

# **På sporet av det visuelle**

En multimodal analyse av tre visuelle «bilder» i Jonas Lies roman

*Familien paa Gilje. Et interieur fra Firtiaarene* (1883)

Av Anette Solbakken Lunheim

Masteravhandling i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

NTNU

Våren 2013



Words, when well chosen, have so great a force in them,  
that a description often gives us more lively  
ideas than the sight of things themselves  
(Addison, sitert i Mitchell 1987:23).



## Forord

Denne masteravhandlingen er avslutningen på mine seks år som student ved NTNU. Tiden her har vært utrolig læringsrik, og med denne masteravhandlingen takker jeg for meg og et nytt kapittel i arbeidslivet som lektor åpnes.

Det er flere som fortjener en takk for at denne masteravhandlingen ser dagens lys. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min dyktige veileder John Brumo, med sine tydelige tilbakemeldinger, gode innspill og en unik evne til å se den store sammenhengen. Ut fra ditt kontor gikk jeg alltid med hodet hevet og med mye inspirasjon til å fortsette med mitt prosjekt, og dette takker jeg deg for.

Jeg vil også takke min kjære samboer, som ikke har måttet stilt opp med en skulder å gråte på, men som har vært nødt til å delta (u)frivillig i mine diskusjoner om litterære emner. Du har alltid vært støttende Erlend, og dette siste semesteret er ingen unntak.

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved NTNU fortjener også en stor takk for å ha vist meg, samt mine medstudenter, hvordan et godt og engasjerende arbeidsmiljø fungerer. En stor takk rettes også til Eli Wold, som uten tvil er det virkelige orakelet på Dragvoll. Sammen med Gunn Stoum Kyrkjeeide har de alltid stilt opp for både uformelle og formelle samtaler, og jeg har alltid følt meg velkommen.

Høsten 2011 møtte jeg ei unik jente som skulle vise seg å bli min livsledsager gjennom hele masterforløpet. Vi har hatt mange gode samtaler du og jeg Stine, og jeg takker deg for din ubeskrivelige gode støtte, inspirerende innspill og din fantastiske humor.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min herlige familie; mamma, pappa og Vibeke, for alle gode og inspirerende ord gjennom hele skolegangen. Det siste ordet i denne masteravhandlingen er nå skrevet, og dermed vender minstejenta tilbake til Ålesund i ny jobb som lektor.

Anette Solbakken Lunheim

Trondheim 23.april 2013



## Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>På sporet av det visuelle</b> .....	3
1.1	Innledning.....	3
1.2	Problemformulering.....	5
1.3	Tidligere forskning rundt Jonas Lie og <i>Familien paa Gilje</i> .....	7
1.4	Impresjonisten Jonas Lie.....	8
1.5	Strukturen i avhandlingen.....	11
<b>2</b>	<b>Teoretiske perspektiv</b> .....	13
2.1	Multimodale tekster og sammensatte tekster.....	13
2.2	Modalitet og semiotisk ressurs.....	15
2.3	Semiotikk og sosialesemiotikk.....	15
2.4	Det multimodale samspillet.....	17
2.4.1	Funksjonell spesialisering og funksjonell tyngde.....	18
2.4.2	Multimodal kohesjon.....	19
2.5	Denotasjon og konnotasjon.....	22
2.6	Metode.....	23
<b>3</b>	<b>Tre visuelle «bilder» i <i>Familien paa Gilje</i></b> .....	28
3.1	Et møte med Gilje.....	29
3.2	Et interieur fra Firtiaarene.....	32
3.3	Konflikten mellom by og land tilspisses.....	44
3.4	Inger-Johanna som en frigjøringsfigur.....	51
<b>4</b>	<b>En multimodal tekst?</b> .....	58
<b>5</b>	<b>Litteraturliste</b> .....	61
<b>6</b>	<b>Sammen drag</b> .....	63





# 1 På sporet av det visuelle

## 1.1 Innledning

Litteraturen har primært blitt, og blir stadig, betraktet som en tidskunst. Helt siden Aristoteles kom med sin poetikk på 300-tallet f. Kr. <sup>1</sup>, og frem mot slutten av 1900-tallet, har litteraturvitenskapen i stor grad interessert seg for tidsdimensjonen slik den kommer til uttrykk i et handlingsforløp. Innenfor humanvitenskapen har vi i følge William J. Thomas Mitchell (1995:11-34) derimot hatt en piktoral vending de siste 20-30 årene, hvor fokuset er rettet mer mot det visuelle, det romlige, og hvordan det visuelle og det narrative fungerer sammen. Tekst, bilde og lyd har tradisjonelt blitt sett på som tre avgrensede områder. Dette gjelder både uttrykksformer og opplevelsformer, da vi leser tekster, ser på bilder og hører på musikk (Lund 1993:7). Men samtidig kan vi ikke unngå å se at disse mediene ofte møtes direkte eller indirekte i dialog i ulike konstellasjoner, som for eksempel gjennom TV, internett, film og når poesien møter maleriet (ibid.). Ut i fra dette kan vi spørre om det er mulig å se et samspill mellom det narrative og det visuelle i romanen?

Det interartielle forholdet mellom den litterære teksten og billedkunsten har eksistert siden forrige århundre, og det inkluderer et enormt forskningsfelt som går under betegnelsen interart studier, eller interartielle studier (ibid.). I de siste 10-15 årene har studiet av sammenblandingen av verbale og visuelle kunstformer vokst kraftig i den internasjonale universitetsverdenen (ibid.). Dette markerer en ny vending bort fra Gotthold E. Lessings avvisende holdning i *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776):

Painting and poetry should be like two just and friendly neighbors, neither of whom indeed is allowed to take unseemly liberties in the heart of the other's domain, but who exercise mutual forbearance on the borders, and effect a peaceful settlement for all the petty encroachments which circumstance may compel either to make in haste on the rights of the other (sitert i Mitchell 1995:70).

I følge Lessing er litteraturen og billedkunsten som fremstillingsformer prinsipielt forskjellige idet de henholdsvis er knyttet til tiden og rommet. For han er relasjonen mellom bilde og tekst, her maleriet og poesien, ikke noe annet enn naboer som aldri ville fungere optimalt om de beveget seg inn på hverandres områder.

