdet til Edvarda synes at sætte dette bedrag ind i større perspektiv.

Som det fremgår af teorien har Phelan og Martin opstillet seks former for upålidelighed og i denne sammenhæng er begreberne underrapportering og underfortolkning interessante. De signalerer i hvilken udstrækning en fortæller er utroværdig. Underrapportering er, når en fortæller ikke er villig til at indrømme, hvad både han og læseren ved og der er her tale om en bevidst handling. Der er visse elementer, der taler for, at Glahn underrapporterer:

Det faldt mig ind, at jeg kunde løbe efter Jomfru Edvarda og bede hende om lidt Silketraad […] Jeg var allerede kommet udenfor Døren, da jeg husked, at jeg havde Silketraad selv, i min Fluebog, mere end jeg behøved endog. Og jeg gik sagte og modløs ind igen, da jeg havde Silketraad selv. (Ibid. 17)

Glahn udtrykker, at han vil løbe efter Edvarda for at låne silketråd. Men hans modløshed signalerer, at det ikke er silketråd han i virkeligheden ønsker, men kontakt med Edvarda. Man fornemmer via den implicitte autor, at Glahn er bevidst omkring sin maskering af følelserne for Edvarda. På den anden side er det muligt, at Glahn på det pågældende tidspunkt endnu ikke er klar over sine følelser for Edvarda og der er i så fald tale om underfortolkning. Ved underfortolkning er der nemlig tale om en fortæller, som ikke selv er bevidst, om det han udelader. Fortælleren befinder sig her i et selvbedrag og hans svig er mod sig selv. Denne diskussion kompliceres yderligere af, at den fortællende Glahn sidder med en viden om, at han senere forelsker sig i Edvarda. Han har derfor muligheden for at resonere over denne modløshed, der opstår, når han ikke har en undskyldning for at løbe efter Edvarda. Når han ikke benytter sig af denne mulighed, får fortællingen endnu engang en lidt konsonantisk karakter. Om der er tale om underrapportering eller underfortolkning kræver en nærmere analyse af Glahns karakter og denne følger som nævnt senere. Men faktum er, at *Pan* fortælles af en upålidelig fortæller og dette får indflydelse på værket som helhed.

Glahns utroværdighed træder endnu tydeligt frem, når han udtaler følgende:

Hver Dag, hver Dag traf jeg hende. Jeg tilstaar Sandheden, jeg traf hende gærne, ja, mit Hjærte fløj bort. Det er iaar to Aar siden, nu tænker jeg paa det kun naar jeg vil, det hele Æventyr morer og adspreder mig. Og hvad de to grønne Fuglefjære angaar, da skal jeg forklare det om lidt. (Ibid. 37)

Det første, der er sigende ved dette citat, er Glahns erkendelse af de spirende følelser for Edvarda. Dette sandsynliggør, at hans fortalte-jeg ved det tidligere eksempel endnu ikke var sig forelskelsen bevidst og dermed var der tale om en underfortolkning. Der hvor han underrapporterer, er i forhold til hans nutidige-jeg, for både Glahn og læseren (via den implicitte autor) er klar over, at han ikke kun tænker på Edvarda, når han har lyst til lidt adspredelse. Som fortæller er Glahn derfor utroværdig på flere forskellige niveauer og dette er nøglen til romanens kompleksitet. Citatet indeholder også en form for læserhenvendelse: ”Og hvad de to grønne Fuglefjære angaar, da skal jeg forklare det om lidt.” Dette bringer en anden problematik på banen, for er Glahn bevidst om en læser, kan dette have stor indflydelse på, hvad og hvor meget han er villig til afslører om sig selv.

Et andet aspekt, der er nødvendig at berøre ved Glahn som fortæller, er hans forhold til tid. Cohn udtaler i den forbindelse følgende:

The experiencing self in first-person narration, by contrast, is always viewed by a narrator who knows what happened to him next, and who is free to slide up and down the time axis that connects his two selves. (Cohn 1983: 145)

Dette spring i tid ses tydeligt i *Pan*: ”Jeg ser op mod Fjældene og tænker: Ja, nu kommer jeg! som om jeg svared paa en Kalden.” (Hamsun 2009: 67) Her smelter fortid og nutid sammen og det er bemærkelsesværdigt, at Glahn en kort stund skriver i præsens, hvilket ikke er gennemgående for fortællingen. Denne sammensmeltning i tid skaber en nærhed, om hvilken Bjørn Hemmer i sin artikel ”Løytnant Thomas Glahn og Hamsuns *Pan*” udtaler: "Han lar løytnanten fortelle i fortid, i preteritum. Men i vår bevissthet bliver det her og nå - som det er det for Glahn selv. Fjernt og uendelig nært." (Hemmer 1999: 306) Det, der fortælles, bliver, som det udtrykkes både fjernt og nært. Denne tidmæssige forvirring kommer også til udtryk når Glahn skyder sig selv i foden: ”Hvor jeg senere angred paa dette vanvittige Skud!” (Hamsun 2009: 60) Hvad er senere? Er det et par dage efter selve skuddet eller er det hans fortællende-jeg, der angrer? Glahn formår, som fortæller, ikke at træffe et helhjertet valg om, om han skal trække på nutidens erfaringer og prøve at vurdere sit tidligere jeg, eller om han skal leve sig helt ind i begivenhederne, som de var dengang. Man kan argumentere for, at han fejler på et eksistentielt plan.

Man må i første omgang stille sig kritisk overfor, om Glahn husker korrekt og kan gengive præcist efter to års afstand til begivenhederne, hvilket Glahn også selv påpeger. (Ibid. 3) Samtidig må man være opmærksom på, at der er tale om en fortæller, der på flere planer er utroværdig, en fortæller, der til tider er bevidst om en læser og en fortæller der til stadighed synes præget af en eksistentiel krise. Humpál udtrykker sig således om troværdigheden ved Glahns fortælling:

Critics forget that the story of Glahn’s stay in Nordland is the subjective product of a damaged, imbalanced, and highly idiosyncratic person – the narrative is fundamentally unreliable. (Humpál 1998: 107)

Dette understreger endnu engang, hvordan Glahns psyke utvivlsomt vil præge fortællingen som helhed og når man skal analysere *Pan*, må man ikke bare for et enkelt øjeblik glemme, hvad det er for en type fortæller, man har sine informationer fra.

Som det fremgår, er Glahn en meget kompleks og sammensat fortæller og dette leder tankerne hen på billedet af satyren. Man kunne fristes til at betegne ham som en *pan*isk fortæller. Panisk, fordi han i en følelse af afmagt, fornægtelse og en knust kærlighedsdrøm griber til pennen i håbet om forløsning, forståelse og så meget andet.

## Fortælleren af ”Glahns død”

Som det fremgår af ovenstående analyse, er Glahn en utroværdig fortæller. Derfor blive det afgørende at se ham fra en anden vinkel, hvis man skal forstå dette komplekse og sammensatte menneske. I epilogen ”Glahns Død”, der fortælles af en unavngiven jagtkammerat, som Glahn har mødt i Indien fire år efter sommeren i Nordlandet, opstår der en mulighed for at se Glahn udefra.

Denne del af romanen bliver ikke tildelt så meget opmærksomhed i forskningen omkring *Pan*, hvilket også påpeges af Kittang. (Kittang 1995: 62) Dette manglende fokus overrasker mig, da ”Glahns Død” som nævnt er den eneste mulighed, for at se Glahn fra et andet perspektiv end det han selv præsenterer. Vigtigheden af ”Glahns død” beskriver Kittang således:

Poenget mitt er også at den forteljinga om hovudpersonens død som Hamsun *begyndte* med, er bestemmande for den djupare meininga i ein tekst som er langt meir kompliseret og forvirrande enn den gir inntrykk av å vere. (Ibid. 62)

Kittang har ret. Udover et andet syn på Glahn, er det også i denne del af romanen, at man erfarer Glahns videre skæbne, får afsløret den endelige afslutning på Glahn og Edvardas kærlighedstragedie og samtidig ser, hvordan Glahn involverer sig i endnu et trekantsdrama. Derfor er det også nødvendigt at se nærmere på den fortæller, der fremstiller disse begivenheder.

Et afgørende aspekt er denne fortællers troværdighed. Der er som i den første del af *Pan* tale om en dramatiseret jeg-fortæller og det betyder igen, at denne fortæller kan mangle oplysninger om både sig selv og de omgivende karakterer. Læseren ved eksempelvis mere om forholdet mellem Edvarda og Glahn end den fortællende jagtkammerat.

Fortælleren optræder med en tydelig distance til Glahn: ”Jeg indrømmer dette for at vise Retfærdighed, og det uagtet Glahn endnu er min Sjæl fiendsk og hans Minde vækker mit Had.” (Hamsun 2009: 122) Dette had betyder, at man ikke til fulde kan stole på den beskrivelse af Glahn, som jagtkammeraten bidrager med. Samtidig tegner citatet et billede af en lettere ubehagelig og næsten psykopatisk karakter, der kommer til at stå som den diametrale modsætning til Glahns poetiske sjæl. Jagtkammeratens jalousi fremgår også helt eksplicit af teksten: ”Hans Hals forekom mig i Begyndelsen at være usædvanlig skøn, men han gjorde mig lidt efter til sin Dødsfiende, og jeg syntes da ikke, at hans Hals var smukkere end min,” (Ibid. 123) Jagtkammeraten indrømmer altså selv, at han havde en anden opfattelse af Glahn, før de bliver fjender og dette understreger, at man skal være varsom med at godtage hans beskrivelser af Glahn. Glahn selv er opmærksom på, hvordan dette had påvirker hans syn på ham. (Ibid. 131) Der er ikke tvivl om, at jagtkammeraten er en utroværdig fortæller og man må sætte spørgsmålstegn ved, om en forsmået elsker nogen sinde vil kunne give et neutralt billede af den mand, der har gjort ham til hanrej?

Ser man nærmere på jagtkammeratens utroværdighed, er der flere elementer, der er værd at fremhæve. Jagtkammeraten fortæller, som Glahn, også ud fra et retrospektivt syn, der har karakter af et konsonantisk-jeg, idet der ikke bliver taget stilling til hverken fortid eller nutid, men mere er tale om en gengivelse af de begivenheder, der resulterer i Glahns død. Dette påvirker fortællerens troværdighed. For så længe jagtkammeraten ikke formår at reflekterer over sine handlinger og sit had til Glahn, er det ikke muligt for ham, at se tingene objektivt og jeg-fortællerens subjektive vinkel forstærkes. Man må også her stille sig kritisk overfor, hvor meget og ikke mindst hvor detaljeret, man er i stand til at gengive fortidens begivenheder.

Et særligt aspekt ved ”Glahns Død” er at Booths tredje form for distance kommer i spil. Fortælleren er nemlig via sit had til Glahn og sin brutale tone ikke kun er distanceret til Glahn, men også til læseren. Konsekvensen af dette bliver, at det kan blive svært for læseren at stole på fortællerens kritiske udlægning af den ”helt”, hvis tanker man har fulgt i den første del af bogen.

Foruden de mere tekniske aspekter ved denne fortæller, er der et spørgsmål, der trænger sig på i *Pan*-forskningen; hvem er denne unavngivne fortæller egentlig? Turco fremstiller svaret som en slags gåde:

Could it be that the apparent anticlimax of the conclusion is a kind of dare to the reader – a code Hamsun is challenging us to crack in order to grasp the full significance of his book? (Turco 1980: 14)

Med denne detektivagtige tilgang søger Turco at bevise, at “’Glahn’s Death’ is a literary hoax perpetrated by Glahn.” (Ibid. 17) Ifølge Turco er det altså Glahn selv, der er fortæller af hele romanen. Turco kommer med en længere og til tider velargumenteret begrundelse for en sådan tolkning af *Pan*. Han fremlægger eksempelvis, hvordan Glahn i epilogen indtager doktorens belærende rolle og ser dette som et tegn på, at det må være Glahn, der er den unavngivne fortæller. (Ibid. 17) Jeg er kritisk overfor en sådan udlægning. Glahns belærende rolle behøves ikke være tegn på, at han fortæller begge steder. Det kan tolkes som en egenskab, Glahn har tilegnet sig i et forsøg på at distancere sig fra Edvarda, på samme måde som doktoren gjorde det.

Et af de elementer, der muliggør, at Glahn er fortælleren er følgende: ”Once we realise that Glahn himself is writing the epilogue for Edvarda as his intended audience, such seemingly contrived parallels converge to a clear punitive point.” (Ibid. 19) Glahn iscenesætter sin egen død i et sidste forsøg på at slippe fri fra Edvarda der, et ægteskab til trods, stadig opsøger ham. Set i Nietzsches optik bliver det et forsøg på at opnå den forløsende glemsel. Turcos tolkning understøttes af, at Edvarda i *Rosa*, et andet og senere værk af Hamsun, betvivler, om Glahn nu virkelig er død. (Ibid. 21) Dermed bliver der ikke tale om et fremprovokeret mord, men slutningen skal ved denne tolkning ses et tegn på, at han definitivt slår forbindelsen til Edvarda ihjel.

Jørgen E. Tiemroth udtaler, i sin bog *Illusionens vej*, følgende om jagtkammeraten: ”En af denne jagtfælles funktioner indenfor værkets sammenhæng er netop at bekræfte Glahns beretning om sig selv på væsentlige punkter.” (Tiemroth 1974: 102) Udtalelsen kan på den ene side tale for, at det er samme fortæller i begge afsnit. For det kan tænkes, at Glahn ønsker at fremstå på en bestemt måde og derfor bare bekræfter sit eget billede. Men på den anden side, er det mere sandsynligt, at denne fortæller har samme funktion, som den implicitte autor. Epilogen er et værktøj forfatteren giver læseren i hænde, for at forsikre en om, at det indtryk man får af Glahn, som forføreren med den karismatiske og seksuelle udstråling, ikke er påvirket af Glahns utroværdige omgang med fortællerrollen, men identisk med den måde, hvorpå andre ser ham. Glahn skal ses både inde- og udefra.

Jeg er derfor af den holdning, at Torcos læsning af *Pan* er en overtolkning. Det kan tænkes, at det er svært for både Edvarda og Hamsun selv at acceptere, at Glahn har fået den skæbne han har og dette er forklaringen på udlægningen i *Rosa*. Man må heller ikke glemme, at epilogen er skrevet først og dermed før Hamsun havde gjort sig tanker om, hvad der skulle stå i *Pan*. Turco er opmærksom på dette argument, men ser det ikke af betydning. (Turco 1980: 26)

I artiklen ”The Epilogue in Knut Hamsun’s Pan: the questionable combination, the analogous connection and the rhetorical compensation” af Mazor Yair stiller han sig i opposition til Turcos tolkning:

Turco treats the novel as a concrete reality, and tries to explain it in a realistic terms,[…] Turco neglects the essential differences between the writer, the implied author (following W. Booth’s term), and the narrator. (Yair 1984: 319)

Der er derfor meget, der taler for, at Glahn ikke er identisk med jagtkammeraten. Selvom at man godt kunne fristes til at tro, at en karakter som Glahn ikke ville tøve med at iscenesætte sin egen død. Og der er ikke nogen tvivl om, at de to fortællere ud fra den mere tekniske analyse har mange fællestræk. Men jeg anser det alligevel for to forskellige fortællere.

Jeg vil slutte afsnittet af med Yairs ord om det fællestræk, der bliver afgørende for den måde, de to fortællere skal gribes an på og dermed for en analyse af *Pan*: ”In both parts of the novel the narrator’s point of view is the same: that of a highly subjective participant.” (Ibid. 323)

## 

## De genremæssige rammer

Jeg har konkluderet, at Glahn som fortæller er upålidelig og dette på flere områder. Under hvilke rammer vælger en utroværdig fortæller at fremstille sin fortælling? Og hvad fortæller det om ham og romanen som helhed? *Pan* har stilmæssige fællestræk med dagbogsgenren:

Første Dag i Skogen.

Jeg var glad og mat, alle Dyr nærmed sig mig og besaa mig, paa Løvtræerne sad Biller, og Oljebillerne krøb paa Vejen. (Hamsun 2009: 67)

Der gik en Uge. Jeg lejed Smedens Baad og fisked til Mad. (Ibid. 75)

Den første Jærnnat.

Klokken ni gaar Solen ned. Der lægger sig et mat Mørke over Jorden,[…] (Ibid. 88)

I to af de tre citater er strukturen identisk med en dagbog, der er kendetegnet ved, at man har en dato som overskrift. Samtidig er der tale om en jeg-fortæller. Den lille overskrift er ikke konsekvent og *Pan* fortælles med den tidsmæssige afstand på to år. Derfor bliver det en konstrueret dagbog, som *Pan* har fællestræk med. En sådan brug af dagbogsgenren ses i *Løgneren* og en nærmere sammenligning af de to romaner følger i perspektiveringen. Tankerne ledes også hen på tidligere dagbogslitteratur som eksempelvis *En jægers dagbog* af Ivar Turgenev eller *Forførerens dagbog* af Søren Kierkegaard.

*Pans* dagbogstræk har flere betydninger. Genren understreger den subjektive vinkel og bliver toneangivende for Hamsuns projekt med at belyse en sjæl på alle leder og kanter. I forlængelse heraf skal den meget personlige genre opfattes som et led i Glahns forsøg på at *renskrive* sin tavle jf. Nietzsche og Cohn. Og kun ved at finde de inderste følelser frem bliver det muligt. Den subjektive stil fremhæver også det utroværdige ved Glahns fortælling, da han som bekendt har begrænset indsigt i romanens andre personer.