Dette står i sterk kontrast til Joseph Frank som i sin artikkel «Spatial Form in Modern Literature» fra 1945, så to måter å organisere en litterær tekst på, nemlig en *temporal* (tid) og

---

<sup>1</sup> Aristoteles *Poetica* ble først utgitt på latin i den vestlige verden i 1503.

en *spatial* (romlig). Her konsentrerer han seg særlig om formelle grep og prinsipper som danner en romlig struktur i teksten, og han undersøker romlige formtrekk hos blant annet Gustave Flaubert, James Joyce, Marcel Proust og Djuna Barnes. Ved å ta utgangspunkt i disse modernistiske forfatterne, hevder han at de ønsket at leseren skulle lese deres verk *spatialt*, ved at hendelsene er formidlet i umiddelbar nærhet til hverandre: «All these writers ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence» (Frank 1991:10). Frank foreslår dermed en narrativ modell som utfordrer de tradisjonelle forestillingene om linearitet i en litterær tekst, og viser hvordan Proust gjennom sin usammenhengende presentasjon av karakterer tvinger leseren til å sidestille ulike bilder *spatialt*, i et øyeblikk av gangen, slik at opplevelsen av tid blir kommunisert direkte til leserens følsomhet (ibid:27).

Når vi leser en litterær roman som hovedsakelig består av skrifttegn, retter vi likevel fokuset mot betydningen av disse. Vi ser både på den denotative betydningen av ordene, men også hva dem konnoterer. Det blir en nær kobling mellom tegnene og tegnenes utvidede betydning. Se for deg for eksempel ordene du nå sitter og leser. De er forståelige verbale tegn, som du kan lese høyt, oversette til andre språk, tolke eller parafrasere. De er også visuelle tegn, som du kan se som svarte tegn på en hvit bakgrunn, med en bestemt form, størrelse og plassering. Disse verbale tegnene i en roman skaper et visuelt aspekt som kan gi andre og ikke minst mange konnotasjoner, som igjen åpner flere visuelle rom.

*Familien paa Gilje. Et interieur i Firtiaarene* fra 1883 av Jonas Lie synes å invitere til en visuell lesning, hvor visuelle rom skapes der det narrative og det visuelle møtes. Romanen åpner med en storslått naturbeskrivelse hvor vi som lesere kan oppleve landskapet som et maleri. Det er vi som ser og danner oss et bilde, og gjennom noe som kan ligne en kameranlinse zoomer vi oss nærmere og nærmere ned til romankarakterenes liv på kapteinsgården på Gilje:

Det var en klar, kold Eftermiddag oppe i Fjeldbygden. Luften laa frostblaa med lette Rosentinter over alle de skarpe Kanter, Skar og Toppe, der som en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn svimlede op imod Horisonten. Nedenunder klappede Bakker og Lider Bygden til med hvide Vægge, stedse trangere og trangere, nærmere og nærmere, altid mere stængende.

Sneen var kommet sent det Aar, men laa til Gjengjæld nu, Julemaaneden gik ind, saa tung paa Furu og Gran, at den bøiede baade Bar og Kvist. Bjerkelundene stod til Livet i Sneen; Bygdens smaa skiffertækkede Husklynger laa halvt nedgravede med Fonner tyngende over Tagene. Indgangene til Gaardstunene var dybe opmaagede Hulveie, hvoraf Grinde- og Gjerdestolper stak op hist og her som sunkne Baadmaster.

Sneplogen var nylig gaat i Kongeveien, og oppe paa Kompagnichefsgaardens bratte, røde Teglstenstag holdt man paa at skuffle ned de store, frosne Skavler, der hang faretruende

udover Tagrenden (Lie 1920:129).

Den romlige organiseringen av denne visuelle passasjen gjør at den kan oppleves av leseren som et maleri, hvor oppmerksomheten retter seg mot alle detaljene i øyeblikksbildet vi får av området rundt kapteinsgården. Himmelen er klar denne ettermiddagen i desember, snøen ligger tett og tungt på trærne, mens fjellbygdens hus ligger nedgravd av snø, foruten om sjefsgården. Detaljene er mange, og hver enkelt detalj er viktig for det mentale bildet av landsbygden, samt at denne billedlige åpningen også gir uttrykk for romanens videre handling og tematikk. Bygden er for eksempel illustrert med omringende vegger, som stadig blir trangere og mer stengende. Dette kan blant annet gi assosiasjoner om at det åndelige miljøet på gården er trangt og lukket, samt at menneskene er undertrykt. Denne symbolikken skal vi se er gjeldene gjennom hele romanen, og det kan dermed være interessant å undersøke hva som trer frem hvor det narrative og det visuelle møtes.

## 1.2 Problemformulering

Fokuset på det visuelle og sammenblandingen mellom ord, bilde og lyd, har også nådd læreplanen fra 2006 *Læreplanverket for Kunnskapsløftet (LK06)*, hvor multimodale tekster har fått et nytt løft. Fokuset på multimodale tekster i norsk skole har dannet utgangspunktet for min avhandling, da barn og unge i dag lever i en verden av tekster som er sammensatt på en helt annen måte enn før. Dette gir nye muligheter, men også utfordringer, ikke minst for skolen som skal gi dem grunnleggende ferdigheter, lese lyst og skriveglede. En visuell kompetanse og en bevisstgjøring av det visuelle, kan plukke opp og tolke disse ulike elementene man kan oppdage i en multimodal tekst. Men er det mulig å utnytte denne visuelle kompetansen i lesningen av en verbal tekst som består utelukkende av skrifttegn?

Fokuset på det visuelle kan vi videre spore i Erik Østeruds påstand i artikkelen «Jonas Lies *Familien paa Gilje* inter artes» (2002:296), om at det tidligere handlet om «å lese» tekster, mens dagens fokus retter seg mot tekstens visualitet. Det er viktig å påpeke at vi fortsatt leser romanen, men sett i dagens lys med den teknologiske utviklingen, samt fokuset på multimodale tekster, så utvikler vi muligens en annen visuell kompetanse enn tidligere. Vår hverdag er fylt med bilder, og dermed har vi kanskje et annet blick rettet mot den skriftlige tekstens visualitet som Østerud påpeker. Multimodale tekster setter spor i leseren og vi er på mange måter fortrolig med å se bilder som et forklarende og opplysende middel rundt oss i dagens samfunn. Vi kan stille oss spørsmålet om dagens lesere har en høyere kompetanse i å lese eller å tolke bilder når de leser, og om dette kan bidra til en høyere innsikt i lesningen av det litterære verket?

Det multimodale har dermed blitt en del den moderne verden vi lever i, mens romanen som er dominert av skrift, har kommet i andre rekke når vi snakker om multimodale tekster. Denne teksttypen er for mange heller en monomodal tekst, snarere enn en multimodal tekst. Likevel kan vi si at til og med i et rent rundskriv, en tekst dominert av skrift, er det gjort valg i forhold til typografi, design og papirkvalitet, som kan ha påvirkning på tekstens meningsinnhold (Maagerø 2005:30-31). Når først romanen og multimodalitet likevel nevnes sammen, er det snakk om den rent fysisk visuelle romanen, altså en roman som inkluderer bilder på sidene mellom teksten. Er det dermed mulig å lese en «ren» monomodal tekst, som *Familien paa Gilje* billedlig?

Da valget falt på *Familien paa Gilje*, var det ikke et tilfeldig valg. Det er noe sterkt bildeskapende i Lies skrivemåte, og det er en roman som rommer flere visuelle passasjer. Denne mektige visuelle effekten i Lies romaner har gjort at hans verk er nært knyttet til impresjonismen. I min lesning av romanen som en mulig multimodal tekst, vil bildet ha en utvidet betydning, da den valgte romanen ikke inneholder direkte illustrasjoner. Det er det visuelle aspektet som ligger i og mellom ordene som fanger min oppmerksomhet gjennom denne avhandlingen. Med blikket rettet mot verbalspråket og det visuelle i romanen, ønsker jeg å undersøke om det lar seg gjøre å se romanen, en «monomodal» tekst, som en multimodal tekst. Dette blir dermed min problemstilling:

*Kan Jonas Lies roman Familien paa Gilje. Et interieur i Firtiaarene (1883) sees som en multimodal tekst i vid betydning?*

Hovedfokuset i denne avhandlingen vil derfor være å forsøke å lese romanen med et visuelt blikk, og undersøke det mulige samsillet mellom den skriftlige teksten og de bildene den litterære teksten skaper, og hvordan disse uttrykksmåtene fungerer sammen.

Å begi seg ut på en nylesning av et klassisk verk er både spennende, samtidig som faretruende. Nysgjerrigheten rundt Jonas Lies roman *Familien paa Gilje* som en mulig multimodal tekst i vid forstand, hvor spørsmålet om vi kan lese romanen i lys av multimodalitet, foreslår en ny vending. Et klassisk verk som dette er det gjort mye forskning rundt, og faren ved å gjøre en nylesning av et slikt verk omfatter flere kritiske spørsmål: Vil den nye teoretiske forankringen avdekke nye resultater og innsikter i verket, vil den moderne teorien bekrefte den allerede eksisterende forskningen, eller vil den valgte teoretiske forankringen være uvesentlig for avhandlingens problemstilling? Det er ikke spesielt originalt å undersøke *Familien paa Gilje* i et visuelt lys, da dette er gjort tidligere (Mæleng 2001;

Østerud 2002). Jeg ønsker å ta steget videre og bygge på deres forskning og undersøkelser, samt ta i bruk noen begreper fra nyere teori. Dette blir dermed et forsøk på å se romanen i et visuelt lys, for å undersøke hvorvidt multimodal teori- og analyse kan belyse dette kanoniserte verket på en ny og moderne måte.

### 1.3 Tidligere forskning rundt Jonas Lie og *Familien paa Gilje*

Selv om Jonas Lie er en av de mest kjente forfatterne fra den norske «gullalder-litteraturen», er ikke litteraturen rundt hans forfatterskap spesielt omfattende. Dette blir blant annet poengtert innledningsvis både i Ivar Havneviks antologi *Søkelys på Familien paa Gilje* (1976:7) og Harald Bache-Wiiigs antologi *Sinn og Samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap* (1983:7). *Familien paa Gilje* er ikke sett på som en av de mest omstridte bøkene innenfor norsk litteratur, men i følge Havnevik (1976:7) forsvarer romanen likevel sin sentrale plass i litteraturhistorien. Petter Aaslestad (1992:53) hevder i sin studie *Dømt til Kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, at den labre interessen rundt Lies forfatterskap har handlet om forskernes konsensus rundt den tidligere forskningen av hans romaner, hvor den eneste diskusjonen som er skapt er hans verk sett i lys av den impresjonistiske fortelleteknikk.

Med distinksjonen «Arbeidersønnens Virkelighedsans» og «Sølvrævens Æventyrlighed», viste Arne Garborg (1893:2) til to ulike sider ved forfatteren Jonas Lie i hans biografi, *Jonas Lie. En Udviklingshistorie*. For Garborg var Lie en person med to naturer, en realistisk og en fantastisk, og denne personkarakteristikken fikk betydning i påstanden om et mulig skille i forfatterens produksjon av realistiske og virkelighetsnære romaner i 1880-årene, og fantasifylte, fantastiske fortellinger fra tiåret etter (Aaslestad 1992:54). Denne oppdelingen kan spores i tre andre studier av Lies forfatterskap; Hans Midtbø *Dikteren og det primitive* (1964), Ingard Hauge *Jonas Lies diktning: Tematikk og fortellerkunst* (1970) og Sverre Lyngstads *Jonas Lie* (1977).

I sin studie med et omfang på over 500 sider, gir Carl Olof Bergström detaljerte analyser av Lies romaner frem til *Familien paa Gilje*. Han betrakter kunstnerisk sett denne romanen til å være Lies mest sentrale verk, og markerer dette i sin tittel, *Jonas Lies väg till Gilje* (1949). For Bergström var veien til Gilje for Lie «vägen till mognad», og hensikten med denne avhandlingen er å vise «var denna väg gick fram» (Bergström 1949:7). I hans siste kapittel vender han blikket mot studiens mest sentrale verk, og analyserer blant annet Lies belysningsteknikk rundt hans interiørskildringer. Bergström viser blant annet hvordan enkelte

interiører grupperes rundt en kunstig lyskilde, hvor deler av interiøret blir belyst, mens andre blir mørklagte (ibid:504).