Jeg har flere gange omtalt forholdet mellem Glahn og Edvarda som en kærlighedstragedie. Et genretræk, der spiller en afgørende rolle i *Pan*, er spor af den græske tragedie. Den græske tragedie er ofte kendetegnet ved en stærk og fremtrædende hovedperson, der enten via gudernes indblanding eller eget svære sind kommer på afveje eller på kant med det omgivende samfund. (Hansen 2000: 157) Helten er Glahn, der på grund sin vekslende karakter er endt op i en blindgyde, hvor det ikke er muligt for ham at vende om. Der er ikke tale om guders indgriben, men alligevel har Pan, som vist, en fremtræden rolle i romanen og som jeg påpeger, føler Glahn sig en smule overvåget af ham. Et andet træk, der er gennemgående for tragedien, er et net af sammenflettede begivenheder, hvor en personens handlinger har dominoeffekt og kan ramme udeforstående parter. Alt er viklet sammen i et stort virvar og dømt til at gå galt. Tragedien og det kaos der hører med hertil viser sig især ved de komplicerede trekantsdramaer, der udspiller sig i *Pan*.

At det er en tragedie viser sig også ved Glahns ulykkelige skæbne og hans ”selvmord”. En epilog er normalt forbundet med at være en fortællings morale og et forum, hvor forfatteren kan henvende sig direkte til læseren/publikum. Men i dette tilfælde er det kulminationen på Glahns tragiske skæbne.

Foruden de to betydningsbærende genrekategorier optræder der andre elementer, der bidrager til en dybere forståelse af *Pan*. På grænsen til det mere fortællertekniske falder *Pan* ind under rammefortællingen. Den ydre ramme er repræsenteret ved den fortællende Glahn, mens den indre ramme er den fortalte Glahn og sommeren i Nordlandet. Der er en spænding mellem de to rammer og som Kittang pointerer, er det kun Glahn, der ved, hvordan og hvornår de to rammer smelter sammen. (Kittang 1995: 61) Spændingen viser sig også ved den tidsmæssige forskel, der er mellem de to rammer:

Forholdet mellom rammeforteljinga og hovudforteljinga er ei spenning mellom to former for temporalitet. I hovudforteljinga råder naturens sykliske tid som følgjer årstidenes veksling. Men i rammeforteljinga er det ei slags permanent ”død tid” vi har med å gjere, ei tid som nektar å gå, som trugar med å stanse heilt opp. (Ibid. 72)

Forskellen på tidsopfattelsen i de to rammer bruges til at illustrere den forskel, der er på den fortællende og fortalte Glahn.

Romanens kapitler minder om små brudstykker af en historie og kan til tider stå alene som små selvstændige og næsten ubetydelige begivenheder, hvilket leder tankerne hen på short story genren: ”Short storyen fremstiller ikke store forandringer, men små ubetydelige hændelser og forskydninger i hverdagen.” (Hejlsted 2007: 172) Et eksempel på denne tendens ses i kapitel IX, der starter således:

Jeg havde en Samtale med Edvarda: „Der kommer snart Regn,“ sagde jeg. „Hvormange er Klokken?“ spurgte hun. Jeg saa paa Solen og svared: „Henved fem.“ Hun spurgte: „Kan De se det saa nøjagtigt paa Solen?“ „Ja,“ svared jeg, „det kan jeg se.“ Pause. (Hamsun 2009: 28)

Kapitlet starter in medias res, hvilket er kendetegnende for flere af kapitlerne, og det kan læses særskilt som en hverdagssamtale mellem Glahn og Edvarda.

Foruden disse mere overordnede genrer som *Pan* trækker på, er følgende af betydning i en genremæssig optik: ”PAN er et episk-lyrisk verk. Det vil si at et handlingsforløp ikke er fortalt, men opplevd af et sinn.” (Nettum 1970: 215) Forbindelsen til Hamsuns poetik er slående og tydeliggør endnu engang, hvorfor en analyse af denne roman først og fremmest må tage udgangspunkt i det sind, der fremstiller handlingen. Splittelsen mellem epik og lyrik bliver også et billede på Glahns personlighed. Han er på den ene side aktiv og handlende, når det kommer til jagt og seksuel tilfredsstillelse, men han besidder også en mere drømmende og reflekterende natur. Uddybes i det efterfølgende afsnit.

*Pan* spiller altså på klassiske genrer som den græske tragedie og peger frem i tiden ved at have fællestræk med den mere moderne short story. Denne sammensmeltning sprænger, ironisk nok, rammerne for den genremæssige struktur og *Pan* befinder sig i et genremæssigt grænsefelt. Et grænsefelt, der udtrykker en sammenhæng med Glahns psyke, der er splittet mellem jægeren og løjtnanten.

## Thomas Glahn

Glahn har vist sig at være en yderst utroværdig fortæller, der er i stand til at underrapportere og underfortolke, samt er distanceret både i forhold til sig selv og de karakterer, der omgiver ham. Samtidig viser det sig, at bogens eneste mulighed for at se Glahn med andre øjne, ”Glahns Død”, også berettes af en upålidelig og selvbevidst fortæller. De to fortælleres utilregnelighed får betydning for romanen som helhed. Når Glahn skal analyseres, må man derfor være opmærksom på de vilkår, der er grundlaget for de respektive tolkninger. Nærværende afsnit tjener til at komme dybere ind i Glahns sind og herunder se nærmere på de eksistentielle kvaler, der præger ham. Han må betragtes isoleret, før han kan ses i sammenhæng med romanens andre karakterer.

### Den tvivlende Thomas

Jeg fremhæver i titelafsnittet den fonetiske lighed mellem Glahn og Pan, men også Glahns fornavn er analytisk interessant. Navnet Thomas stammer fra hebraisk og betyder tvilling. Samtidig leder det tankerne hen på den af Jesu tolv disciple, der går under navnet den tvivlende Thomas:

Thomas, også kaldet Didymos, en af de tolv, havde ikke været sammen med dem, da Jesus kom. De andre disciple sagde til ham: »Vi har set Herren.« Men Thomas sagde til dem: »Hvis jeg ikke ser naglemærkerne i hans hænder og stikker min finger i naglemærkerne og stikker min hånd i hans side, tror jeg det ikke.« (John 20: 24-25)

Den bibelske Thomas tvivler på Jesu opstandelse og først efter, at han har mærket naglemærkerne, tror han på genkomsten af Jesus. Jesus udtaler følgende til ham: ”»Du tror, fordi du har set mig. Salige er de, som ikke har set og dog tror.«” (Ibid. 29) Selvom Nietzsche næppe vil sættes i forbindelse med Jesus, kan man alligevel overføre Jesu ord til Nietzsches univers. Ved en lille om/samskrivning af det afsluttende citat i Nietzscheafsnittet og ovenstående, kan man sige, at salige er de af jer, som ikke har set og dog tror på jer selv og jeres indvolde! Det Glahn tvivler på, er ham selv, hans egen opstandelse, hans mulighed for at frigøre sig og genopstå som overmennesket. Glahns fortvivlelse er ikke af religiøs karakter, men han er alligevel den tvivlende Thomas.

Kierkegaard behandler i værket *Sygdomme til Døden er Fortvivlelse* den menneskelige fortvivlelse og ser man bort fra Kierkegaards kristne perspektiv, kan hans tanker herom kaste lys over Glahns kvaler. Ifølge Kierkegaard kan fortvivlelsen optræde i flere skikkelser. En af disse er: Fortvivlet ikke at ville være sig selv. Lider man af denne form for fortvivlelse, er man bevidst om både sit indre jeg (hos Kierkegaard, selvet) og selve fortvivlelsen. Men man fornemmer ikke helt, hvad fortvivlelsen skyldes og man er præget af en umiddelbarhed, hvor selv en stor lykke kan frembringe fortvivlelse. Samtidig bliver man let slået ud af kurs og ønsker ofte at være en anden. (Kierkegaard 1989: 199-209) Sammenholdes dette med Glahn, må man spørge sig selv, hvad er Glahns inderste? Spørgsmålet sætter fokus på en af de centrale diskussioner: Er Glahn den borgerlige Løjtnant, der prøver at simulere sig til at være skovens søn eller forholder det sig omvendt og er han i virkeligheden et autentisk naturbarn, der mere eller mindre uforskyldt påvirkes af samfundets normer? Ser man på hans fortvivlelse, tegner der sig et tvetydigt billede. På den ene side kan man sige, at forelskelsen i den borgerlige Edvarda, der burde være en stor lykke, ikke bringer ham andet end fortvivlelse og derfor er det jægeren Glahn, der er udtryk for det ægte jeg. Men jægeren Glahn er også plaget af uro og fortvivlelse og kan ikke altid finde ro i skoven. Som det fremgår i afsnittet om fortælleren Glahn, fører hans kompas ham hen til Sirilund. Glahn er et splittet menneske og det er svært at se, hvad hans fortvivlelse skyldes. Svaret må findes i takt med, at analysen af Glahn skrider frem.

Fokus vendes igen tilbage til navnet Thomas, for det er påfaldende, at navnet betyder tvilling. Tvillinger kan betragtes som to forskellige individer, der udgør en helhed. Billedet kan overføres på satyren, der med sine to forskellige dele danner en enhed. Det bliver derfor endnu engang slået fast, at der er en vis lighed mellem Glahn og Pan. Endvidere er det udtryk for, at Glahns personlighed er sammensat af to roller, jæger og løjtnant.

En sidste ting, der er slående ved navnet Thomas Glahn, er den lighed, der er mellem Glahn og verbet at glane, der kan betyde: ”se forbavset, maabende, dumt paa noget, være hensunken i tanker.”[[8]](#footnote-8) Glahn har en tendens til at glide ind tankestrømme og når han ved en fejltagelse tror, at en pige vil bytte blomster med ham, bliver hans reaktion herpå forbavset og nærmest måbende. (Hamsun 2009: 33) Selvsamme del af navnet, som havde fonetisk lighed med Pan, der er en viril og urolig skikkelse, giver også association til noget mere passivt. Der ligger derfor en dobbelthed i navnet Glahn, der er identisk med den tvetydighed, der præger hans karakter.

### Glahn før Sommeren i Nordlandet

Er Glahn en mand uden fortid? Det er begrænset, hvad man får af vide om Glahns fortid og man må spørge sig selv, hvorfor han er endt op i kanten af en skov i Nordlandet og ikke længere er aktiv i militæret: ” Jeg har i to Aar været saa lidet i Menneskers Selskab … “” (Ibid. 84). Man må gå ud fra, at Glahn inden mødet med Nordlandet og Edvarda har trukket sig tilbage fra det offentlige liv og levet i ensomhed. Disse noget tilslørede omstændigheder kræver en nærmere gennemgang, hvis man til fulde skal forstå Glahn.

En forklaring på Glahns isolation kan være, at han har haft et ønske om at finde frem til hans eget virkelige jeg. Han har brudt med sine sociale relationer og er flyttet ud i naturen for at være ét med det autentiske og oprindelige. Han bliver en slags Zarathustra, der efter en periode i ensomhed igen kommer ud til menneskene. Dette er også den tolkning Nettum kommer frem til:

Hans motiv for emigrasjonen til Nordland blir aldri fremhevet, men er klart nok: motviljen mot sivilisasjonen som ødelegger den umiddelbare sanseglede og sliter over røttene til det opprinnelige, driver ham ut i skogen, tilbake til et tidlige trinn i den menneskelige utvikling og tilbake til et dypere lag i ham selv. (Nettum 1970: 221)

Citatet viser en klar forbindelse til beskrivelsen af Glahn som en slags Zarathustra-figur og slår fast, at Glahn har en trang til at søge ud i naturen. Men at denne trang kun skyldes et reelt ønske om samhørighed med det upåvirkede, sætte jeg spørgsmålstegn ved. Læser man mellem linjerne i romanen, kan der nemlig være en anden forklaring:

„Jeg kommer til at huske noget. Engang paa en Kanetur var der en ung Dame, som tog et hvidt Silketørklæde af sin egen Hals og bandt det om min. Om Aftenen sagde jeg til Damen: De skal faa Deres Tørklæde tilbage imorgen, jeg vil lade det vaske. Nej, svarer hun, lad mig faa det nu, jeg vil opbevare det som det er, ganske som De har brugt det. Og hun fik Tørklædet. Tre Aar efter traf jeg den unge Dame igen. Tørklædet? sagde jeg. Hun bragte Tørklædet. Det laa i sit Papir lige uvasket, jeg saa det selv.“ Edvarda skotted op paa mig. „Ja? Hvordan gik det saa?“ „Nej, der var ikke mere,“ sagde jeg. „Men jeg synes, det var et skønt Træk.“ Pause. „Hvor er den Dame nu?“ „I Udlandet.“ (Hamsun 2009: 38-39)

Citatet er en af de eneste beretninger, man får om Glahns tidligere bedrifter og når den utroværdige og selvbevidste fortæller lader denne episode slippe ud, må den være af betydning. Der er indikationer af en kærlighedsforbindelse mellem Glahn og kvinden med det hvide tørklæde. Tørklædet er af silke og kvinden er derfor af en vis social rang. Det bliver hermed muligt, at Glahn tidligere har været part i en stormende og flygtig kærlighedsaffære med en af borgerskabets kvinder. Efter det forliste forhold med Edvarda søger Glahn ud i Indiens skove, derfor er det plausibelt, at han har gjort brug af samme metode tidligere.

Der er stor forskel på, om Glahn er flyttet eller flygtet ud i skoven og ensomheden. Er der tale om en flugt, er dette en af de afgørende forklaringer på, hvorfor Glahn får den skæbne, han gør. Set i lyset af Nietzsches tanker, er Glahn på rette spor, når han søger at gøre op med fortiden og give slip på sine kvaler. Men Glahn indleder *igen* en kærlighedsaffære med en socialt velstående kvinde, Edvarda og formår ikke at blive i naturen. Jeg er derfor af den overbevisning, at Glahn er flygtet ud i naturen.

### Forholdet til natur og kultur – jæger og løjtnant

For helt at afklare diskussionen om, hvorvidt Glahn er et autentisk naturbarn eller den borgerlige løjtnant, må et af de mest omdiskuterede punkter i *Pan-*forskningen berøres: Hans forhold til naturen. Andreassen udtaler at, ”Glahn er skovmennesket, der ikke kan begå sig blandt andre”,(Andreassen 1999:39) mens Vige skriver således om Glahn: ”Han er ikke »kulturmenneske« bare i overfladisk mening.” (Vige 1971: 19) Disse to modstriden citater kompliceres yderligere, når man tager Tiemroths udtalelse i betragtning: ”Han står i virkeligheden både uden for naturens og menneskenes verden.” (Tiemroth 1974: 107). Forskningen giver altså et noget broget billede af dette forhold.

Jernnætterne, der er det ultimative eksempel på citeret-monolog i borgen, afslører, hvordan Glahns forhold til skoven og naturen egentlig er. Jeg vil derfor tillade mig, som Vige også gør, at citere et længere uddrag af *Pan*:

En Skaal, I Mennesker og Dyr og Fugle, for den ensomme Nat i Skoge, i Skoge! En Skaal for Mørket og Guds Mumlen mellem Træerne, for Taushedens søde, enfoldige Vellyd mod mine Øren, for grønt Løv og gult Løv! En Skaal for den Livets Lyd, jeg hører, en snøftende Snude mod Græsset, en Hund, der snuser henad Jorden! En stormende Skaal for den Vildkat, der ligger paa Struben og sigter og bereder sig til Spranget paa en Spurv i Mørke, i Mørke! En Skaal for den miskundelige Stilhed paa Jorderig, for Stjærnerne og for Halvmaanen, ja, for dem og den! **…Jeg rejser mig op og lytter. Ingen har hørt mig. Jeg sætter mig igen.** En Tak for den ensomme Nat, for Bjærgene, Mørket og Havets Sus, det suser gennem mit Hjærte! En Tak for mit Liv, for mit Aandepust, for den Naade at leve inat, det takker jeg for af mit Hjærte! Hør i Øst og hør i Vest, nej, hør! Det er den evige Gud! Denne Stilhed, der mumler mod mit Øre, er Alnaturens Blod, der syder, Gud, der gennemvæver Verden og mig. Jeg ser en blank Spindeltraad i Skinnet af min Nying, jeg hører en roende Baad paa Havnen, et Nordlys glider opad Himlen i Nord. O, ved min udødelige Sjæl, jeg takker ogsaa meget fordi det er mig, som sidder her! (Hamsun 2009: 88)

Dette længere citat er en hyldest til livet, en skåltale for naturen og den evige Gud. Det er gennemstrømmet af panteisme og viser, hvorfor romanen betragtes som en lyrisk højsang til naturen. Ordene er Glahns, og dermed burde de slå fast, at han er skovens søn, for hvem livet findes og dyrkes i naturen. Men midt i skålen afbryder Glahn sin hyldest (det fremhævede). Denne pludselig afbrydelse bemærkes også af Vige:

Dette prosaiske innskuddet i skåltalen bærer bud om en disharmoni, en splittelse i Glahns indre. Glahns selsomme reaksjon må ha noe med hans forhold til medmenneskene å gjøre – de som eventuelt kunne ha «hørt» ham. (Vige 1971: 22)

Glahn bliver påvirket af noget og formår ikke at blive i sin ekstase og hyldest til den omgivende natur og ”Det er, billedlig talt, som om flammen fra nyingen, hvor hans »livsild« brenner til ære for naturens gud, blafrer ved et plutselig streif av utygghet og refleksjon.” (Ibid. 22) Hans optræden afslører, at han ikke er i absolut forening med naturen. Han kan ikke give helt slip på de kulturelle rammer og sociale normer. Frygten bliver på en måde en afvisning af ham selv og når han ikke kan være tro mod sig selv, er det, at han fejler. Jf. Nietzsche. Jeg mener dermed, at Glahn ikke er skovens søn.