Problematiseringen av forfatterens romanproduksjon gjort senere av Petter Aaslestad (1992), Per Mæleng (2001), Erik Østerud (2002) og Harald Bache-Wiig (2007), skiller seg fra den tidligere Lie-forskningen ved å ikke ta hensyn til Garborgs personkarakteristikk. Med fokuset rettet mot nyere fortelle teori gjør Aaslestad en inngående studie av de tolv siste romanene i Jonas Lies forfatterskap. Hans undersøkelser baserer seg på den fasen i forfatterskapet hvor Lie utforsker den moderne romanens form, som Aaslestad hevder *En Malstrøm* (1884) markerer starten på. I likhet med Aaslestad er Harald Bache-Wiigs studie av Lies forfatterskap fra 2007, *Med Lik i Lasten? Subjekt og modernitet i Jonas Lies romanunivers*, ikke konsentrert rundt klassikeren *Familien paa Gilje*. Mæleng og Østerud er derimot mennene som vender seg mot dette lite omdiskuterte, men likevel sentrale verket i norsk litteraturhistorie. Jeg skal gå nærmere inn på Østeruds artikkel senere i avhandlingen, da hans analyse har likhetstrekk med denne studiens undersøkelse av det visuelle i Lies roman.

Hovedintensjonen i Mælengs doktoravhandling *Marginalia. Feminiteten som undertekst. En litteraturvitenskapelig avhandling om Jonas Lies roman Familien paa Gilje. Et interiør fra Firtiaarene (1883)* (2001), er å undersøke impresjonismen i Jonas Lies forfatterskap, belyst gjennom en analyse av Adolph Tidemands interiør i hans berømte maleri *Haugianerne* fra 1852. Gjennom romananalysen forsøker Mæleng å vise hvordan Lie benytter seg av ulike visuelle anskuelsesformer i utformingen av teksten, hvor han skaper billedlige tablåer som handlingselementer gjennom bevisst lysbruk. Tablå er en litterær fremstillingsmåte som er inspirert av maleriets komposisjonsteknikk, hvor tablået ikke er et bilde, men en visuell effekt i et narrativt eller dramaturgisk forløp (Lothe, Refsum og Solberg 2007:242). Med utgangspunkt i Mieke Bal, Norman Bryson og Michael Fried, viser han hvordan underteksten (det marginale) illustrerer kvinneundertrykkelse og kvinnefrigjøring.

#### **1.4 Impresjonisten Jonas Lie**

Jonas Lie er ansett som en av «de fire store»<sup>2</sup> innenfor norsk litteratur, sammen med Henrik Ibsen, Alexander Kielland og Bjørnstjerne Bjørnson. Studier av Lies verk har sentrert seg rundt undersøkelser av hans sterkt billedskapende skrivemåte, noe som har gjort at hans romaner er nært knyttet til impresjonismen. I lesningen av Lie som impresjonist har fokuset ligget på å vise hvordan personene skildres ved replikker, bevegelser og handlinger, «slik at

---

<sup>2</sup> Gyldendal Forlag.

virkeligheten tendensielt gjengis i øyeblikksbilder som avløser hverandre uten tolkende formidlinger», noe som gjør at den har likhetstrekk med dramaets fremstillingsform (Østerud 2002:297). Det er dermed ikke noe nytt å lese *Familien paa Gilje* i et visuelt lys, da dette er noe han selv legger opp til i et svar på kritikken av *Livsslaven* i Dagbladet 1883 (nr. 226). Her skildrer Lie hvordan man «intensivest mulig» kan skildre en osende lanterne, gjennom å gi et «Indtryk», ikke gjennom detaljer:

Men sæt blot Manden til, som han staar over den inde i Ruffet, halvstridende med Søvnen efter en tung Vagt med den svarte Oljeos ind i Ansigtet og harskt langt nede i Halsen, – og jeg tror, den udgaaende Lanterne sætter et anderledes kraftigt Indtryk! Det første var den direkte Vej, der udtømmer sig detaljemæssigt beskrivende; men som et Hele maler det dog ikke den osende Stygheds Sum op med nær den Magt, som Kunsten formaar ad den indirekte Methode. Et eneste heldigt Reflexlys indsparer Snese Sider Detalj (sitert i Hauge 1970:56).

Her peker Lie selv på den indirekte metode, og viser sitt impresjonistiske manifest med den berømte konklusjonen om at et korrekt plassert reflekslys sparer forfatteren med å produsere et dusin nødvendige og nøyaktig utformede realistiske detaljer.

Lie blir derimot først omtalt som impresjonist i artikkelsamlingen *Realisme og Realister* fra 1879 av Herman Bang (Østerud 2002:297). Dette ble bekreftet av Erik Skram i *Tilskueren* i 1890 hvor han skrev at:

Lie har, adskillige Aar før man nu og med ringere Ævne i Frankrig er begyndt dermed [...], og før Bang selv fik Mod til det, gjort Forsøg paa at omdanne Romanens Skildringer, Fortælling, Redegjørelser og meddelende Beskrivelser til en Række sammenhørende Øjeblikksfremstillinger (sitert i Østerud 2002:297).

På denne måten har det vært en nær kobling mellom begrepet impresjonisme og Lies romaner, samtidig som det er stor uenighet omkring hvilken av Jonas Lies verk som er den første impresjonistiske romanen. Francis Bull anser *Rutland* (1880) for å være den første, mens Herman Bang vender blikket mot *Livsslaven* (1883) som et impresjonistisk gjennombrudd (Aaslestad 1992:53). *En Malstrøm* (1884) blir av Ingard Hauge regnet som den første impresjonistiske roman, mens andre har markert *Familien paa Gilje* som en forløper (ibid:54). Uenigheten skyldes blant annet at Lies forfatterskap preges av impresjonistiske tendenser som i større eller mindre grad preger verkene hans, og et fortellergrep som var betydningsfullt i ett verk, ikke nødvendigvis var det i et annet (ibid.).

Selve begrepet «impresjonisme» tilhører først og fremst malerkunsten, og betegner den retningen innenfor kunsten som utviklet seg fra Frankrike på slutten av 1800-tallet. Louis Leroy var den første som nevnte begrepet i 1874 i omtalen av den første av i alt åtte

impresjonismeutstillinger i Paris i årene 1874 – 1876 (Mæleng 2001:78). Kunstteoretikeren E. H. Gombrich hevdet at impresjonismen som kunstretning markerte en overgang fra at «malerne forsøker å male det alle vet, til at de forsøker å male det individet faktisk ser» (Lothe et al. 2007:97). Hovedmålet var å legge vekt på «stemning, atmosfære, enkeltsituasjoner, flyktige sanseinntrykk og nyanser, så vel i sinnet som i den ytre natur, filtrert gjennom et mottagende subjekt» (ibid.). Utover dette hadde kunstretningen ingen klare retningslinjer, da impresjonistene ikke arbeidet på grunnlag av en omfattende og eksplisitt teori (Lund 1993:16).