Glahn viser ved flere lejligheder, at han kan begå sig i sociale fællesskaber og ved, hvad der er passende under de pågældende rammer. Han bliver eksempelvis nervøs, da Edvarda kysser ham i alles påsyn og senere da hun på uforskammet manér henviser ham til køkkenet, er det ham, der opfører sig civiliseret. (Hamsun 2009: 34+99) Glahn viser også tydlige tegn på, at han er intellektuel og litterært interesseret:

I samme Værelse stod ogsaa et Bogskab, hvori der endog var gamle franske Bøger, der saa ud til at være gaaede i Arv, Bindene var fine og forgyldte, og mange Ejermænd havde tegnet sine Navne i dem. Blandt Bøgerne vare flere Oplysningsskrifter […] (Ibid. 22)

Det må heller ikke glemmes, at Glahn er digter. Side op og side ned præsenterer han et lyrisk mesterværk, der står i stilmæssig kontrast til epilogen. Et primitivt naturmenneske uden nogen form for kulturel påvirkning og dannelse, vil næppe kunne nedskrive et episk-lyrisk værk som *Pan* eller have kendskab til franske oplysningsskrifter. Glahn er i den grad også et dannet væsen:

Atter gør jeg mig skyldig i nogle Fejl, jeg er kommet paa usikker Grund og ved ikke i Øjeblikket, hvorledes jeg skal besvare en Venlighed, det hænder, at jeg taler usammenhængende eller endog forbliver stum, og jeg græmmer mig herover. (Ibid. 45)

Glahn er selv bevidst omkring sine brud på de sociale normer. En bevidsthed, der alligevel ikke forhindrer ham i, at vise sin fluebog på et upassende tidspunkt eller at kaste Edvardas sko i vandet. Maija Burima karakteriserer, I sin artikel “Man – Nature in Knut Hamsun’s Novel *Pan*”, Glahn som ””The child of nature” whose impulsive actions conform with his feelings.” (Burima 2002: 175) Hans handlinger er rigtig nok et udtryk for, at han som et andet naturbarn er i sine følelsers vold. Men hans klarhed over selvsamme fejl understreger, at han til fulde ved, hvordan man skal opføre sig i sociale sammenhænge. Glahn er derfor, som Burima også kalder ham, ”the man of society” (Ibid. 179) Andreasen sætter i den forbindelse spørgsmålstegn ved, om det er med vilje, at Glahn eksempelvis vælter sit glas på Sirilund.(Andreassen 1999: 36) Hans rolle som skovens søn, synes dermed at være af påtaget art.

Når alle disse sider af Glahn tages i betragtning, er jeg, som nævnt, af den opfattelse, at Glahn ikke er skovens søn. Dermed ikke sagt, at han er et gennemført kulturelt og borgerligt menneske, for det er han ikke. Han ønsker at være skovens søn og befinder sig, som Tiemroth udtaler, i grænselandet mellem naturens og menneskenes verden. Han er ikke klar over, hvor lykken er og det kan forekomme næsten trivielt endnu en gang at påpege, at Glahn er en splittet skikkelse. Men ikke des jo mindre er det nødvendigt at betragte denne spaltning nærmere. Når Glahn betegnes som en utroværdig fortæller, skyldes hans vigende beskrivelser og flygtige omgang med sandheden dobbeltheden i hans sind, der betyder, at han er præget af et selvbedrag.

### Det flygtige selvbedrag

Jeg konkluderer, at Glahn ikke er tro mod sig selv og endda er styret af et selvbedrag. Men hvad er det for en type af bedrag og er hans selvbrag en bevidst eller ubevidst handling?

Tiemroth er af den holdning, at Glahn har en ”bevidsthed om sig selv, der ikke indbefatter selvviden.” (Tiemroth 1974: 104) Trods bevidstheden om sig selv, er Glahn altså ikke klar over, hvad dette selv så indeholder. Tiemroth fremhæver også, hvordan Glahn er optaget af andres syn på ham, hvilket er i overensstemmelse med teksten: ”Vi sidder i en Stue nogle Mænd, nogle Kvinder og jeg, og jeg synes at se, hvad der foregaar i disse Menneskers Indre, og hvad de tænker om mig.” (Hamsun 2009: 21) Glahns fokus er rettet mod, hvad de omgivende mennesker tænker om ham. Dette kan tolkes som et tegn på, at han ønsker at finde frem til sit inderste og håber at kunne se det gemme andres tanker. Det problematiske er, at andre ofte kun ser det, man tillader dem at se. Så selv hvis Glahn formår at gennemskue, hvad andre tænker om ham, bliver det kun en genspejling af det, han viser dem. Set i lyset af Nietzsches tanker er dette en kulturel påvirkning. Forstået på den måde, at man er afhængig af andres syn på en, når man er en del af sociale konstellationer og lader man sig kontrollere af disse, mister man sin naturlighed.

I analysen af fortælleren Glahn lover jeg at vende tilbage til diskussionen, om Glahn underrapporterer eller underfortolker. Eksemplet med Edvarda og silketråden stikker dybere, end man lige fornemmer ved første gennemlæsning. Det afgørende er en forståelse af, hvorfor Glahn ikke løber efter Edvarda, selvom han har silketråd. Forklaringen er, at han ikke vil løbe efter hende, hvis han ikke kan maskere sin grund. Han lyver dermed for sig selv, fordi han ikke kan acceptere sit begær. Hans kærlighed til Edvarda er ambivalent og set gennem en freudiansk optik, er der tale om en slags forskydning af lysten til Edvarda over i silketråden. Forskydningen afslører også den glanende og handlingslammede side af Glahn, jeg tidligere har været inde på. Når man som Glahn flygter ind i et selvbedrag, kan det skyldes, at det er vanskeligt at lære at elske sig selv. Det er, som Nietzsche udtrykker det, den tålmodigste af alle kunster. Men der er alligevel så meget bevidsthed i Glahn, at han fornemmer sit eget selvbedrag og det er tale om en slags bevidsthed omkring det ubevidste. Derfor er der tale om underrapportering. Glahn tror ikke nok på sig selv og sine følelser til at vedkende sig dem og den der ikke tror på sig selv, lyver altid. Jf. Nietzsche.

## Det centrale forhold – Glahn og Edvarda

Gennem romanen står Glahn i forbindelse med en del kvinder, men det er Edvarda og forholdet til hende, der gør ham til digter:

I de sidste Dage har jeg tænkt og tænkt paa Nordlands-sommerens evige Dag. […]for nogle Dage siden fik jeg tilsendt et Par Fuglefjære langvejs fra, fra et Menneske, som ikke skyldte mig dem, men to grønne Fjære i et kronet Ark Postpapir forseglet med Oblat. (Ibid. 3)

Allerede i de første pennestrøg er Edvarda tilstede, hun har med kun to fuglefjer fået Glahn til at mindes en sommer for to år siden. Det fremsendte minde om Edvarda og deres tid sammen, får Glahn til at tænke på Nordlandet og ikke omvendt. Så uanset hvor meget Glahn hævder at skrive for sin fornøjelses skyld, er det ikke sandt. Og det må for alvor stå klart, hvor utroværdig en fortæller han er. Når det er forholdet til Edvarda, der gør ham til forfatter og samtidig er det, der understreger hans upålidelige karakter som fortæller, bliver det nødvendigt at se nærmere herpå. Herunder vil der også være en lettere karakteristik af Edvarda.

Forholdet mellem Glahn og Edvarda blomstrer i takt med sommerens lange dage:

„Du er glad idag, du synger,“ siger hun, og hendes Øjne funkler. „Ja, jeg er glad,“ svarer jeg. „Du har en Plet der paa Skulderen, det er Støv, maaske er det Søle fra Vejen; jeg vil kysse den Plet, jo, lad mig faa Lov til at kysse den. Alt, hvad der er ved dig virker ømt paa mig,[…] (Ibid. 37)

Men Glahn bliver ikke ved med at synge, Edvarda bliver lunefuld og forholdet mellem dem bliver mere og mere anspændt. Og kærlighedshistorien ender som bekendt på tragisk vis. Det interessante er at se nærmere på, hvorfor forholdet mislykkes og ikke mindst hvem af de to parter, der bærer hovedansvaret for bruddet.

Edvarda får ofte påsat etiketten lunfuld: ”Hun opptrer der lunefullt, [...]” (Vige 1971: 42) Men er hun virkelig så lunefuld og drilsk, som hun fremstilles? Ser man på kærlighedsforholdet i den spæde begyndelse, kaster hun sig, som jeg omtaler, om halsen på Glahn og kysser ham i alles påsyn og erklærer uden hæmninger, at det er Glahn, hun vil have. (Hamsun 2009: 34) Man kunne her overføre Burimas betegnelse om Glahn, til Edvarda og beskrive hende som ”the child of nature”. Til trods for sin borgerlige stand er det altså Edvarda, der har en autentisk og ligefrem tilgang til hendes og Glahns forhold i begyndelsen. Mens det er den selvudråbte søn af skoven, der retter sig efter de fastsatte normer.

Men Edvarda forandrer sig og et af de tydeligste eksempler herpå, er hendes opførsel under den første fest på Sirilund. Hun lader som om, at Glahn har givet rorkarlen fem daler for at hente den sko op ad vandet, som han tidligere smed i. Samtidig udtrykker hun ønske om, at Glahn skal være den sidste, der går. Men da han bliver tilbage, er hun afvisende. (Hamsun 2009: 53-59) For at forså dette skifte i Edvarda sind og deres forhold som helhed, må blikket vendes mod en situation, der har udspillet sig forud for denne fest:

Og uden at sige mere kasted hun sig hæftigt om min Hals og saa paa mig, stirred ind i mit Ansigt, mens hun pusted hørligt. Hendes Blik var ganske sort. Jeg rejste mig brat og sagde i min Forvirring blot: „Jasaa, skal din Fader til Rusland?“ „Hvorfor rejste du dig saa hurtigt?“ spurgte hun. „Fordi det er saa sent, Edvarda,“ sagde jeg. „Nu lukker de hvide Blomster sig igen, Solen staar op, Dagen kommer.“ (Ibid. 42)

Der er i citatet ingen tvivl om Edvardas hensigt. Hun giver sig hen til Glahn og ønsker at fuldbyrde deres forhold. Men han er forvirret og afviser hende. Det er påfaldende, at Edvarda er den kvinde, han omtaler med de dybeste følelser og samtidig er hun den eneste kvinde, han afviser på et seksuelt plan. En sådan afvisning vil påvirke enhver kvinde og det her er først herefter, Edvarda bliver drilsk.

For Edvarda, en kvinde som har satset alt på kjærligheten, er dette en avgjørende begivenhet. Hennes dypeste forventninger, med røtte i hennes kvinnelige instinkter, blir skuffet. Det er i dette øyeblikk Glahn skulle «ta hende, føre hende bort, herske over hendes Krop og Sjæl». For en natur som Edvardas må afvisningen føre til forstyrrelse i underbevidstheden; det er fra nå av hun blir lunefull. (Nettum 1970: 237)

Jeg er derfor af den overbevisning, at det er Glahn, der i det afgørende øjeblik står med alle kortene på hånden og det er ham, der vælger at trække sig. Aarsæther mener, at en mulig forklaring på Glahns afvisning skyldes, at han ser Macks Ruslandstur som tegn på, at Mack ikke vil gifte Edvarda bort til ham. (Aarsæther 1997: 26) Jeg vil dog hævde, at tager man romanens samtid i betragtning, er det tvivlsomt, at baronen eller andre ville gifte sig med Edvarda, hvis det blev kendt, at hun havde været sammen med Glahn. Endda en mand af lavere socialrang.

Selvom Edvarda er blevet lunefuld, er det hende, der i et sidste forsøg søger at genoptage forholdet:

Hun opløfted et Skrig: „Nej, riv ikke mit Hjærte ud af mig. Jeg kom til dig idag, jeg passed dig op her, og jeg smilte, da du kom. Igaar var jeg næsten fra Forstanden, fordi jeg havde tænkt paa noget hele Tiden, det gik rundt for mig, og jeg tænkte altid paa dig. […]Lad mig være, jeg tænker mere paa en anden. Hvilken anden? spurgte han. En Jæger, svared jeg; han har givet mig blot to dejlige Fjære til Erindring; men tag Deres Naal tilbage. […]Siden Klokken et har jeg ventet her, jeg stod ved et Træ og saa dig komme, du var som en Gud. Jeg elsked din Skikkelse, dit Skæg og dine Skuldre, alt ved dig elsked jeg … Nu er du utaalmodig, du vil gaa, bare gaa, jeg er dig ligegyldig, du ser ikke paa mig … “ (Hamsun 2009: 81-82)

Glahn har kun hån tilovers for Edvarda i denne situation og han er for stolt til at vedkende sig, at han også tænker på hende. Glahn er på intet tidspunkt lige så åben over for Edvarda, som hun, i dette øjeblik, er for ham. Det er Glahn, der afviser Edvarda og det er afvisningen, der gør hende til en femme fatal, der spiller et fatalt spil med både sine egen og Glahns følelser. Her ses ligheden til kvinden i J. P. Jacobsens arebesk.

Det må heller ikke glemmes, at Edvarda er et socialt væsen og hun er underlagt forventninger om at gifte sig. I den forbindelse er det bemærkelsesværdigt, at hun lyver om sin alder: ” „Hun er jo født i otte og tredive?“ „Løgn. Jeg har for Løjers Skyld undersøgt det. Hun er tyve Aar, hun kunde forresten godt passere for femten.” (Ibid. 61) Denne løgn skal ses med de samfundsmæssige aspekter in mente. Hun har allerede afvist en frier, sandsynligvis doktoren, og i datidens perspektiv forventes hun at være gift, inden hun er nået en vis alder. Nettum kommer med en anden forklaring på, hvorfor Edvarda lyver om sin alder, idet han ser det som et tegn på, at hun frygter et seksuelt forhold. Han ser hende som Henriettes modsætning, der lyver sig ældre for at indlade en seksuel forbindelse med Glahn. (Nettum 1970: 238) Denne forklaring virker forhastet, for Nettum omtaler tidligere i sin analyse muligheden for, at Glahn har taget Edvardas mødom (Ibid. 237) og så Edvarda har vist sig mere end villig til at hengive sig til Glahn.

Hele problematikken med Edvardas alder, sætter også forholdet til Glahn i et andet perspektiv. Selvom Edvarda også udviser længsel efter at løsrive sig fra de kulturelle bånd, er hun alligevel underlagt sin slægts traditioner. Hun er villig til at gå så langt som til at erklære sin kærlighed til en af lavere rang, men han må i så fald møde hende på halvejen og binde sig til hende. Og det er her de går galt af hinanden. Glahn er ikke prinsen, der kan redde Edvarda og hun er, trods sit barnlige udtryk, for meget kultur-menneske til at være hans lige.

At det forholder sig således bliver klart, når man ser på, hvordan Glahns beskrivelser af Edvarda forandrer sig gennem fortællingen:

Et Barn, en Skolepige. Jeg saa paa hende, hun var høj, men uden Former, omkring femten, seksten Aar, med lange, mørke Hænder uden Handsker. (Hamsun 2009: 8)

Jeg lægger straks Mærke til, at Edvarda er iført en ny Kjole, hun synes at have vokset, hendes Kjole er meget sid. (Ibid. 72)

Hun var paafaldende bleg, Taagen lagde sig graa og kold over hendes Ansigt. (Ibid. 93)

Citaterne afslører en udvikling fra barn til kvinde, hvor hun samtidig mister sin glød og fremstår grå og kold. Edvardas forvandling er beskrevet af Glahn og derfor er der unægtelig en sammenhæng mellem hendes forandring og den vej, deres forhold går. Sammenholdes dette med Nietzsches filosofi, er det slående, hvordan det er den barnlige Edvarda, der synes lykkeligst. Der er ikke tvivl om, at hun ændrer sig, men det er kun gennem Glahns øjne, man får beskrevet Edvarda. Derfor er det usikkert, om hendes ændring er så radikal, som den fremstilles.

En anden problematik ved Glahn og Edvardas forhold er hans reflekterende og drømmende sind: ”„Jeg elsker tre Ting,“ siger jeg saa. „Jeg elsker en Kærlighedsdrøm, jeg havde engang, jeg elsker dig, og jeg elsker denne Plet Jord.“ „Og hvad elsker du mest?“ „Drømmen.“” (Ibid. 89) Dette er nok det mest fremhævede citat fra *Pan* og ikke uden grund. Det interessante er, at der ikke er enighed om tolkningen heraf. Andreassen udtaler: ”Denne drøm er Iselin og ikke, som man kunne tro Edvarda. Edvarda er slet ikke fuldkommen nok, men hun er en del af Glahns ensomme søgen efter Iselins jordiske alter ego.” (Andreassen 1999: 48) Mens Vige tolker drømmen således: ”Det må bety at Edvarda inkarnerer selve den »kjærlighetsdrøm« Glahn «elsker mest»” (Vige 1971: 39) For at gøre forvirringen total, vil jeg komme med en helt tredje forståelse af citatet. Drømmen er bare drømmen i den mest bogstavlige forstand. Det er ikke Edvarda, Iselin eller en helt tredje kvinde, det er drømmen om alle disse kvinder Glahn elsker. For i drømmen behøves han ikke forpligtige sig, her kan han jage og nyde kærlighedens sus. Det Glahn fascineres af ved Edvarda er hendes slør – drømmens slør. Og de gange hun giver sig hen til ham, afviser han hende. Men når hun er uopnåelig og lunefuld længes han efter hende og han viser sig som den evige jæger. Der er her tydelige fællestræk med Kierkegaards æstetiker og Glahn er til tider en rigtig Johannes Forføreren og som Nettum udtrykker det: ”Men Edvarda vil *ham*, Glahn vil stemningen omkring hende.” (Nettum 1970: 240) Dette er forklaringen på, hvorfor han afviser hende.

Overordnet konkluderer jeg, at Glahn og Edvarda på hver sin måde er ofre for den *pan*iske kærlighed. Han driver hende via sin afvisning ud i et spil, hvor de begge bærer et ansvar for, at det kommer til at udvikle sig tragisk. Dette leder igen tankerne hen på J.P. Jacobsens arabesk. Forklaringen på, hvorfor Glahn presser forholdet og Edvarda i denne retning, findes i Glahns person og det selvbedrag han som omtalt er påvirket af. Det er derfor en mere eller mindre bevidst handling fra hans side af. Det, der gør forholdet endnu mere tragisk, er, at selv efter dets kollaps er ingen af parterne i stand til at give slip og komme videre. De giver ikke hinanden lov til at glemme og få lidt *tabula rasa*. Jf. Nietzsche. Selv efter de fremsendte fuglefjer, der burde være det endelige punktum, tager Edvarda endnu engang kontakt og kan man stole på hentydningen i epilogen, frier hun til Glahn. *Pan* bliver derfor en tragisk fortælling om, hvad den paniske, sanselige og uforløste kærlighed kan fører til.

### Brugen af henvendelsesformer

Et særligt aspekt ved Glahn og Edvardas forhold er, at udviklingen mellem de to viser sig ved den måde, hvorpå de to henvender sig til hinanden. I midten af 1800-tallet havde brugen af tiltaleformer en større betydning, end den har i dag, derfor bliver det også sigende i forhold til andre elementer end det centrale forhold.

I en af de første samtaler mellem Glahn og Edvarda tiltaler hun ham således: ”„Men naar De nu ikke ser Solen, hvorledes ved De Tiden da?“” (Hamsun 2009: 28) og han tilaler også hende med et *De* ”„De skulde bare vide alt det, jeg ser ude i Marken,“” (Ibid. 29) Selvom *De* er et personligt pronomen, er der en vis afstand mellem personer, der henvender sig til hinanden ved en sådan sprogbrug. Samtiden taget i betragtning er der at forvente, at Glahn og Edvarda er Des med hinanden. Glahns brug af denne høflige og korrekte tiltaleform afslører, at han endnu engang er bekendt med og følger samfundets normer. Selvom han senere udtaler således: ” […] jeg var bleven uvant med at omgaaes Mennesker og sagde ofte Du til de unge Damer; men det blev ikke taget mig ilde op.” (Ibid. 31) Glahn afslører sig selv som den utroværdige fortæller han er.

Som forholdet mellem de to udvikler sig, således forandrer pronominerne sig også:

Du er glad idag, du synger,“ siger hun, og hendes Øjne funkler. „Ja, jeg er glad,“ svarer jeg. „Du har en Plet der paa Skulderen, det er Støv, maaske er det Søle fra Vejen; jeg vil kysse den Plet, jo, lad mig faa Lov til at kysse den. (Ibid. 37)

Glahn og Edvarda er blevet dus og som citatet illustrerer, står deres forhold i fuld flor. Der er en klar inderlighed og fortrolighed mellem de to elskende. Den følelseskvalitet, pronominer kan bevirke, bliver i *Pan* brugt til at afspejle følelsernes forandring mellem Glahn og Edvarda. At det forholder sig sådan, viser sig også ved følgende citat: ”jeg sagde: „Skal vi lege Enke idag?“ Hun for lidt sammen og rejste sig. „Husk paa, at vi ikke siger Du til hinanden nu,“ hvisked hun. Jeg havde heller ikke sagt Du. Jeg fjærned mig igen.” (Ibid. 46) Edvarda påpeger her, at deres dus er af fortrolig karakter og samtidig udnytter hun det til, at få Glahn til at fremstå uciviliseret.

Tonen mellem Glahn og Edvarda ændrer sig: ”„Jeg har ikke set Dem i fire Dage, Edvarda?“ „Jeg forstaar mig ikke paa Dem,“ svared hun forundret. „Saa De ikke alt det, jeg havde gjort? Kunde jeg saa komme til Dem?“” (Ibid. 50) De er ikke i andres påhør, men alligevel er de gået tilbage til at være *Des*. Der er kommet en afstand mellem dem, efter Glahns afvisning, og denne viser sig gennem pronominerne. Afstanden mellem de to viser sig også tydeligt under den første fest på Sirilund: ”„Misforstaa mig ikke,“ sagde hun varmt. „Jeg mente at sige, at De forhaabentlig blev den sidste, som vilde gaa, den allersidste.” (Ibid. 54) Til trods for at der kan være visse forsonlige og seksuelle undertoner i Edvardas opfordring, bruger hun alligevel pronominet *De*. Hun er på en gang indbydende og afvisende overfor Glahn og dette understreger hendes drilske side efter hans afvisning. Edvarda vender tilbage til at være dus:

Glahn, jeg har tænkt paa Dem, De kunde tage Deres Trøje af og blive gennemvaad for en andens Skyld, jeg kommer til Dem … […] Siden Klokken et har jeg ventet her, jeg stod ved et Træ og saa dig komme, du var som en Gud. Jeg elsked din Skikkelse, dit Skæg og dine Skuldre, alt ved dig elsked jeg … (Ibid. 81-82)

I begyndelsen af samtalen er det stadig med et *De*, at Edvarda tiltaler Glahn, men som samtalen udvikler sig og Edvarda søger at trænge igennem til Glahn og appellere til hans følelser, vender hun tilbage til at bruge *du*. Hun ønsker at minde Glahn om, hvor tætte de har været.

En sjælden gang anvendes appellativer eller propier mellem de to:

„De vil ikke bo hos os, Hr. Løjtnant?“ […]„Jeg takker Dem, Jomfru Edvarda, fordi De tilbød mig Husly, da min Hytte brændte,“ sagde jeg. „Det var saa meget ædlere, som det næppe skete med Deres Faders Vilje.“ Og jeg takked hende med blottet Hoved for hendes Tilbud. „I Guds Navn, vil De aldrig se mig mere, Glahn?“ sagde hun med ét. (Ibid. 104-105)

Edvarda taler her til løjtnanten og ikke jægeren Glahn. Mens han svarer igen ved at tiltale hende jomfru Edvarda. En titel, der kan opfattes som en hån, når den kommer fra den samme mand, som har afvist hende seksuelt.

Efter Edvardas kærlighedserklæring bliver der ikke brugt *du* mellem hende og Glahn. Der er for altid skabt en afstand mellem dem og den fortrolige forbindelse er ikke mulig at genoprette. Denne sprogbrug må siges at være en mesterlig detalje fra Hamsuns side og understreger, hvorfor *Pan* gennem tiden er blevet fremhævet som et sprogligt mesterværk.

## Forholdet til Eva

Selvom det er forholdet til Edvarda, der er det centrale og som er af størst betydning for de eksistentielle kvaler Glahn er præget af, er hans affære med Eva og de ting hun bringer frem i ham ikke uden betydning.

Eva bliver ofte udlagt som en erstatning for Edvarda: ”Eva bliver kanskje å betrakte, ikke bare som en selvstendig dikterisk skikkelse, men også som inkarnasjonen av den uforløste hengivenhet i Edvardas vesen. ”(Vige 1971: 71) Men jeg ser Eva som meget mere end det og hendes rolle synes ofte undervurderet i forskningen. For Eva bliver en kontrast til Edvarda og ikke kun en erstatning: ”Hos Eva kan han være umiddelbar og naturlig, mens Edvarda specielle natur hele tiden stiller krav til hans intelekt og facade. ” (Andreassen 1999: 40) Glahn behøver ikke frygte at vælte glas, tale forbi nogen eller begå andre brud på borgerskabets reglementer. Hans ligefremhed og ikke mindst driftsliv kan hos Eva udfolde sig uden begrænsninger.

For at forstå denne ”ukomplicerede” forbindelse, må man nødvendigvis også forstå kvinden i forholdet. Hendes navn er tæt forbundet med den Eva, der ifølge skabelsesberetningen var den første kvinde på jorden og det betyder liv/den livsgivende. Der er ikke noget religiøst over Eva, men sammenhængen til den bibelske Eva er alligevel symbolsk. Den første kvinde i verden kan tænkes at have været tættere på sine følelser og ikke være præget af kultur. Dette er også tilfældet med Hamsuns Eva. Hun er den af romanens karakterer, der er mindst kompleks. Som det fremhæves i afsnittet om titlen, er Eva en Pitys-skikkelse, der ikke forsøger at fornægte sine følelser, heller ikke selvom hun må lide for det. Det kan diskuteres, om ikke Eva, med hendes affære med Mack, ligger under for samfundsmæssige konstellationer. Idet, det kan tænkes, at hun har svært ved at sige fra over for ham, hans status taget i betragtning. Men er dette tilfælde, formår hun alligevel at bryde hermed, når hun fravælger Mack til fordel for Glahn. Dette leder tankerne hen på Nietzsches ord om, hvordan han selv hos den tjenende fandt vilje til at være herre. Eva er nok den tjenende, men hun udtrykker mere end nogen anden, viljen til at være herre over sig selv.

Eva er derfor symbol på et menneske, der er usammensat og naturlig. Eva er livet. Som Andreassen udtrykker det: ”Hun er jordbunden, afventende og accepterende i en grad, som ingen anden i bogen kan præstere, end ikke den kedelige baron.” (Andreassen 1999: 44)

At Eva er livet får en ironisk klang, da hun dør. Alt hvad hun repræsenterer synes at dø med hende. For selv ikke dybt inde i Indiens skove finder man karakterer, der udtrykker samme naturlighed som Eva. Det er derfor en af romanens klare pointer, at mennesket kun optræder i reduceret form og ikke længere er i stand til at finde ind til det oprindelige og ægte jeg. Mennesket er blevet det tamme dyr jf. Nietzsche.

Der er som omtalt en forskningsmæssig tendens til at se Eva som en erstatning for Edvarda og Glahn indleder også først forholdet til Eva efter skiftet i forholdet til Edvarda. Men jeg ser også en anden forklaring på forholdet til Eva. Der er mulighed for, at hun viser en forbindelse til Glahns fortid og dette på flere niveauer. Eva er barnet, der trods sine hårde vilkår har en legende tilgang til tilværelsens udfordringer, så længe hun føler sig i harmoni med sit indre. Glahns fascination af hende skyldes hans egen længsel efter at finde frem til sit eget naturbarn og dermed tilbage til en tilstand, hvor kulturen endnu ikke har præget ham i en hæmmende grad. Dette er Andreassen enig i. (Ibid. 44)

Der er også mulighed for en helt anden og mere skjult forklaring på Glahns tiltrækning af Eva: ”En ung Pige med et hvidt Uldtørklæde om Hovedet stod et Stykke borte; hun havde meget mørkt Haar, og det hvide Tørklæde stak sært af mod Haaret.” (Hamsun 2009: 10) Disse er de første ord, Glahn bruger til at beskrive Eva og det bemærkelsesværdige er, at han er meget opmærksom på hendes hvide tørklæde. Jeg fremhæver i afsnittet om Glahn, at han måske tidligere har stået i forbindelse med en kvinde, der gav ham et hvidt silketørklæde. Når det så netop er Evas hvide hovedbeklædning, han vælger at fremhæve, medfører det den tolkning, at hun ikke kun er en erstatning for Edvarda, men en erstatning for kvinden med det hvide silketørreklæde. Dette underbygger også den tolkning, at Glahn er flygtet til Nordlandet og ensomheden, for at komme sig over en kærlighedsaffære. Interessant er også forskellen på de to tørklæders kvalitet. Dette skift i rangen af de kvinder Glahn vælger, kan ses som et udtryk for, at han gør et oprigtigt forsøg på at løsrive sig fra borgerskabet. Og samtidig fortæller det noget om, hvorfor han ikke kan binde sig til Edvarda. Nok er hun til at begynde med det legende barn, men hun er stadig et barn af borgerstanden. Eva og Edvarda bliver på alle punkter hinandens modsætninger.

Et af de nok mest tabubelagte spørgsmål i forskningen omkring *Pan*, er Glahns rolle i Evas tragiske død. Kan denne mand virkelig være medvirkende til denne ”ulykke” og hvad ville hans motiv i så fald være? Nettum er af den mening, at Glahn er at regne for en medskyldig og der også er ting i *Pan*, der kan tale for Glahns meddelagtighed:

Hun bar en Kost og en Tjærepøs. Hvad nu, Eva? Hr. Mack havde hvælvet en Baad i Støen under Fjældet og beordret hende at tjære den. Han bevogted alle hendes Skridt, hun maatte lystre. Men hvorfor netop i Støen? Hvorfor ikke ved Bryggen? Hr. Mack havde befalet det saa … […]Da jeg kom til min Mine, mødte der mig en Overraskelse. Jeg saa, at der havde været Folk ved Stedet, jeg undersøgte Sporene i Gruset og genkendte Aftrykkene af Hr. Macks lange, spidse Sko. Hvad gaar han her og snuser efter? tænkte jeg og saa mig omkring. Ingen var synlig. Nogen Mistanke vaktes ikke hos mig. Og jeg satte mig til at banke paa mit Bor uden at ane, hvad galt jeg gjorde. (Ibid. 105)

Glahn udtrykker direkte, at han ikke havde nogen mistanke, med ”dette «Nogen Mistanke vaktes ikke hos mig» står i en merkelig kontrast til det mistankevekkende ved Macks skoavtryk – og Glahn har jo påstått at han er flink til å lese i andres, særlig i Macks sjel.” (Nettum 1970: 252) Som Nettum udtaler, virker det besynderligt, at han ikke gennemskuer sammenhængen, hvis han kan se ind i andres sjæle. Jeg er dog ikke sikker på, at Glahn har så meget indblik i andres sjæle, som han giver udtryk for og derfor fortæller episoden med Macks skoaftryk måske mere om Glahns manglende indsigt, når det kommer til hans medmennesker end hans rolle i Evas død. Endvidere er jeg af den mening, at når en fortæller er så selvbevidst, som Glahn har vist sig at være, ville han helt undlade detaljerne om Macks skoaftryk, hvis han havde andel i Eva død. Man må heller ikke glemme, at Glahn skriver i retrospektiv og det er muligt, at han sidder tilbage med en følelse af, at han burde have fattet mistanke. Nettum frestiller et muligt motiv for Glahn: ”Glahn kan ha fulgt en dunkel innskytelse til å bli kvitt Eva, et utslag av trangen til å isolere seg fra menneskene og fri seg fra forpliktelser. ” (Ibid. 252) Dette motiv er ikke holdbart, for med Eva er Glahn netop fri for forpligtelser, han kan til enhver tid forlade Nordlandet og lade Eva blive hos smeden. Derfor anser jeg Nettums udlægning som en overfortolkning, hvilket Vige er enig i.(Vige 1971: 69)

Glahns forhold til Eva er altså meget mere end en erstatning af Edvarda. Det er udtryk for at han står mellem to verdener: ”Heller ikke uvesentlig er det at Edvarda er Macks *datter*, mens Eva viser seg å være smedens *hustru*.” (Nettum 1970: 228) Det er to forskellige miljøer de to kvinder symboliserer og dermed Glahns to sider, naturmennesket og løjtnanten. Eva og forholdet til hende bliver også et vigtigt led i flere af de trekantsdramaer, Glahn er en del af.

## De store og små trekantsdramaer

Genremæssigt har tragedien vist sig at spille en afgørende rolle, blandt andet grundet romanens komplicerede net af trekantsdramaer. En stor del af Glahns drifts- og kærlighedsliv er præget af disse trekantsdramaer og de er derfor også et led i de eksistentielle kvaler, han lider under. Samtidig belyser de forskellen på Glahns forhold til mænd og kvinder.

### Glahn, Eva og Mack

Det fremgår af titelafsnittet, at der er visse ligheder mellem Glahn, Eva og Mack og Pan, Pitys og Boreas fra den græske mytologi. Ligheden illustrerer den konflikt, der udspiller sig mellem de tre og forbindelsen til tragedien træder allerede her tydeligt frem.