Impresjonistiske malere benyttet en rekke forskjellige teknikker for å bryte med tradisjonell malerkunst. De var ikke lenger opptatt av å fremstille verden så realistisk som mulig. De vendte seg heller mot en annerledes måte å se omverdenen på, og da både for maler og tilskuer (Mæleng 2001:78). «Impressionisternas centrale interesse var inte motivet i sig utan själva seendet», skriver Hans Lund i *Impressionism och litterär text* (1993:16). Lund viser til et eksempel om at når vi vanligvis betrakter et bevegelig objekt eller står overfor et synsfelt pakket inn i sollys, tåke, røyk eller regn, tror vi at vi ser mer enn vi egentlig gjør, fordi vi supplerer med det vi vet eller det vi forventer å se (ibid.). Det var den impresjonistiske malerens misjon å fremstille en virkelighet i rent optisk-teknisk mening, hvor oppmerksomheten rettes mot persepsjonen før tilskuerens bearbeiding av synsinntrykkene iverksettes. Det er dermed en visuell virkelighet som blir fremstilt, ikke en teoretisk virkelighet (ibid:16-17).

Mange forfattere lot seg sterkt influere av denne kunstformen og forsøkte å videreføre den innenfor litteraturen. I en anmeldelse av Alfonse Daudets roman *Les Rois en Exil* fra 1879, blir begrepet impresjonisme brukt for første gang av Ferdinand Brunetière (Mæleng 2001:81). Brunetière er derimot kritisk til den kunstneriske ambisjonen om å overføre bildets struktureringsprinsipper til den litterære teksten, på lik linje med Lessing som hevdet at språket er en temporal kunst, mens maleriet er en spatial kunst (ibid.). Georg Brandes er derimot mannen som indirekte introduserer den litterære impresjonismen i Skandinavia i hans artikkel om det maleriske i brødrene Goncourts tekster (ibid:91). Her skriver Brandes at «deres Landskaber gør ganske Indtryk af Malerier» og viser til forbindelsen mellom Goncourt brødrenes tekster og en malerisk fremstilling (sitert i Lund 1993:46).

En mer direkte introduksjon av den litterære impresjonismen blir ikke gitt før i 1883 i en artikkel av Hans Jæger om J.P. Jacobsens noveller i tidsskriftet *Nyt Tidsskrift* (Mæleng



2001:91). Her viser Jæger til at betraktningen av et bilde er en prosess som skjer over tid, i motsetning til Lessings og Brunetières påstand om at den maleriske fremstillingen oppfattes i et eneste simultant øyeblikk (ibid:91-92). Impresjonismens bilder for Jæger formidler et totalinntrykk, «uten at øyet distraheres av (nøyaktig malte) detaljer» (ibid:92). Dette markerer et brudd med realismen og naturalismens sterke detaljorientering, noe som underbygges av Herman Bangs karakterisering av impresjonisme:

Her synes Impressionisten da, idet han fremstiller den ustandsede Handlen, at medtage *alt*. Men i Virkeligheden er hans Kunst som al anden: Kunsten at sammentrænge. Hans Arbejde er at udskille væsentligt fra uvæsentligt, og han medtager i sin Skildring i Virkeligheden kun de *væsentlige* Handlinger, det vil sige en Handlingsrække, hvor hver lille Handling er et Glug hul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv — en Række af Udfaldsporte ind i Følelseslivet hos den skildrede. Summen af Tanker, Vævet af Følelser, som den drevne Hjerne saaledes kan naa bag om de medtagne Handlinger, er det impressionistiske Værks dulgte Indhold. Dets Værd beror paa Dybden af alt det — som ikke siges (sitert i Mæleng 2001:95).

Den impresjonistiske fremstillingsteknikken er dermed for Bang å betrakte og skildre mennesker i handling, og kun ha med det som er vesentlig da verkets verdi ligger i det som ikke sies. I stedet for å skildre karakterenes tanker og følelser, skulle den impresjonistiske forfatteren la «deres tal, mimik och rörelsemönster avslöja deras känslor och dolda tankar. [...] Perspektivet förankras hos läsaren som själv får dra de slutsatser berättaren inte bjuder på» (Lund 1993:108). På bakgrunn av fortellerens nøytrale fremstilling blir det opp til leseren å trekke de korrekte konklusjonene, noe som flere scener i *Familien paa Gilje* bærer preg av.

## 1.5 Strukturen i avhandlingen

Denne avhandlingen er delt inn i fire deler for å gjøre oppgaven leservennlig og oversiktlig. I innledningen har jeg presentert avhandlingens tema, problemstilling, tidligere forskning rundt Lies forfatterskap og det litterære verket avhandlingen baserer seg på. I tillegg til dette så vi på hvordan Lie og den impresjonistiske fortelleteknikk er sett i relasjon til hverandre. I del to skal jeg presentere det teoretiske perspektivet som legger grunnlaget for min analyse av *Familien paa Gilje*. Her skal sosialsemiotikken med sin multimodale analyse gjøres rede for, og dermed danne oppgavens utgangspunkt. Sammen med den teoretiske forankringen skal jeg presentere metodiske valg jeg har gjort i henhold til min analyse, og hvilke visuelle passasjer jeg ønsker å se nærmere på. I analysen skal jeg forsøke å benytte den multimodale teoriforankringen på tre ulike visuelle passasjer i *Familien paa Gilje*, hvor fokuset er lagt til åpningspassasjen, skildringene av hovedstaden fra Inger-Johanna i hennes brev, samt Grips aller siste møte med Inger-Johanna. Avslutningsvis i del fire, skal jeg oppsummere

avhandlingens hovedfunn i lys av min valgte problemstilling, og dermed forsøke å gi et svar på om det er mulig å se avhandlingens valgte roman som en multimodal tekst i vid betydning.