En endnu ikke omtalt årsag til at Glahn er sammen med Eva, er den magtkamp, der udspiller sig mellem ham og Mack. Kampen opridses under det første besøg på Sirilund: ” Ser De,“ sagde Hr. Mack, „jeg er lidt efter lidt bleven seks og firti Aar og graa i Haar og Skæg. Jo, jeg føler, at jeg er bleven gammel.” (Hamsun 2009: 23) Mack er ved at ældes og kan ikke på det ydre stå til måls med Glahn. Mack finder det derfor nødvendigt, at antyde sit forhold til Eva for at understege, at han stadig er seksuel aktiv og ikke mindst fysisk attraktiv. (Ibid.24) Som nævnt er det da Glahn erfarer, at Mack er taget til Rusland for at finde en ægtemand til Edvarda, han indleder forholdet til Eva. Når han ikke må få datteren, tager han hævn ved at forføre elskerinden. At det er en faktor, afslører følgende episode:

En Times Tid efter kysser jeg Eva til Afsked og gaar. Jeg møder Hr. Mack i Døren. Hr. Mack selv. Han rykker til og stirrer ind i Stuen, blir staaende der paa Dørtærskelen og stirrer. „Naa!“ siger han og kan ikke faa sagt mere, han er som slaaet fortumlet. „De havde ikke ventet at finde mig her?“ siger jeg og hilser. (Ibid. 78)

Glahn forsøger ikke at skjule, hvad der er foregået mellem ham og Eva og synes nærmest hoverende med sin kommentar om, at Mack nok ikke havde ventet at finde ham der. Mack havde regnet med fri passage til Eva, men Glahn står bogstaveligt talt i døren mellem ham og Eva. Mack reagerer ved at sige, at det netop var Glahn, han søgte og påtaler, at Glahn har skudt på fredlyst område. (Ibid. 78) Nettum tolker situationen således: ”At Mack kommer med anklagen idet han møter sin rival hos Eva, gjør det umiddelbart klart hvilket «fredlyst Omraade» Glahn har betrådt. De to alkene som blir nedlagt – Edvarda og Eva!” (Nettum 1970: 231) Fuglene bliver symbol på både Edvarda og Eva, to kvinder der, før Glahns ankomst til Nordlandet, har været i Macks besiddelse. Mack er ikke kun rival gennem sin elskerrolle men også via faderrollen.

Yair tolker også Eva som et led i magtkampen mellem Glahn og Mack. Han fremhæver følgende episode fra Pan:

Jeg fulgte hende gennem Skogen og blev staaende at se efter hende saa længe, jeg kunde; langt nede vendte hun sig om og raabte dæmpet Godnat. Saa forsvandt hun. I det samme gik Smedens Stuedør op, en Mand med et hvidt Skjortebryst kom ud, saa sig omkring, satte Hatten bedre ned i Panden og tog Vejen ned til Sirilund. (Hamsun 2009: 42)

Episoden udspiller sig i minutterne efter Glahns seksuelle afvisning af Edvarda og Yari mener derfor, at forholdet til Eva er udtryk for den mislykkede seksuelle forbindelse til Edvarda og en nødvendighed, for at Glahn kan føle sig overlegen i forhold til Mack. (Yari 1984: 315) Det bliver derfor en klassisk kamp mellem to stærke hanner.

Man er tilbøjelig til at glemme, at der egentlig er tale om et firkantsdrama, da Eva er gift med smeden. I græsk mytologi er Afrodite gift med Hefaistos, der er smedens gud, men hun er ham blandt andet utro med Ares, der er krigernes gud. Forbindelsen til løjtnanten, der har en affære med smedens kone er næppe tilfældig. Det må også bemærkes at Glahn muligvis tror, at Eva er smedens datter, da de påbegynder affæren og dermed igen en faderskikkelse, der er Glahns rival.

Nettet af involverede udvides, når man indser, at Glahn og Eva er gengangere i en anden kærlighedstrekant, nemlig Glahn, Eva og Edvarda.

### Glahn, Eva og Edvarda

Der udspiller sig også et trekantsdrama mellem Glahn, Eva og Edvarda. Eva er for så vidt passiv i dette drama, hvis man ser bort fra, at hun aktivt søger en forbindelse til Glahn. (Ibid. 52) Edvarda bliver bekendt med Glahns og Evas forhold, gennem sin far, og dette påvirker hende i en sådan grad, at hun ikke er i stand til at skjule sin jalousi:

„Man kan hvert Øjeblik vente sig det værste af Dem,“ fortsatte hun. „Det blir i Længden trættende at passe paa Dem.“ Hvor hun sagde det ubarmhjærtigt! En saare bitter Smærte gennemfarer mig, jeg tumler næsten tilbage for hendes Hidsighed. Edvarda holdt endnu ikke op, hun lagde til: „De kan kanske faa Eva til at passe paa Dem. Det er blot Skade, at hun er gift.“ „Eva? Siger De, at Eva er gift?“ spurgte jeg. „Ja, gift?“ „Hvem er hun gift med?“ „Det maa De vel vide. Eva er gift med Smeden.“ (Ibid. 84)

Glahn gør heller ikke her noget for at skjule eller minimerer forholdet til Eva. Han benytter tværtimod situationen til at fortælle, at Eva har været i hans hytte og antyder hermed, at han og Eva står i et seksuelt forhold. Forholdet til Eva er derfor også et middel til at gøre Edvarda jaloux, da Glahn har afvist hende seksuelt.

I den kamp der foregår mellem Glahn og Edvarda, kan man forestille sig, at Edvarda spiller en hidtil næste uudforsket rolle i nogle af bogens tragiske begivenheder. Glahns hytte brænder umiddelbart efter at det er blevet bekendt, at baronen skal rejse og Edvarda er hurtig til at tilbyde Glahn husly. (Ibid. 100-105) Et motiv er, at hun vil have Glahn tæt på sig i et sidste forsøg på forsone sig med ham. Et andet motiv kan være ren jalousi, da branden først finder sted efter, at Edvarda er blevet bekendt med Glahns og Evas affære. Hun har endda set dem sammen under festen på Sirilund, der ellers er hendes domæne. Branden af hytten er derfor muligvis ikke Macks værk, selvom Glahn er hurtig til at tilskrive ham skylden. Andreassen ser også denne tolkning som en mulighed. (Andreassen 1999: 47) Det er dog ikke kun Glahn, der er den aktive part i et spil af jalousi mellem ham og Edvarda. Med sin forbindelse til doktoren og senere baronen gør hun også sit til at gøre Glahn skindsyg.

### Glahn, Edvarda og doktoren/baronen

Det er ikke kun Glahn og Eva, der er gengangere i de mange trekantsdramaer, også Edvarda spiller en rolle i flere af romanens indviklede relationer. Inden Glahn kommer til Nordlandet har Edvarda allerede afslået en bejler, sandsynligvis doktoren. Doktoren og Edvarda er alligevel ofte i selskab sammen og Glahn tolker dette således:

Da vi kom iland, lagde han et Øjeblik Beslag paa Selskabets Opmærksomhed og bød os velkommen. Jeg tænkte: Se, Edvarda har udkaaret ham til Vært. (Hamsun 2009: 45)

Doktoren var atter kommet i god Stemning og henleded al Opmærksomhed paa sig, Damerne blev ikke trætte af at være i hans Nærhed. Er det dér min Rival? tænkte jeg, og jeg tænkte ogsaa paa hans halte Ben og hans arme Figur. (Ibid. 56)

Glahn ikke er tilfreds med doktorens tilstedeværelse og føler, at Edvarda lader ham få en rolle, der ikke tilhører ham. Glahn spørger sig selv, *er det der min rival*? Svaret er nej. Doktoren er kun så meget rival, som Glahn tillader ham at være. Og når han gøres til vært på turen er det kun for at gøre Glahn skindsyg. En anden episode, der vækker Glahns jalousi er den glemte stok efter festen på Sirilund. Men det er ikke Edvardas værk, hvilket Glahn faktisk selv er opmærksom på (Hamsun 2009: 57). Hvorfor Glahn så nærmest selvvalgt har en rival i doktoren, skal jeg komme nærmere ind på senere.

Et centralt punkt i romaen er Glahns skud i foden, forud for skuddet har følgende episode fundet sted:

Hertil havde jeg intet at sige; men jeg hævned mig paa en anden Maade, jeg strakte Geværet ud for ham, som om han var en Hund, og sagde: „Hop over!“ Og jeg fløjted og lokked ham til at hoppe over. En liden Stund kæmped han en Kamp med sig selv, hans Ansigt antog de forunderligste Udtryk, mens han pressed Læberne sammen og holdt Øjnene fæstede paa Jorden. Pludselig saa han skarpt paa mig, et halvt Smil oplyste hans Træk, og han sagde: „Hvorfor gør De egentlig alt dette?“ Jeg svared ikke; men hans Ord virked paa mig. (Ibid. 58)

Dette afslører en mørk side af Glahn, der er villig til at ydmyge sin konkurrent på et af de mest følsomme punkter, hans underlegne fysik. Nettum ser denne ydmygelse, som et led i den seksuelle konflikt mellem Glahn og Edvarda. (Nettum 1970: 245) Edvarda har kort forinden nedgjort Glahn og sagt, at han ikke er halvt så meget mand som doktoren. (Hamsun 2009: 57) Episoden bliver derfor en handling af afmagt, hvor han søger at påpege doktorens fysiske mangler.

Den andre rival Glahn forestiller sig at have, er baronen. Baronen, der ironisk bliver gift med Edvarda, er nok den af hendes bejlere, hun er mindst interesseret i. Men Glahn er jaloux på Baronen og dette kommer til udtryk under baronens afskedsfest, hvor han spytter ham i øret. (Ibid. 99) Edvarda udnytter Glahns jalousi og som Andreaasen udtrykker det: ”Edvarda afskyr ham, men begynder at bruge ham mod Glahn omtrent på sammen måde, som Glahn bruger Eva mod hende.” (Andreassen 1999: 43) Jeg er ikke dog ikke enig i, at man til fulde kan sammenligne det med den måde, hvorpå Glahn bruger Eva, for som jeg efterhånden har udtryk flere gange, stiller jeg mig lidt i opposition til de tolkninger, der kun ser Eva som en erstatning for Edvarda. Forbindelsen til Eva går dybere, end man lige umiddelbart aner.

Det spændende ved trekantsdramaet Glahn, Edvarda og baronen er også, at det fortsætter i epilogen. Selvom Edvarda er gift, gør hun som bekendt et sidste forsøg på at vinde Glahn tilbage. Det bliver det, der udløser romanens sidste og endnu engang dødelige trekantsdrama.

### Glahn, Maggie og jagtkammeraten

Selv i Indien kan Glahn ikke afstå fra at involverer sig i løse og fatale affærer. Jagtkammeraten fremstiller ham som en libertiner, der flirter med småpiger og har tilfældig omgang med diverse kvinder. Jagtkammeraten er som bekendt en upålidelig kilde og man må stille sig kritisk overfor, om Glahn virkelig er så amoralsk, som han fremstilles i epilogen, især når man tager jagtkammeratens jalousidrab på Glahn i betragtning. Hvis jagtkammeraten skal have en chance for en smule forståelse, er han nødt til at fremstille Glahn som en afstumpet karakter og kun fremhæve, endda karikere, Glahns mindre flatterende sider.

Jagtkammeratens jalousi overfor Glahn vækkes for alvor til live, da hans elskerinde Maggie begynder at vise interesse for Glahn: ”[…]men Maggie saa ham da for første Gang og spurgte mig nysgærrigt ud om ham. Saa meget Indtryk havde han gjort paa hende, at da vi skiltes, gik vi hver til vort, hun fulgte mig ikke hjem.” (Ibid. 128) Glahn har en effekt på kvinderne, som ikke kan anfægtes.

Det bemærkelsesværdige ved dette trekantsdrama er, at Glahn ikke med det samme udnytter Maggies betagethed. Først efter brevet fra Edvarda begynder han at flirte med hende og begynder at tirre kammeraten: ”Forresten er jeg jammerlig ked af det hele,“ sagde han; „jeg vilde ønske, at De skød fejl en Dag og gav mig en Kugle i Struben.“” (Ibid. 132) Da dette ikke er nok til at få affyret det forløsende skud, går Glahn et skridt videre og forfører Maggie. (Ibid. 136) Glahns mission lykkes og jagtkammeraten skyder ham.

Når jagtkammeret er en skindsyg og utroværdig fortæller, må man nødvendigvis spørge sig selv, om Glahn virkelig har fremprovokeret mordet eller om det bare er et påskud, jagtkammeraten opdigter for at mildne sin egen obskure handling. Men tages Glahns egen fortælling i betragtning, fremgår det, som jeg påpeger, at han er en mand, for hvem tiden står stille og livet går den forkerte vej. Derfor er det mest sandsynligt, at Glahn opgiver livets kamp. For Glahns vedkommende skiller dette trekantsdrama sig markant ud fra de andre. Det er ikke et spørgsmål om adspredelse, forførelse, trøst eller selvbekræftelse, men en bevidst handling, der skal gøre en ende på eksistentielle kvaler.

### Det sammenfiltrede net

Det ene trekantsdrama udløser det andet og samtidig medfører de dæmoniske forbindelser tragiske begivenheder som mord, selvmord, ildspåsættelse, svig osv. Disse affærer er spundet sammen af et indviklet net af personer, der går igen i forskellige konstellationer i en af kærlighedens klassiske problematikker. Og selv ikke de græske tragedier kan byde på mere drama end denne nordiske roman.

Fælles for konstellationerne er Glahn. Det er ham, der er centrum for romanes erotiske spændinger. Fælles er også, at ikke en eneste af de kvinder, Glahn står i forbindelse med, er ene og alene hans. Da Edvarda forsøger at blive det, afviser han hende. Dermed bliver de løse forhold et mønster og det afgørende er derfor at se nærmere på, hvorfor han bevidst/ubevidst vælger kvinder, der er optaget.

Når jeg bruger betegnelsen, at Glahn forestiller sig at have rivaler til Edvardas gunst, er det ud fra en tolkning af, at hvis Glahn virkelig ville, kunne han til enhver tid erobre Edvarda. Han har brug for at holde fast i en forestilling om, at Edvarda er mere uopnåelig, end hun i virkeligheden er. Hvilket underbygger min tolkning af, at det bogstavligt talt er drømmen, han er forelsket i. Dette viser også, hvor stort et selvbedrag Glahn er præget af og afslører, hvorfor han vælger at være part i de respektive trekantsdramaer. Det er ikke kun Edvarda, han ikke ønsker at binde sig til, men alle mennesker. Derfor bliver de løse forbindelser en slags frirum, hvor han kan fraskrive sig en del af ansvaret for tingenes udfald. Set i lyset af Nietzsches filosofi kan man sige, at Glahn ikke tror nok på sig selv til at vælge side. Han kunne vælge at gå helhjertet ind i forholdet til Edvarda eller gøre alvor af at forlade Nordlandet med Eva. Han kunne også give slip på kvinderne og vælge skoven og ensomheden. Men han formår ikke at finde ind til sit indre og derfor lyver han. Både for sig selv og de mennesker han står i forbindelse med.

Et andet aspekt der er påfaldende ved de store og små trekantsdramaer, er, at næsten ingen af de omgivende mænd i romanen omtales ved navn. De er bare smeden, doktoren, baronen osv. Det er Glahn, der er fortæller og dermed ham, der vælger ikke at anvende mændenes navne. Dette er et udtryk for, at han ikke har/ønsker et personligt forhold til mændene og han gør samtidig sig selv mere betydningsfuld end de andre mænd. Foruden sagnfigurerne, der ikke udgør en reel trussel for Glahn, er det kun Mack, der omtales ved navn. Han er så stærk en modstander, at Glahn ikke kan reducere ham til en type. Nogle forskere knytter endda Mack til Pan-figuren:

Men samstundes står Pan, Mack og den Gud som opptrer under den siste jarnnatta, fram som fordoblingar av kvarandre i romanens univers; og i forhold til Glahn representerer dei alle dette *tredje* blikket som stadig vekk bryt inn i den (natur)erotiske intimiteten, […] (Kittang 1995: 72)

Der er visse fysiske ligheder mellem Mack og satyren Pan: ”[…] han stod meget sludrygget, og hans Nakke og Hals var lodden.” (Hamsun 2009: 23) Men jeg tolker alligevel ikke Mack som et symbol for Pan. Når Mack kan sammenlignes med Pan, skal det læses som et udtryk for, at han er den eneste af de mandlige personer, der kan true Glahn, idet han via sin sociale status og ufine metoder, skaber en *pan*ik hos Glahn, som ingen anden mandlig person formår. Og så spiller Mack en markant rolle i Glahns beslutning om at forlade Nordlandet. Det lykkedes Mack, at jage ham bort og jægeren Glahn bliver reduceret til et bytte.

Alt i alt præsenterer dette sammenflettede net af begivenheder, hvad man med et stærkt ord, kan kalde for en helvedesmaskine, hvor den enkeltes skæbne påvirkes af andres fatale handlinger. Som eksempelvis smeden, der mister sin kone pga. hendes affære med Glahn, der blandt andet har affæren med hende, for at ramme Mack osv. Og som jeg påpeger i genreafsnittet er det alt sammen dømt til at gå galt.