## 2 Teoretiske perspektiv

Når man skal finne det teoretiske rammeverket for en avhandling vil dette alltid være en prosess som innebærer mange overveielser rundt den valgte problemstillingen. Ulike teorier kan bidra til å kaste lys over empirien på forskjellige måter slik at teoretisk forankring vil avsløre forskerens intensjoner og forståelse av forskningsfeltet. Ut i fra problemstillingen om Jonas Lies *Familien paa Gilje. Et interieur i Firtiaarene* kan sees som en multimodal tekst i vid betydning, har jeg valgt et sosialemiotisk perspektiv, i tillegg til å inkludere tidligere forskning og studier rundt det valgte litterære verket.

Sosialemiotikken knytter seg nært til det utvidede tekstbegrepet, som igjen er et viktig grunnlag for multimodale tekster. I samspillet mellom de ulike modalitetene ligger det et meningspotensial som vi kanskje ikke får frem ved å analysere modalitetene hver for seg. Det er nettopp dette sosialemiotikken er opptatt av. Multimodalitetsteori bygger på sosialemiotikk, hvor semiotikk er tegnlære og sosialemiotikk vektlegger meningsdanning som en sosial prosess (Løvland 2006:25). Pionerne Gunther Kress og Theo van Leeuwen har hatt en enorm påvirkning på sosialemiotikken slik den fremstår i dag, og deres vinkling av teorien er avgjørende for multimodalitet og multimodale tekster.

Av norske forskere på multimodalitet og multimodale tekster er blant annet førsteamanuensis og Dr. Art. ved Universitetet i Agder Anne Løvland. I sin doktoravhandling *Samansette elevtekstar i klasserommet. Klasserommet som arena for multimodal tekstsaking* (2006) tar hun utgangspunkt i sosialemiotikk og aktivitetsteori, og undersøker hva som kjennetegner multimodaliteten i elevtekster som blir presentert som sluttprodukt i for eksempel prosjektarbeid. Ved å undersøke 40 sluttprodukt viser hun at det er stor variasjon i det multimodale uttrykket, og at verbalspråket har en sterk posisjon i motsetning til talespråket.

### 2.1 Multimodale tekster og sammensatte tekster

Det at tekster er sammensatte er det som med faguttrykk kalles *multimodale tekster*. Begrepene bygger begge på de samme teoretiske perspektivene, og kan derfor brukes om hverandre. I denne oppgaven velger jeg å bruke begrepet *multimodale tekster*, da dette er det begrepet som er mest utbredt blant teoretikere og forskere nasjonalt, samt internasjonalt av Kress og van Leeuwen. En kort definisjon på multimodale tekster er tekster som skaper mening gjennom å kombinere ulike modaliteter. Når to eller flere av disse modalitetene blir satt sammen, for eksempel lyd og bilde i en musikkvideo, får vi en multimodal tekst (Kress og van Leeuwen 1996, Kress 2003; Løvland 2006).

Mange av de tekstene vi møter i dag skaper mening gjennom å kombinere ulike uttryksmåter, ulike modaliteter. Slike modaliteter kan være skrift, tale, illustrasjoner, fotografier og musikk. Det kan gi inntrykk av at det er lett å dele teksten inn i et visst antall modaliteter, da det virker som om disse er avgrensede enheter. I praksis vil det likevel være lettere å definere en tekst som multimodal, enn det er å vise til hvilke modaliteter som er virksomme i den. Hovedårsaken til hvorfor dette kan være vanskelig, er at det man velger å kalle en modalitet vil variere ut fra kommunikasjonssituasjon og kulturell kontekst (Kress 2003:17). Modaliteter inkluderer både det en kultur gjør tilgjengelig for å lage mening, som tale, skrift, bilder, gester og musikk, samt det en kultur gjør tilgjengelig for å spre slike meninger, som bøker, datamaskiner, magasiner, video, film, radio, chatte-program etc. (ibid.).

Men hvordan virker tekst og bilder sammen? Å snakke om forholdet mellom tekst og bilde er en vanskelig og stor oppgave. Det finnes mange ulike typer sammenkoblinger av ord og bilder i vår mediekultur, og vi finner eksempler på dette overalt som i lærebøker, postkort, artikler i magasiner, bildebøker, internett og TV. Det som er tydelig er at det tekstlige og det billedlige elementet ikke bare forholder seg til hverandre, men at de samhandler. Denne interaksjonen er en dynamisk kraft, hvor teksten og bildet samspiller på en slik måte at de gir et sterkt inntrykk på leseren. I denne avhandlingen retter jeg som nevnt innledningsvis, et fokus mot tekstlige bilder, nemlig bilder som kommer frem gjennom lesningen av den skriftlige teksten. Det blir dermed interessant å undersøke hvordan og om disse tekstlige bildene forteller noe annet, eller noe mer, enn det narrative.

Det er viktig å påpeke at multimodale tekster ikke er noe nytt, da slike tekster har eksistert siden skriften oppstod. I vår kultur har skrift vært dominerende, og har sammen med tale blitt betraktet som grunnleggende i kunnskapsformidling og læring. Dette blir nå utfordret av den multimodale tilnærmingen. Skrift og tale er ikke lenger mer fremtredende enn andre lingvistiske uttrykk. Hoem og Schwebs (2010:17) forklarer det med at vår oppmerksomhet i og med datamediet, blir rettet mot visuelle representasjonsformer, fra «telling the world» til «showing the world». I min valgte roman, *Familien paa Gilje*, dominerer skriften. Likevel vil det være interessant å undersøke meningspotensialet som ligger mellom teksten og de tekstlige bildene, da denne romanen åpner for flere visuelle rom som innehar et stort meningspotensial.

## 2.2 Modalitet og semiotisk ressurs

«Semiotisk ressurs» og «modalitet» er nøkkelbegreper innenfor sosialsemiotisk teori, men det kan være vanskelig å skille mellom disse begrepene. Begrepet *modalitet* («mode») er ett av de viktigste begrepene hos Gunther Kress, og han definerer modalitet slik:

*Mode* is the name for a culturally and socially fashioned resource for representation and communication. Mode has material aspects, and it bears everywhere the stamp of past cultural work, among other things the stamp of regularities of organisation (Kress 2003:35).

Ordet modalitet kommer av ordet «måte», og Kress viser til at modalitet omhandler alle de måtene tegn kan formidle mening på. Modalitetene har både en materiell form, nemlig de materialene vi bruker for å uttrykke oss, som lyd, bilde, bevegelse, skrift, kroppsspråk og tale, samt en kulturskapt form, som er de meningsskapende systemene som er kjent innenfor en kultur, som skiftspråksystemet (ibid.). Modalitetene i en tekst skaper dermed mening på ulike måter, for eksempel gjennom kombinasjonen av ord som vi forstår fordi vi kjenner det verbalspråklige systemet.

I van Leeuwens definisjon av modalitet får vi presentert begrepet *semiotisk ressurs*, et begrep som sosialsemiotikken foretrekker fremfor begrepet *tegn*. Årsaken er i følge van Leeuwen (2005:4) at begrepet semiotisk ressurs «avoids the impression that ‘what a sign stands for’ is somehow pre-given, and not affected by its use». Når vi omtaler tegn som semiotiske ressurser, er det nettopp for å understreke det store betydningspotensialet for meningsskaping de multimodale tekstene åpner for. Slike semiotiske ressurser kan være fysiske uttrykk eller tegn vi lager med tekniske hjelpemidler (ibid.). Modalitet er dermed selve uttrykksmåten, mens semiotisk ressurs er det modaliteten uttrykker av mening som kan variere fra modalitet til modalitet.

## 2.3 Semiotikk og sosialsemiotikk

Arbeidet med meningsskaping i ikke-lingvistiske tekster bygger på en tradisjon som strekker seg langt tilbake i tid. Utgangspunktet for den sosialsemiotiske fagtradisjonen har vært semiotikken og semiologien. Disse begrepene er dels brukt om hverandre, men er knyttet til to ulike fagtradisjoner. Ferdinand de Saussures begrep *sémiologie* ble først introdusert i hans innsikter i *Cours de linguistique générale* som ble utgitt posthumt i 1916, hvor semiologi hadde et ønske å undersøke «*the role of signs as part of social life*» (sitert i Chandler 2002:5-6). Saussure tenker seg lingvistikken som en gren innenfor semiologi, som han definerer som studiet av tegn i det sosiale livet. Selv om Saussures teoretiske retning har blitt referert til som

semiologi, og Charles S. Peirces tradisjon som semiotikk, er begge ansett som grunnleggerne av feltet *semiotikk* som i dag fungerer som en paraplybenevnelse på hele feltet (ibid.).

Innenfor semiotikken står teorien om tegnet («the sign») svært sentralt. For Saussure lå fokuset på den indre konstruksjonen av tegnet, mens Peirce var opptatt av *hvordan* de ulike tegnene representerte (Løvland 2006:30). Saussure stod bak introduksjonen av strukturalismens kjernekonsept at tegnet var tosidig og at relasjonen mellom uttrykket (signifikanten) og innholdet (signifikatet) var arbitrært (ibid:30). I motsetning til Saussure la Peirce vekt på den meningsskapende prosessen og introduserte en triadisk modell med et tegnbegrep bestående av tre deler: *Representamen*, den formen tegnet tar, *interpretant*, forestillingen som blir skapt hos mottakeren, og *object*, det tegnet står for (Chandler 2002:32). Vektleggingen av forholdet mellom tegnet og det tegnet står for, er bakgrunnen for Peirces tegnkategorier ikon, indeks og symbol (Løvland 2006:28-29).

Sosialsemiotikken er ikke den første semiotiske skolen som har videreført ideer innenfor språkvitenskapen til andre ikke-språklige meningssystemer. Det har tidligere vært minst to store semiotiske skoler som har analysert ikke-verbalspråklig kommunikasjon fra et lingvistisk utgangspunkt. Den første var Pragskolen på 1930- og tidlig 1940-tallet som hentet inspirasjon fra de russiske formalistene. Den andre skolen var Pariserskolen på 1960- og 1970-tallet, som primært baserte seg på Saussures ideer (Kress og van Leeuwen 1996:5). Tankene fra Pariserskolen er fremdeles undervist i utallige emner innenfor medievitenskap, kunst og design, ofte under benevnelsen «semiologi» (ibid.).

Den britiske lingvisten Michael A. K. Halliday tok utgangspunkt i Saussures tanker om språket som tegnsystem. Halliday definerer semiotikk som «det generelle studiet av tegn», mens sosialsemiotikken er «et studium av tegnsystemer [...] et studium av mening i den mest generelle forstand» (Halliday 1998:67-68). I følge Halliday var det å studere semiotiske system, å studere bruken av tegn som er skapt av menneskene i et samfunn eller i en kultur for å kunne utveksle mening (Berge 1998:23). Språket er for Halliday en meningsskapende ressurs i sosial samhandling og kommunikasjon, og er utviklet på en måte som først og fremst viser funksjonene språket har i samfunnet og kulturen (Maagerø 2005:25). Språket blir dermed utformet gjennom tilpassing til det mennesket bruker det til.

En annen sentral figur i utviklingen av den sosialsemiotiske analysen, er Roland Barthes. Med utgangspunkt i Saussures teori, som opprinnelig var tilpasset verbalspråket, gjorde Barthes en omfattende analyse av bildet i sin artikkel fra 1964, «Bildets retorikk». Med

utgangspunkt i fotografiet, understreker Barthes hvordan tegnene utgjør kultur og ideologier på bestemte måter. I følge Barthes er disse meldingene konstituert på to måter: Gjennom denotasjon, den bokstavelige betydningen og referansen av et tegn, og konnotasjon, betydningene som er foreslått eller underforstått av tegnet (Barthes 1994:24). Barthes sine tanker om relasjonen mellom bildet og tekst, ga senere inspirasjon til blant annet van Leeuwens studier (2005).

Sosialsemiotikken er dermed en teoretisk retning som særlig fokuserer på hvordan mennesker tilpasser bruken av semiotiske ressurser til ulike sosiale kontekster. Den har meningsskapingen som studieobjekt, og studerer hva som skjer når mennesket produserer, gjensker og oppfatter mening i ulike former for kommunikasjon (Løvland 2006:46). Den sosialsemiotiske tilnærmingen til kommunikasjon i vid forstand, og ikke minst den multimodale teorien, er en relativt ny «skole» som har hatt en enorm utvikling de siste årene og er et voksende område innen forskning og undervisning.