## Symboler

”Han gir med dette et hint om at adskillig må opfattes symbolsk og at symbolikken er viktig.” (Nettum 1970: 215)

Symbolikken bliver som Nettum udtaler meget vigtig for forståelsen af *Pan*. Titlen er som bekendt af symbolsk karakter, men romanen indeholder langt flere symboler, der på hver sin måde bidrager til en øget forståelse af romanen som helhed.

### Naturoplevelser som pejlemærke

Tidligere i analysen berører jeg Glahn og hans forhold til naturen. Dette afsnit skal derfor ses i forlængelse heraf. At naturen spiller en central rolle i *Pan*, er der ingen tvivl om og den gør det som mere end blot en modpol til det borgerlige samfund. naturens cyklus bliver parallel med udviklingen i Glahns og Edvardas forhold:

Vaaren var vel ogsaa kommet til mig, og mit Blod banked til sine Tider ligesom af Fodtrin. (Hamsun 2009:15)

Jeg husker endnu godt en Dag. Det var den Dag, da min Sommer kom. (Ibid. 31)

Sommernætter og stille Vand og uendelig stille Skoge. Intet Skrig, intet Fodtrin fra Vejene, mit Hjærte var fuldt som af dunkel Vin. (Ibid. 40)

Det pusler ustandseligt i Tuerne, og de store Løvblade skælver. (Ibid. 43)

De fire citater illustrerer, hvordan årstiderne skifter fra forår til efterår. Da foråret kommer, besøger Edvarda for første gang Glahns hytte og når sommeren kommer, drager de på den første bådtur, hvor Edvarda åbenlyst erklærer sin kærlighed til Glahn. Den stille sommernat bliver kulminationen og omslagspunktet for kærligheden. Det er her Edvarda giver sig hen og bliver afvist. Efter afvisningen dukker hun ikke op i flere nætter og løvbladene begynder at skælve, efteråret nærmer sig.

Forholdet til naturen og forholdet til Edvarda er derfor tæt forbundet. Det ene udtrykker symptomer, der er relaterede til det andet. Man kan også her tale om forskydning. Glahns følelser for Edvarda, romantiske som problematiske, forskydes over i hans naturoplevelse. Glahn oplever kærlighedens blomstring og forfald som noget naturligt og dette hænger sammen med hans syn på naturen. En sammenhæng, der også kommer til udtryk gennem hans forhold til Henriette. Ved forårets komme har hun og Glahn en seksuel forbindelse, men ved efterårets begyndelse er hun afvisende og indlader sig ikke med ham. Naturens forandring er derfor ikke kun proportionel med forbindelsen til Edvarda, men symbolsk for aktiviteten i Glahns erotiske liv.

Glahns erotiske udskejelser og deres sammenhæng til naturen viser sig også ved hans vågne drømme om sagnfigurerne Diderik og Iselin. I den første drøm bliver han forført af Iselin, mens Diderik ser på. Foruden at være endnu et trekantsdrama er det slåendende, hvordan han umiddelbart efter har det erotiske forhold til Henriette. (Ibid. 26-27) Ved den anden drøm, er det Eva, han møder lige efter. (Ibid. 71) Glahns seksuelle forventninger, bliver udlevet i de to respektive kvinder. Hans oplevelser bliver derfor også på dette punkt et tegn på, hvad der efterfølgende sker. Men hvorfor er det ikke Edvarda, der får lov til at indfri hans seksuelle længsler? Glahn kan ikke være sammen med borgerdatteren i naturen, mens folkets datter Eva og gedepigen Henriette er mere forenelige med denne side af Glahn. Hvis Glahn lader Edvarda indfri hans drifter, bliver han nødt til at binde sig til hende og samtidig mister han drømmen om hende, ved at virkeliggøre den.

Det er ikke kun kærlighed og seksualitet Glahn projekterer over i sine naturoplevelser. Efter skuddet i foden søger han ud i naturen:

Du gode Skog, mit Hjem, Guds Fred, skal jeg sige dig fra mit Hjærte. […] Jeg ser op mod Fjældene og tænker: Ja, nu kommer jeg! som om jeg svared paa en Kalden. Højt deroppe hækked Dværgfalken, jeg vidste om dens Reder. Men Tanken paa de hækkende Dværgfalke oppe i Fjældene sendte min Fantasi langt bort. (Ibid. 67)

Han kalder skoven for sit hjem og skuer op mod fjeldet med en længsel, der får en til at tænke på Zarathustra og hans isolation i bjergene. Isolationen forstærkes af, at Glahn efterfølgende ror ud til en ø, der er det ultimative symbol på retræte fra det omgivende samfund. Glahn søger harmoni med naturen og som Zarathustra skal det ske i bjergene væk fra den dominerende kultur. Han opnår bare ikke den samhørighed, han længes efter og der er lang vej til Zarathustras balance og indsigt.

De tre jernnætter er også af symbolsk karakter. Jernætter er nætter i for- eller sensommeren, hvor der er risiko for frost. De bliver derfor symbol på ændringen i Glahns og Edvardas forhold og de varsler, at der ikke er nogen vej tilbage til sommerens varme og lyse nætter. Den omtalte skåltale er startskuddet for disse nætter og den symboliserer en nærmest beruset stemning i Glahn: ”Naturopplevelsen er en rus som skal bringe glemsel.” (Nettum 1970: 257) Forbindelsen til Nietzsche synes overflødig at fremhæve. Nætterne har rituel karakter og er et forsøg på glemme Edvarda. Men lykkes han med dette forsøg, opstår en ny konflikt ”Overvinner han sine følelser for Edvarda, bliver han nok kvitt en tung byrde, men samtidig blir hans liv berøvet den stemningsfylde som kjærligheten gir ham.” (Ibid. 260) Det ambivalente forhold til Edvarda bevirker, at han ikke kan finde en samhørighed i naturen, for det er som om, at består Glahn den ene prøvelse, dumper han automatisk den anden. Jeg vil derfor slutte dette afsnit af med Nettums ord:

Kjærligheten følger årstidene fra vår til vinter; forløpet blir som en organisk prossess: den vokser opp av de første vårlige spirer til full blomstring noen nordlanske høysommergager og visner i takt med høstens inntog. (Ibid. 266)

### Glahns hytte

Naar jeg da saa ud af Vinduet, kunde jeg skimte Handelsstedets store, hvide Bygninger, Sirilunds Brygger, Kramboden, hvor jeg købte mit Brød, og jeg blev liggende en Stund forundret over, at jeg befandt mig her i en Hytte i Nordland, i Kanten af en Skog. (Hamsun 2009: 4-5)

Således præsenterer Glahn sin hytte, der har udsigt til Sirilund og civilisationen, men samtidig er placeret med fri adgang til skoven. Der er findes næsten ingen tolkninger af *Pan*, der ikke hæfter sig ved hyttens placering. Dette ses eksempelvis hos Nettum: ”[…] han slår seg ned »i Kanten av en Skog«. Han bor ved en grense, og denne lokalisering antyder en latent konflikt.” (Nettum 1970: 220)

Der skal ikke herske tvivl om, at hyttens placering og dennes betydning er et af de centrale symboler i *Pan*. Som Humpál udtrykker det: “Thus the proper symbolic expression of Glahn’s mind is not the forest, as often assumed, but rather his cabin and its location.” (Humpál 1998: 111) Humpál vægter dermed hyttens symbolske værdi højere end naturen og uddyber betydningen: ”The cabin stands for Glahn’s psyche, split between nature and culture, forest and society, private and public.” (Ibid. 111) Der synes endnu engang at være en klar sammenhæng til billedet af satyren, der i sin skikkelse også er splittet mellem kultur(menneske) og natur(dyr). Glahn er derfor ikke kun psykisk splittet, han bor i bogstaveligste forstand i grænselandet mellem civilisationen og naturen.

Der er mange andre ting, der er interessante ved hytten end dens placering i kanten af skoven. For den er placeret med bagsiden ud til skoven og det er derfor ikke skoven, Glahn ser gennem sit vindue og for at vende tilbage til en tidligere diskussion, understreger dette, at Glahn ikke fuldt ud er skovens søn. Også hyttens indretning er af interessant karakter:

Jeg havde faaet Væggene behængte med forskellige Skind og Fuglevinger, Hytten ligned indvendig et loddent Hi. Det vakte hendes [Edvarda] Bifald. „Ja, det er et Hi,“ sagde hun. (Hamsun 2009: 16)

Denne beskrivelse giver associationer til Glahn selv, der med sit lange hår, skæg og behårede bryst også har et loddent udtryk. Hytten bliver dermed, som Humpál hentyder, et symbolsk udtryk for Glahn og dette ikke kun på grund af dens placering. Dette viser sig tydeligere, hvis man ser på beskrivelsen af Sirilund:

Hr. Mack viste mig Indretningen af sine nye Lamper, de første Parafinlamper, som var komne nordover. I samme Værelse stod ogsaa et Bogskab, hvori der endog var gamle franske Bøger, der saa ud til at være gaaede i Arv, Bindene var fine og forgyldte, og mange Ejermænd havde tegnet sine Navne i dem. (Ibid. 22)

Når de to beskrivelser sammenholdes, kunne man fristes til at tolke den tydelige forskel som et tegn på, at Glahn virkelig er naturens søn, der ikke omgiver sig med fine lamper eller møbler, som er gået i arv og symboliserer slægtens kulturelle overlegenhed. Men Glahn har selv indrettet sin hytte, på samme måde, som han selv har indrettet sin fortælling. Hytten bliver en afspejling af Glahns selvbedrag, og udtryk for et ønske om at undertrykke og fortrænge det faktum, at han stadig er løjtnant og dermed i den grad en del af en kulturel instans.

Hytten er heller ikke det hi, Glahn giver udtryk for: ”Et fremmed Pust slog mig imøde i Hytten, da jeg traadte ind, jeg var ligesom ikke længer alene der.” (Ibid. 17) Efter Edvardas besøg er hytten ikke den samme for ham. Der er en fremmed tilstede og den er ikke længere et værn mod omverden. Dette er en tolkning, man også ser hos Kittang. (Kittang 1995: 63) Bliver hytten præget af en andens tilstedeværelse, gør Glahns sind det også. Når han mister evnen til at føle sig alene i hytten, skyldes det, at han ikke kan flygte fra hans egne tanker – tanker hvor Edvarda for alvor har bidt sig fast.

Fortsætter man i dette spor, er det interessant at hytten brænder. Det er muligvis det forfinede kulturvæsen Mack der, som et led magtkampen, sætter ild til hytten. For Glahn har den netop stået som et værn mod det omgivende samfund og i overført betydning signalerer dette, at Glahn er sårbar i forhold til kulturens indflydelse. Denne tolkning underbygges af, at Glahn udtaler følgende: ”Jeg misted mine Dyreskind og mine Fuglevinger, jeg misted min udstoppede Ørn; alt brændte. Hvad nu?” (Hamsun 2009: 104) Alt er gået tabt i branden, men det er dyreskindene, fuglevingerne og sin ørn, han vælger at fremhæve. Branden får symbolsk betydning, da det er den dyriske side, Glahn kan mistet ved at udleve forelskelsen i Edvarda. Gifter han sig, er han ikke længere den frie ørn med luft under vingerne og han vil blive underlagt kulturens undertrykkende vilkår. Når Glahn takker nej til Edvardas tilbud om at bo på Sirilund, er det ikke kun en afvisning af hende, men en afvisning af hele den livsform, der omgiver hende.

Et sidste aspekt der er vigtigt at se nærmere på, er den hytte, der erstatter Glahns tidligere hi: ”tilsidst lejed jeg en forladt Fiskerhytte ved Bryggerne og tætted den med tørret Mose. Jeg sov paa et Læs rød Hestebærlyng fra Fjældet! Jeg var atter bjærget.” (Ibid. 104) Det er et reduceret hjem og ikke et hi, hvor han kan føle sig tryg. Igen er det en afspejling af Glahns indre. Han er en reduceret mand, der ikke længere er i stand til, at søge ly fra sine tanker og følelser.

### Den blinde lap

På den tredje jernnat fortæller Glahn Eva, en historie om en gammel blind lap, han har kendt. Lappen var blind på 58. år, men havde efterhånden fået indtryk af, at han om nogle år ville kunne ane solen igen: ”Og han satte sig foran Ilden igen som før, fuld af Haab om, at om nogle Aar kunde han nok skimte Solen … Eva, det er saare mærkværdigt med Haabet.” (Ibid. 91) Denne historie har ingen nævneværdig plads i forskningen og det finder jeg besynderligt, da den er af stor symbolsk værdi.

Historien om den blinde lap har allegorisk karakter. Lappen kan tolkes som et symbol for Glahn, der heller ikke ser klart, men nærer et håb om, at når de tre jernnætter er ovre, vil han igen se tingene i det rigtige lys. Og som den blinde lap får Glahn fornemmelsen af, at han har fået synet tilbage:

Da jeg vaagned, var Natten forbi. Ak, jeg havde i lang Tid gaaet om i en sørgelig Tilstand, fuld af Feber, ventende paa at falde om af en eller anden Sygdom. Tingene vendtes ofte op og ned for mig, jeg saa alt med betændte Øjne, en dyb Sørgmodighed behersked mig. Nu var det over. (Ibid. 92)

Hvis den blinde lap er en allegori over Glahn selv, ved han godt, at han ikke kommer til at se tingene klart, men han håber det. Dette leder tankerne hen på diskussionen om, hvorvidt Glahns utroværdighed skyldes et selvbedrag eller er af mere forsættelig karakter. Her må flere ting tages i betragtning. Det, der kan tale for, at han i dette tilfælde underfortolker, er, at det er ham selv, han mest af alt søger at overbevise om, at ”betændelsen” er forsvundet. Men Glahn er, med historien om lappen in mente, klar over, at han ikke kommer til at se igen, men kun har håbet, for som han selv siger: ”Jeg gaar for Eksempel nu og haaber at glemme det Menneske, som jeg ikke traf paa Vejen imorges.“” (Ibid. 92) Glahn håber, som lappen, at ”synet” kommer igen og han håber det så meget, at han bevidst lyver for sig selv og dermed underrapporterer. Der er så meget bevidsthed i Glahn, at han som tidligere omtalt ikke fuldt ud kan leve i et selvbedrag.

Allerede kort tid efter den tredje jernnat støder han på Edvarda og skriver i den forbindelse: ”Herregud, her gaar jeg og dingler saa mat af Glæde, tænkte jeg, og jeg kan ikke knytte Hænderne, men faar Taarer i Øjnene af Hjælpeløshed; hvad Raad er der med det?” (Ibid.: 94) Edvardas tilstedeværelse påvirker ham i en sådan grad, at han får tårer i øjnene af hjælpeløshed og når man har tårer i øjnene, ser man ikke klart. Forholdet til Edvarda påvirker hans evne til at se tingene, som de virkelig er og man må her forfalde til en floskel og sige, at i Glahns tilfælde, gør kærlighed blind.

En interessant detalje ved allegorien om den blinde lap er lappens alder, da han rammes af blindhed. Han har været blind i 58 år og er 70 år gammel og må derfor være blevet blind som 12-årig. I folkeviser og eventyr er denne alder knyttet til overgangen fra barn til voksen og her bliver man ofte offer for en fortryllelse, som eksempelvis Tornerose, der stikker sig på en ten og sover i 100 år. Der ses her en kobling til Nietzsches tanker om barndommen som det stadie, hvor man ikke er forblændet af kultur, men har en fordomsfri tilgang til livet. Først når man finder ind til barnets uspolerede sind, vil man igen kunne *se* sig selv.

Allegorien om den blinde lap bliver derfor ikke kun symbol på Glahns tilslørede syn på ham selv og hans livsførelse, men kommer til at stå som et billede på det slør, kulturen og dennes instanser påfører mennesket og dets autentiske jeg.

### Æsop og fortællingens andre små symboler

Foruden naturen, hytten og fortællingen om den blinde lap er der en del andre symboler i *Pan*, der værd at se nærmere på.

Hunden Æsop, der er opkaldt efter den græske fabeldigter understeger Glahns kendskab til litteratur og bliver symbolsk på flere punkter. Glahns forhold til Æsop er mere nært end den normale forbindelse mellem en jæger og hans hund: ”Jeg har en Hund liggende derhjemme; se, jeg har nu en Hund, den er min Ven, den ligger og tænker paa mig, og naar jeg kommer, staar den med Forpoterne i Vinduet og hilser mig.” (Ibid. 48) Glahn har nærmest en menneskelig relation til sin hund og forholdet til Æsop bliver derfor et billede på Glahns ønske om at finde nære relationer i andet end mennesker.

En af *Pans* gåder er, hvorfor Glahn skyder Æsop: ”Da dyrene i Æsops fabler udviser megen menneskelighed i deres gøren og laden, kan man reelt også fortolke det således, at drabet på Æsop er et symbolsk selvmord fra Glahns side.” (Andreassen 1999: 43) Jeg er for så vidt enig med Andreassen, men vil dog hævde, at det mere er et udtryk for, at jægeren i Nordlandet dør. En forbindelse der bliver tydelig, når navnet på den nye hund tages i betragtning.

Cora ligger tæt op ad navnet Kore, der er et andet navn for den græske gudinde Persefone, der blev dronning af dødsriget, efter Hermes havde bortført hende. Hun måtte dog tilbringe to tredjedele af året oppe på jorden, da hun forinden havde spist af en kerne fra et granatæble[[9]](#footnote-9). Det er derfor mere Cora, der bliver symbol på Glahns død. En anden ting der bliver symbolsk, er Kores vilkår om at måtte tilbringe en tredjedel af året i mørke. Her er det påfaldende, at der mangler en årstid i *Pan*, nemlig vinter, der er den mørke og frugtbarhedsmæssige døde årstid. Dette symbolske sammenfald signalerer, at Glahn med sine begyndende ældningstegn, det grå hår, er på vej over i sit livs vinter, en årstid, der ikke harmonerer med det forføriske og jagende. Derfor må Glahn dø.

Foruden Glahns fortælling om den blinde Lap er der yderligere en allegori i *Pan*. Efter Evas død fortæller Glahn historien om pigen i tårnet. Pigen er blevet lukket inde i et tårn af sin elskede, der er blevet forelsket i en anden. Men alligevel vedbliver pigen i tårnet med at elske og vente på sin herre. (Hamsun 2009: 108-109) Der er ikke nogen tvivl om, at pigen er symbol på Eva og den ubetingede kærlighed, hun udviser over for Glahn. Men allegorien fortæller også om andet end Evas uforbeholdne hengivenhed: ”Glahn er herre nedad og slave oppad. Ingenting forteller bedre om avstanden mellom Glahn og hans to kvinner.” (Nettum 1970: 251) Som Nettum udtrykker det, symboliserer fortællingen også en del om Glahns forbindelse til de to kvindelige hovedpersoner.

Et mindre symbol i *Pan* er Macks diamantspænde. Det bliver nærmest en parodi på den forfinede og forfængelige herre, der er indbegrebet af kultur i romanen. Det bliver samtidig et billede på den verden Glahn ikke kan og til dels heller ikke ønsker at være en del af.

Alt i alt er der altså, som Nettum påpeger, en del elementer af symbolsk værdi, som på hver deres måde uddyber de centrale problematikker.

## Glahn i epilogen – efter sommeren i Nordlandet

Edvarda frier til Glahn, han har en affære med Maggie og bliver efterfølgende skudt af sin jagtkammerat. Det er i grove træk, hvad jeg indtil videre har belyst om Glahn efter han forlader Nordlandet. Men hvad, der helt præcist sker, er endnu ikke uddybet. Man kunne hævde, at dette afsnit burde havde været en del af det centrale afsnit om Glahn, men eftersom det skal tjene til at beskrive Glahn efter sommeren i Nordlandet, efter Evas død, efter magtkampen med Mack, efter det mislykkede forhold til Edvarda osv. er det en forudsætning, at disse forhold er blevet belyst, for at dette afsnit har sit grundlag på plads. Inden man møder Glahn i Indien, giver han selv et praj om, hvordan det er gået:

Jeg har mangen lystig Stund endnu, men Tiden den staar stille, og jeg forstaar ikke, at den kan staa saa stille. […]En isende Rædsel trækker gennem mig, jeg blir kold. To grønne Fuglefjære! siger jeg til mig selv. Naa, hvad er dermed at gøre! Men hvorfor blir jeg kold? Se, der er nu en forbandet Træk fra de Vinduer der. Og jeg lukker Vinduerne. (Ibid. 119-120)

Foruden at understrege at tiden er gået i stå, illustrerer citatet, at Glahn ikke forstår, denne stilstand. Han er ikke nået til en accept af begivenhederne i Nordlandet, selvom der er gået to år. Kulden Glahn føler synes næsten identisk med Edvardas følelse tidligere i romanen: ”[…]det isner mig nedad Ryggen, bare jeg kommer lidt indtil dig. Det er af Lykke.“” (Ibid. 38) Denne ridslen ned ad ryggen er bare ikke lykke for Glahn, den er tværtimod tegn på hans fortrængte følelser. Som det fremgår af citatet, ved han nemlig ikke, hvorfor han bliver kold. Det er i denne fortvivlede tilstand, han drager af sted til Indien.

Jagtkammeratens upålidelighed må som bekendt ikke glemmes, når man bruger hans oplysninger til at tegne et billede af Glahn efter Nordlandet. Men epilogen bliver som nævnt vigtig:

Epilogen om Glahns død er ikke et tilfeldig vedheng, men en organisk del av verket. Den gir konklusjonen på et liv som er ribbet for sitt spesielle livsinnhold.” [...] en mann preget av lede og undergangstemning. Han har i dypeste forstand forlatt lykkelandet i nord og er kommet inn i en fremmed verden. (Nettum 1970: 263)

Og ser man nærmere på Glahns opførsel i denne nye verden tegner der sig et dystert billede:

Det var nok for Glahn, der var beruset og i en sønderreven Sindstilstand,[...] Natten tilbragte han i Sus og Dus i vor Nabohytte, sammen med en Enke med hendes to Døttre, Gud ved sammen med hvem af dem. (Hamsun 2009: 131)

Han er beruset og nedlægger kvinder i flæng. Som i Nordlandet er han både jæger i skoven og blandt kvinderne. Der er ingen grund til at betvivle, at Glahn har succes hos det andet køn, men omfanget kan være et led i det karikerede billede, jagtkammeraten søger at tegne af Glahn.

Forholdet til Maggie er som bekendt meget mere end en af Glahns sædvanlige seksuelle udskejelser og jeg vil her uddybe den livslede, der fremkommer efter han får Edvards brev og som gør, at han forfører Maggie:

I de følgende Dage var han i det sorteste Humør, vistnok stadig for det samme Brevs Skyld. „Jeg holder det aldeles ikke ud, nej, jeg holder det ikke ud!“ sagde han stundom om Natten; vi hørte det gennem hele Hytten. (Ibid. 134)

Glahn lider om natten, han kan ikke sove eller finde ro. Denne beskrivelse synes troværdig, når man tænker på de skildringer Glahn selv er kommet med. Det fremprovokerede mord er derfor med al sandsynlighed at betragte som en form for selvmord. En slutning der fremhæver romanens tragedie-træk.

Et spørgsmål der trænger sig på, er, hvorfor han ikke tager imod Edvardas frieri og vender hjem? ”Hans Hovmodighed forbød ham det sagtens, han vilde ikke være den, som kom igen, naar han engang var bleven afvist.” (Ibid. 135) Jeg er af den holdning, at jagtkammeratens forklaring ikke er holdbar. Når Glahn ikke kan tage tilbage til Edvarda, skyldes det, at han, som omtalt, ikke ønsker at forpligtige sig til den borgerlige pige. Og samtidig er det også en mulighed, at han frygter, at Edvarda bare leger med ham og i virkeligheden ikke er parat til at indfri brevets løfter, hvis han kommer hjem.

Epilogen tegner et billede af Glahn som en slagen mand, der drives ud i et nærmest rituelt selvmord, der bliver hans sidste forhåbning om at opnå glemselens forløsning. Selvmordet bliver på tragisk vis det *tabula rasa*, han hverken kan få gennem digtningens kraft eller ved at flygte til Indiens skove.

## Tematisk analyse

Jeg berøre gennem analysen flere af *Pans* tematikker, derfor skal dette afsnit ses som en opsamling heraf og samtidig give et uddybende billede af de aspekter, der endnu ikke er blevet helt konkretiseret.

Gennem analysen fremhæver jeg flere gange Nietzsches tanker om menneskets forhold til natur og kultur. Rent tematisk er disse tanker tæt knyttet til et af romanens store temaer, splittelse. Dette tema kommer til udtryk ved både ydre og indre elementer i romanen og viser sig på et overordnet plan ved at romanen, den sammenhængende handling til trods, er sammensat af to fortællinger med to forskellige fortællere. Ser man nærmere på disse to, viser det sig, at især Glahns fortælling er sammensat af både konsonantiske og dissionantiske elementer. Jf. Cohn. Denne splittelse viser sig også ved, at *Pan* befinder sig i et genremæssigt grænsefelt.

Grænsefeltet kan overføres til Glahn, der har sin hytte placeret i naturens og kulturens grænsefelt og som denne placering symboliserer, er splittelsen centreret omkring ham. Når Glahns splittelse skal uddybes, er der flere elementer, der må belyses.

Selvom forelskelsen i Edvarda ofte tilskrives skylden for Glahns splittelse, er det gennem analysen blevet klart, at han efter alt at dømme er flygtet ud til Nordlandet og ensomheden på grund af en affære med en højtstående kvinde og dermed var han også splittet før mødet med Edvarda. Hun bringer bare løjtnanten og den dannede side til live igen. Glahn har aldrig været i den samhørighed med naturen, som han selv giver udtryk for. I denne forbindelse vil jeg gerne gøre det klart, at det jeg gennem specialet anfægter, er Glahns og diverse forskeres påstand om, at han er skovens søn. Han er et moderne nervemenneske hvor, som Nettum udtrykker det, skinddragten ikke for alvor kan afløse løjtnantsuniformen. (Nettum 1970: 270) Ser man Glahn som skovens søn, hvis borgerlighed kun skyldes forelskelsen i Edvarda, er man blevet narret af den utroværdige fortæller og jeg vil derfor holde fast i min indledende påstand om, at en analyse af *Pan* kræver en grundig gennemgang af fortælleren.

Den store tematiske rolle som splittelsen spiller, betyder også, at Glahn har mange sider knyttet til hans personlighed. Sider, som ofte peger i forskellige retninger, men fremhæver pointen, at Glahns sind er splittet og nedbrudt.

Splittelsen som tema bliver af mere generel karakter, for med satyren Pan, som det primære symbol i romanen, bliver det mennesket som helhed, der er et sammensat væsen og selvom Nietzsche ønsker et menneske, der ikke er præget af kulturen og ikke svundet ind til et tamt dyr, er det romanens mest ligetil og ukomplicerede karakter, Eva, der dør. Her er symbolikken i hendes navn vigtig, for med syndefaldet ophører den menneskelige uskyld og barnlige lykke. Denne mennesketype er for altid forsvundet. Kulturens indflydelse på og samfundets forventninger til menneskets bliver følgelig et af de centrale temaer.

I forlængelse af ovenstående ses en anden tematik i *Pan*, der endnu ikke er omtalt konkret, klasseforskelle. Den vægtes ikke højt i forskningen, men jeg finder den interessant, da den afslører en ny side af trekantsdramaet mellem Glahn, Eva og Edvarda. Eva forventes, som datter af folket, at være ukompliceret og dette ikke kun af sind. Hun forventes også at være lettere tilgængelig på et seksuelt plan, forstået på den måde at et seksuelt forhold til hende ikke indebærer ægteskab. Mens Edvarda er mere problematisk, for som datter af borgerskabet er der, modsat Eva, konsekvenser ved at have et seksuelt forhold til hende. Mellem disse to kvinder og sociale lag står Glahn. Hans adfærd overfor de to kvinder illustrerer forskellen og han har nærmest et kompleks, når det kommer til borgerskabsdatteren og det seksuelle.

Selvom jeg er af den holdning, at den ulykkelige kærlighedshistorie ikke er et bærende tema i *Pan*, spiller den uforløste kærlighed og dens psykologiske kræfter en tematisk rolle i romanen, der ikke er at fornægte. Det er den uforløste kærlighed, der gør lyriske sjæle som Glahn til digtere. Schack von Staffeldt beskriver denne form kærlighed i *Sonetkrands*:

Jeg kan fra denne Helligdom ei vige

Og maa afgudisk for et Væsen brænde,

Som, ak! forgaaer, saasnart jeg det omfatter![[10]](#footnote-10)

Jeget står i versene og kigger med længsel på sin elskedes lagenaftryk. Forløser jeget denne længsel og omfavner aftrykket, vil det forsvinde. Dette bliver et billede på den kærlighed Glahn har til Edvarda. Hvis den virkeliggøres, er den dømt til at forgå, for Glahn vil aldrig kunne binde sig til Edvarda uden at miste en del af sig selv. Dette er samtidig et af de tragiske elementer i *Pan* eller som Nettum udtrykker:

Uanseet årsaksforholdet rommer det faktum at de ikke får hverandre et tragisk islett. Det er en ny demonstrasjon av den gamle sannhet at der kan være mer poesi i det ufullbyrdede enn i det fullbyrdede. (Nettum 1970: 265)

Dette leder mig frem til endnu en tematik. Selvom tragedien er en genre, giver forventningen om, at alt er dømt til at gå galt en tragisk stemning, der er gennemgående for romanen.

En sidste tematik jeg vil berøre er *tabula rasa*. Gennem analysen bruges det i forbindelse med Nietzsches tanker om glemslens kraft, men som filosofisk begreb er det knytte til John Lock og hans ide om, at mennesket er født med ren bevidsthed, der så præges af omverdenen. Det er ikke langt fra Zarathustras barneskikkelse og uspolerede sind til Locks tanker. Sammenholdes dette med *Pan*, træder ikke kun kulturens indflydelse igen frem som et tema, men det bliver samtidigt et indsnævrende bånd, der skriver mere på ens tavle end man selv er herre over. *Tabula rasa* bliver også afgørende for Glahns litterære projekt. Det er muligt, som Cohn beskriver, at forløse en eksistentiel krise litterært. Men man må i så fald være ærlig om sine følelser, er man ikke det, kan fortidens tavle ikke *renskrives*. Dette er en af romanens fremtrædende pointer.

Når alle romanens tråde filtres op og de fleste gåder er løst, står man tilbage med et spørgsmål, der gennem hele romanen har drevet Glahn i forskellige retninger og som han ikke finder svar på. Det spørgsmål, en forfatter nødvendigvis må lade sin hovedperson stille sig selv, hvis han vil beskæftige sig med *sjælelige tilstande* og som på et eller andet tidspunkt rammer os alle. Det er såre simpelt og ekstremt kompleks: Hvem er jeg og hvad gør mig lykkelig?

# Perspektivering

Det er ikke altid en perspektivering beriger en analyse, men i dette tilfælde forholder det anderledes. Der er sikkert mange Hamsun-forskere, der er af den mening, at det værk, hvormed en sammenligning, kan udvide synet på Glahn og romanen *Pan* som helhed, er Hamsuns *Mysterier* og dennes helt Nagel. Ved en sådan sammenligning vil det blive et spørgsmål om, hvilke karaktertræk Glahn har tilfælles med Nagel. Jeg finder det mere interessant, at se på hvem der i litteraturen har nogle af Glahns træk. Vender man blikket mod en af Danmarks helt store forfattere Martin A. Hansen og hans mesterværk *Løgneren* fra 1949, finder man Johannes Vig. Han er som Glahn styret af en sart psykologi, eksistentielle kvaler og søger efter svaret på, hvordan man bliver lykkelig.

Jeg mener ikke at denne forbindelse er tilfældig, men vil i samme omgang understrege, at der er etiske og religiøse problemstillinger i *Løgneren*, som har stor indflydelse på Johannes, men som ikke findes noget sted i Hamsuns forfatterskab.

## Thomas Glahn og Johannes Vig

*Løgnerens* hovedperson, jeg-fortælleren Johannes Vig bor på Sandø, hvor han er skolelærer og degn. Han er præget af en forelskelse i den yngre Annemari, der, sammen med sin forlovede Oluf, har gået i skole ved Johannes. Annemari er ved at bryde forholdet til Oluf og er interesseret i en ingeniør ved navn Harry.

Jeg har i analysen fokus på, at Glahn er en utroværdig fortæller, der fortæller i retrospektiv. Det samme gør sig gældende for Johannes, der dog først til sidst afslører den tidmæssige afstand til begivenhederne og *Løgneren* er derfor at betegne som en skjult rammefortælling. Den indeholder i den forbindelse træk af den selv-fortalte monolog jf. Cohn. Samtidig er *Løgneren* en udpræget dagbogsroman og eftersom *Pan* til tider havde karakter af en konstrueret dagbog, er det endnu et fællestræk.

Det interessante bliver at se nærmere på, hvilken betydning disse fortælle- og genremæssige ligheder har. Johannes begynder sin fortælling således: ”Natanael, jeg har fået lyst til at fortælle dig noget. Lidt løst og fast. Eller jeg har bare brug for en at tale lidt med. Meget har jeg jo ikke at fortælle.” (Hansen 2005: 7) Disse ord ligger tæt op ad Glahns indledende sætninger og man fornemmer den samme fortvivlede tone. Dog erkender Johannes, at han har brug for nogle at tale med. I denne sammenhæng bliver Johannes’ forklaring på, hvorfor han som lærer bedre kan lide at bruge tavler end papir, interessant: ”På en tavle kan gudskelov det forkerte og uheldige slettes ud, det skal ikke stå der til evig tid.” (Ibid. 38) Jeg ser her en forbindelse til Nietzsches tanker om *tabula rasa* og man kan heraf tolke, at både Glahn og Johannes nære ønske om, at skrive sig til en forståelse af fortidens begivenheder.

Som det fremgår, tolker jeg Glahns ophold i Nordlandet som en flugt fra en tidligere kærlighedsaffære. Samme fortid præger Johannes:

Du kendte engang en pige, du ikke kunne glemme Johannes. (Ibid. 18)

Men jeg forstår ikke hvorfor De er søgt herud i ensomheden? […] Var nødt til det, sagde jeg, en affære. En kedelig affære. (Ibid. 122)

Fælles for de to karakterer er denne flugt ud i ensomheden, der resulterer i en fortrængning af de pågældende følelser og begivenheder. Denne tendens til at fortrænge udviser Johannes også ved andre lejligheder. I citatet er han ude og gå med sin hund Pigro: ”Vi går hellere en tur ud i Sandbjergene. Kom så da. Nå, du vil absolut op til lille Tom. Jajada, vi går op til lille Tom.” (Ibid. 15) Tom er Annemaris søn og citatet afslører derfor en slående lighed med Glahn og silketråden. Begge mænd forskyder deres egentlige følelser over i andre ting og nægter at indrømme, at de egentlig længes efter kontakt med henholdsvis Annemari og Edvarda. Derfor bliver det problematisk at finde ind til ens inderste og dermed besvare det ”simple” spørgsmål, hvad gør mig lykkelig?

Måden Glahn og Johannes behandler og beskriver de to respektive kvinder på har også visse ligheder: ”Og set fra siden er hun jo et barn, Annemari. Skønt mor til Tom her.” (Ibid. 15) Glahn beskriver som bekendt også Edvarda som et barn og det vækker undren at se denne tendens til at beskrive den kvinde, man er forelsket i og lyster som et barn og ikke som et voksent menneske. Der er flere ting, der spiller ind på Glahns karakteristik af Edvarda som et barn, men en af forklaringerne er, at hans kompleks overfor den borgerlige Edvarda, idet en seksuel forbindelse med hende har konsekvenser. Derfor er det en fordel for ham at fastholde det barnlige ved Edvarda, for så er hun ikke et seksuelt væsen. Det er lidt i den samme optik, man skal forstå Johannes’ tilgang til Annemari. Et fysisk forhold til hende vil stille nogle krav til ham, som han ikke ønsker at indfri både af moralske og eksistentielle grunde. Som Glahn er det ikke et generelt seksuelt kompleks, for meget lig Glahns forhold til med Eva, har Johannes en affære med den gifte Rigmor.

Der ses også en slående lighed ved to af rivalerne, baronen i *Pan* og ingeniør Harry i *Løgneren*. Begge er kommet til udefra for at undersøge stedet og selvom Annemari nærer oprigtige følelser for Harry, bliver han alligevel en brik i spillet mellem hende og Johannes. Der er også andre småting som er fælles for de to romaner og som er af interessant karakter. Som Glahn, er Johannes også jæger og har et meget tæt forhold til sin hund: ”Da vi var nær Olufs mors hus standsede jeg, […] Pigro og jeg stod stille og lyttede. ” (Ibid. 67) Senere kommer denne beskrivelse: ”Pigro er død. Ja han er. Nu har man kun Gud at stole på.” (Ibid. 172) Johannes skriver *vi* om ham og Pigro og det signalerer et tæt bånd de to imellem, en samhørighed der også viste sig ved Glahn og Æsop. Hunden kommer for begge mænd til at erstatte en relation til deres medmennesker.

Der er altså i begge romaner tale om to mænd, som prøver at komme til klarhed over mere eller mindre traumatiserende begivenheder, ved at gribe til pennen i forsøget at opnå lidt *tabula rasa* på sjælen. Men begge fornægter deres virkelige følelser og bruger selvbedrageriske værktøjer som forskydning. Hvis man kender *Løgneren*, vil man nok hævde, at Johannes lykkes mere med sit projekt, end Glahn gør. Det er til dels også rigtigt, men han er ved bogens slutning stadig en handlingslammet mand, der ikke har formået at gribe lykken:

Stundom når jeg fra min stue ser over mod det sted som granerne før hindrede mig i at se, da synes der mig kun to udveje. Enten at gå derover og tage havde nogle ville kalde min ret. Eller drikke mig fra vid og sans. Jeg gør ingen af delene. Ingen af delene. (Ibid. 185)

Dette leder tankerne hen på Glahns mere passive side. De to mænd er begge præget af en passivitet, der forhindrer dem i at finde svaret på livslykkens gåde.

Begge romaner bliver derfor et tragisk billede på, hvordan mennesket kan forgå i eksistentielle problemstillinger, hvis det ikke formår at finde ind til sit inderste. Man ser begge steder, hvordan en sart sjæl virker i fortællerrollen og ikke mindst hvordan en sådan fortæller kan forsøge at bruge sin fortælling som en forløsning. Og samtidig illustrerer de, hvordan man kan have en tendens til at forskyde sine følelser over i andre ting, end det/dem de vedrører. Man sidder bestandigt gennem de to romaner med en trang til at råbe Glahn og Johannes op og sige: *Så vov da først at tro på jer selv – på jer og jeres indvolde!*

# Afslutning

Jeg har i dette speciale arbejdet med Hamsuns tidsløse roman *Pan*, der med sin ulykkelige kærlighedshistorie nærmest står som en nordisk *Borte med Blæsten* og har tryllebundet generationer af læsere. Så sent som i 1995 blev den filmatiseret i stor stil, med fremvisning på The Museum og Modern Art i New York. Men *Pan* er meget mere end en kærlighedshistorie og højsang til naturen. Det har været dette speciales formål at komme dybere ind i dette værk og få fremhævet, hvor stor en rolle Glahn har som fortæller og ikke kun som elsker og jæger.

Jeg har arbejdet ud fra en overbevisning om, at Glahns tilgang til og omgang med fortællerrollen er påvirket af hans urolige sind samt de eksistentielle problemstillinger han er styret af, og at dette har indflydelse på værket som helhed.

Hertil har jeg gjort brug af Nietzsches tanker om overmennesket, menneskets forhold til og ikke mindst påvirkning af kultur. Desuden har Nietzsches omgang med begrebet *tabula rasa* vist sig brugbart til at kaste nyt lys over Glahns sind. Men samtidig har det kunne kobles til dele af den fortællerteoretiske teori, idet Cohn beskriver, hvordan en fortælling kan være et forsøg på at gennemleve eksistentielle problemer og traumatiserende begivenheder. Foruden Cohn, har Booth og hans begreber om fortælleren beriget analysen i en sådan grad, at det nu må stå klart, at fortællerrollen altid bør holdes in mente når man analyserer *Pan*. Dette viser sig at gælde både for den centrale del med Glahn som fortæller og epilogen, der fortælles af jagtkammeraten.

Nok er Pan et komplekst værk og nok er der gåder deri, man aldrig helt får løst, men når man erkender titlens betydning og fornemmer det signal, den giver om *pan*ik, angst, og uro i sindet, begynder man at forstå *Pan*. Samtidig er genrefællesskabet med den græske tragedie en afgørende indikator for, hvordan handlingen udspiller sig og det hele gå op i en højere enhed, når romanens indviklede net af trekantsdramaer udfolder sig. Det er alligevel muligt at nå ind til kernen i dette mesterværk. Og her åbner der sig, som analysen viser, en verden af jalousi, bedrag, ydmygelser, mord og både fysiske og psykiske spændinger.

Det er i denne urolige verden Glahn og de omgivende karakterer befinder sig. Glahns splittede karakter er derfor et billede på den menneskelige splittelse mellem hvad man længes efter og hvad man kan tillade sig indenfor samfundets fastsatte normer. Dette skal ikke forstås som om, romanen taler for en verden uden nogen form for kultur, men det skal være en kultur, der ikke står i vejen for det naturlige.

Man fanges af Glahns og Edvardas forelskelse, Evas ukomplicerede tilgang til livet, de forviklede trekantsdramaer og ikke mindst Glahns forsøg på at nå ind til sig selv og finde lykken. Efter man har læst bogen, må man stille sig selv spørgsmålet: Hvad gør mig lykkelig? Jeg vil derfor afslutningsvis henvise til det indledende citat, idet man fristes til at holde sin egen sjæl op foran en lup. Gør man dette bliver man aldrig færdig, der vil altid være nye sider at belyse på kryds og tværs, på samme måde som man aldrig bliver færdig med at gribes og forundres af *Pan*. Jeg vil derfor slutte af med Hamsun egne ord om dette mesterværk:

Den Satans Boka blir aldrig færdig.[[11]](#footnote-11)

# Abstract

The framework for this thesis is an analysis of Knut Hamsuns novel *Pan* from 1894. Hamsun is internationally recognized and received the Nobel Prize in 1920 for *Markens Grøde*. *Pan* has been analyzed by quite a few researchers in its time and characteristic for their work is a focus on the lyrical descriptions of nature and *Pan* as a love story between the protagonist Thomas Glahn and the civil Edvarda Mack.

In this thesis it is not my aim to question the importance of this focus, but to point out, that the role of the narrator is underestimated and has not been given enough attention in the previous research. This side of the novel is, in my view, the most important factor in the narrative and is also the main reason behind my thesis statement.

**In this thesis I wish to analyze *Pan* with a view to delve deeper into the role of the narrator and how this role contributes to the novel as a whole, including a look at Glahn’s mind and the existential issues that he seems to be controlled by. These issues should, among other things, be viewed in the light of his relationship to Edvarda, his yearning for nature as well as his general character.**

To shed some light on the problematics above, I will use these theorists: Friedrich Nietzsche, Wayne C. Booth and Dorrit Cohn. Nietzsche contributes with a philosophical angle and serves to enlighten Glahn’s mind and, in a more general optic, to focus on human relations to nature and culture. In my analysis of the literary-theoretical elements, Booth and Cohn will be used. Booth works within a conceptual framework that contains five degrees of distance each shedding a different light on the narrator’s role in *Pan*. Cohn enriches the analysis on several points but especially shines in her thoughts on the retrospective.

In my analysis I discover that Glahn is an unreliable narrator who is deceiving himself. The narrator in the epilogue turns out to be just as unreliable. It is the analysis of the two respective narrators that has formed the base of my analysis. In terms of genres it turns out that the novel plays on several elements and is beyond the scope of the current established genre conventions. The torn genres become a parallel to Glahn’s mind. Through the analysis it becomes clear that Glahn is a man who is wavering between an urge for connectedness with nature and his civil self that is governed by his undying love for Edvarda as well as his title of lieutenant. The Greek god of Pan is therefore strongly connected to Glahn in the form of the satyr. This internal division turns out to be of great importance in determining the distraught outcome of the love story between Glahn and Edvarda. Another characteristic about Glahn is his eager participation in love triangles. The love triangles that often end up in tragedy are related to a genre that contains features of the Greek tragedy.

Glahns part in the love triangles has been analyzed as an expression for lack of wanting to commit himself and a sign of his seductive nature. In this correlation Glahn’s fortune with women is his misfortune with men who only sees a rival in this virile and dashing hunter. Characteristic for *Pan* is also a strong symbolism where, among other things, Glahn’s hut is one of the narrative’s central symbols. When *Pan* is put into perspective it is compared to Martin A. Hansens *Løgnere* from 1949. As it turns out, despite certain differences, the two novels have a common problematic in terms of the protagonists search for happiness. At the same time there seems to be strikingly many similarities on the story-level as well.

# 

# 

# Litteraturliste

Primær litteratur:

🕮 Hamsun knut, *Pan*, 2009, Gyldendal[[12]](#footnote-12)

Sekundær litteratur:

🕮 Albeck Ulla, *Dansk stilistik*, 2006, Gyldendals Forlagstrykkeri

🕮 Aarsæther Finn, *Veier til verket – Om Pan av Knut Hamsun*, 1997, Notam Gyldendal

🕮 Beyer Edvard (red.), *Norges Litteratur Historie*, 1995, J.W. Cappelens Forlag

🕮 Beyer Harald, Norsk Litteraturhistorie, 1978, Forlaget S.H. Aschehoug og co.

🕮 Bibelen, 2001, Det Danske Bibelselskab

🕮 Boll-Johansen Hans (red), *Introduktion til Sartre*, 1981, Romansk institut

🕮 Booth Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 1983, The University of Chicago Press

🕮 Cohn Dorrit, *Transparent Minds – Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, 1983, Princeton University Press

🕮 Hansen Hans Lauge, *Tegn, Tekst og Tolkning*, 2000, Akademisk Forlag

🕮 Hejlsted Annemette, *Fortællingen – teori og analyse*, 2007, Samfundslitteratur

🕮 Houmann Inge, *Nietzsche – værdiernes krise – en introduktion*, 1987, C.A. Reitzels forlag

🕮 Humpál Martin, *The roots og modernist narrative: Knut Hamsun’s Novels –* *Hunger*, *Mysteries* and *Pan*, 1998, Solum Forlag

🕮 Kierkegaard, Søren, *Frygt og Bæven, Sygdommen til Døden, Taler*, 1989, Danske Klassiker Borgen

🕮 Madsen Svend Åge, *Manden der opdagede at han ikke eksisterede*, 2007, Gyldendal

🕮 Nettum Rolf Nyboe, *Konflikt og visjon – hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskab 1890-1912, 1970*, Gyldendal Norsk Forlag

🕮 Nietzsche Friedrich, *Således talte Zarathustra*, 2006, DET lille FORLAG

🕮 Nietzsche Friedrich, *Moralens oprindelse*, 1993, DET lille FORLAG

🕮 Sartre Jean-Paul, *Eksistentialisme er en humanisme*, 2002, Hans Reitzels Forlag

🕮 Thielst Peter, *Man bør tvivle om alt – og tro på meget*, 2005, DET lille FORLAG

🕮 Thielst Peter, *Nietzsches filosofi – en indføring*, 1999, DET lille FORLAG

🕮 Tiemroth Jørgen, *Illusionens vej*, 1974, Gyldendal

🕮 Tortzen Chr. Gorm, *Antik Mytologi*, 2004, Høst og Søn

🕮 Vige Rolf, *Pan – En litterær analyse*, 1971, Universitetsforlaget Olso-Bergen-Tromsø

Artikler

* Andreassen Marcel, ”omkring *Pan*”, i *Nordica*, 1999, bind 16
* Bachtin Mikhail, “Author and Hero in aesthetic Activity” i *Art and Answerability*, 1990, University of Texas Press
* Bachtin Mikhail, “Forms of Time and of Chtonotope in the Norvel” i *The Dialogic Imagination*, 1996, University of Texas Press
* Burima Maija, “Man-Nature in Knut Hamsun’s Novel *Pan*” i *Knut Hamsun og 1890-tallet – 10 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy*, 2002, Hamsun-Selskapet
* Hamsun Knut, “Fra det ubevidste sjæleliv”, i Artikler 1889-1928, 1966, Gyldendal Norsk Forlag
* Hemmer Bjørn, ”Løynant Thomas Glahn og Hamsun *Pan*” i *Hamsun i Tromsø II*, 1999, Hamsun-Selskapet
* Kittang Atle, ”Jeger, elskar, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*.” i *Hamsun i Tromsø – 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*, 1995, Hamsun-Selskapet
* Martin Mary Patricia og Phelan James, ”Weymouths lektioner” i *Narratologi*, 2004, Aarhus universitetsforlag
* Mazor Yair, ”The Epilogue in Knut Hamsun’s Pan: the questionable combination, the analogous connection and the rhetorical compensation” I *Edda*, 1984, hæfte 6
* Sørensen Peter Aaboe, ”Glemselens betydningsfuldhed - Nietzsche og Kierkegaard”, 2001, *Slagmark* nr. 31
* Turco Alfred, ”Hamsun’s *Pan* and the Riddle of ’Glahn’s Death” i *Scandinavcia*, 1980, nr. 19

Hjemmesider

www.dsn.dk

[www.hamsun-selskapet.no](http://www.hamsun-selskapet.no)

[www.kalliope.org](http://www.kalliope.org)

[www.navnebetydning.dk](http://www.navnebetydning.dk)

www.ordnet.dk

1. Hamsun i Norges Litteratur Hisorie s. 129 [↑](#footnote-ref-1)
2. Ibid. 11 [↑](#footnote-ref-2)
3. <http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Filosofi/Filosofi_i_1800-_og_1900-t./Filosoffer_1800-t._-_Tyskland_-_%C3%98strig_-_Schweiz_-_biografier/Friedrich_Wilhelm_Nietzsche> [↑](#footnote-ref-3)
4. Vige 1971: 15 [↑](#footnote-ref-4)
5. <http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Religion_og_mystik/Guder_i_antik_litteratur/Pan> [↑](#footnote-ref-5)
6. En fylgje er [nordisk sammenhæng](http://da.wikipedia.org/wiki/Nordisk_religion) en form for overnaturlig væsen, der fungerer som værneskikkelser enten for en person eller en slægt. Fylgjer tager ofte i litterære sammenhænge form af en dyreskikkelse og kan ses som et [alter ego](http://da.wikipedia.org/wiki/Alter_ego). [↑](#footnote-ref-6)
7. <http://www.kalliope.org/da/digt.pl?longdid=jacobsenandrea4> [↑](#footnote-ref-7)
8. <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=glane> [↑](#footnote-ref-8)
9. Granatæble er i den græske mytologi symbol på frugtbarhed og udødelighed. [↑](#footnote-ref-9)
10. <http://www.kalliope.org/da/digt.pl?longdid=staffeldt2001052808> [↑](#footnote-ref-10)
11. Hamsun hos Aarsæther 1997: 98 [↑](#footnote-ref-11)
12. Den udgave jeg anvender gennem specialet er optrykt efter originaludgaven, der udkom 1894 på P.G. Philipsens Forlag. Samtidig må det bemærkes, at det er en e-bog jeg anvender. [↑](#footnote-ref-12)