## 2.4 Det multimodale samspillet

I nærlesningen av *Familien paa Gilje* vil det multimodale samspillet stå sentralt, og da særlig samspillet mellom de to ulike modalitetene tekst (det narrative) og bilder (det visuelle), og da bilder i utvidet betydning som tekstlige bilder. Vi kan skille mellom to hovedformer for multimodalt samspill; funksjonell spesialisering og multimodal kohesjon. En multimodal tekst er satt sammen av ulike modaliteter med ulike *affordans* for å skape mening. Med *affordans* menes det at «ulike semiotiske ressursar har ulike potensial for kva og på kva måte modaliteten kan representere og kommunisere» (ibid:33). De har hver sin styrke og svakhet, ulike evner eller egenskaper til å uttrykke forskjellige typer meningsinnhold. Dermed gir en multimodal tekst rom for å spesialisere ulike modaliteter til ulike formål, samt at det er kombinasjonen av de ulike modalitetene som gjør teksten sammenhengende (ibid:38).

I ulike fagtradisjoner er det utviklet teoretiske begrep og analyseredskap i arbeid med ulike modaliteter, og hvordan disse skaper mening sammen i en helhet. Dette er knyttet til deres forskning, enten om det er filmteori (Larsen 2005, henvist i Løvland 2006), eller visuell kommunikasjon med fokus på samspillet mellom tekst og bilde (Barthes 1980; Barthes og Heath 1977; Bergström 2001, henvist i Løvland 2006). En analyse hvor det er brukt et multimodalt analyseredskap har ikke blitt foretatt på denne romanen, og dermed er det heller ikke utviklet teoretiske begrep og redskap som knytter seg direkte til romanen som en mulig multimodal tekst. Som resultat vil dette arbeidet som er gjort av ulike fagtradisjoner på dette

området stå sentralt i denne avhandlingen, og jeg vil trekke den inn hvor det er sentralt for problemstillingen.

#### 2.4.1 Funksjonell spesialisering og funksjonell tyngde

Hver enkelt modalitet har et potensial og en grense for hva den kan kommunisere og hvordan den kan uttrykke dette. Dette kalles på fagspråket modal affordans (Løvland 2007:24).

Verbalspråkets affordans er systematisk beskrevet på flere nivåer, fra bokstaver og lyder som de minste enhetene, til ord, setninger, avsnitt og sjangre. Tilsvarende finnes det spesialisert kunnskap om bilder og musikk, som kan komme til nytte i analysen av multimodale tekster.

Det nye som sosiosemiotikken tilfører dette området, er at man er særlig opptatt av samspillet mellom de ulike modalitetene, og det meningspotensialet som ligger her.

Et kjent uttrykk sier at «et bilde sier mer enn tusen ord», men med et multimodalt begrepsapparat blir det mer riktig å si at et bilde sier *noe annet* enn tusen ord, da den har en helt annen modal affordans (ibid.). Bilder kan i følge Kress være bedre enn ord til å plassere elementer i rom, mens verbalspråket ofte er bedre enn stillbilder til å plassere elementer i tid (Kress 2003:36). Dermed har de ulike modalitetene i en multimodal tekst sine spesifikke funksjoner som de kan tjene best i forhold til sine affordanser. Deres funksjoner vil med andre ord bli spesialiserte, og ingen av dem vil kunne bære alle typer meninger i en tekst.

Dette kan sees i sammenheng med modernistiske forfattere som beveget seg mot en spatial, eller romlig, form. I artikkelen «Spatial form in Modern Literature» fra 1945 hevder Frank at en god del av moderne litteratur ikke gir mening hvis den bare leses som en sekvens, som en opplevelse begrenset til tid (Frank 1991:xi). I prosa er det nødvendig at den romlige strukturen suppleres av en temporal og logisk struktur som opprettholder koherens i teksten. De romlige forbindelsene er imidlertid sidestilt i teksten uavhengig av tekstens tidssekvenser. Men i og med at språket er lineært, idet ord må skrives ned og leses ord for ord, og dermed er underlagt en temporal form, må nødvendigvis teksten tilegnes som en narrativ struktur (ibid:17). En narrativ sammenbinding av teksten ved hjelp av temporale og logiske relasjoner suppleres av en refleksiv sammenbinding. De spatiale relasjonene etablerer altså en refleksiv sammenbinding av teksten som er relativt uavhengig av fortellingens temporale progresjon (ibid.). Frank bruker romanen *Ulysses* av James Joyce som eksempel: «Joyce composed his novel of a vast number of references and cross references that relate to each other independently of the time sequence of the narrative» (ibid:18). Det er imidlertid opp til



leseren å gjenkjenne de ulike forbindelsene for at de skal kunne danne et helhetlig og meningsfullt mønster.

Ofte er det heller ikke slik at alle modaliteter får like stort informasjonsansvar. Begrepet funksjonell tyngde forteller noe om hvor stor del av informasjonen i en multimodal tekst som ligger i de enkelte modalitetene. Derfor kan «information [...] be carried largely in one mode, [...] than in others (Kress 2003:36). Verbalteksten hadde for eksempel stor funksjonell tyngde i lærebøker for 30-40 år siden, mens dette har endret seg enormt de siste tiårene ved at verbalteksten og bildene omtrent har like stor funksjonell tyngde (ibid.). I min analyse vil ikke funksjonell tyngde bli kommentert ytterligere, da romanen består av kun tekst. Det er likevel interessant å se nærmere på romanens romlige organisering og hvordan de tekstlige bildene kan åpne for en dyptliggende betydning, som igjen kan gjøre at dette litterære verket kan leses billedlig.

#### **2.4.2 Multimodal kohesjon**

For å fange samspillet mellom de ulike semiotiske ressursene i en multimodal tekst, har van Leeuwen introdusert fire dimensjoner ved multimodal analyse i boken *Introducing Social Semiotics* (2005:179); *rytme*, *komposisjon*, *informasjonslenking* og *dialog*. Med kohesjon mener van Leeuwen de ulike mekanismene som binder en multimodal tekst sammen, og fanger opp meningspotensialet som ligger i samspillet mellom dem (ibid.).

Rytmebegrepet er knyttet til tekstens utvikling i tid, og bygger på en veksling mellom motsetninger som stor og liten, sterk og svak. Eksempelet van Leeuwen bruker for å forklare hva dette innebærer er musikken, hvor vi deler opp tiden i takter, sekvenser og fraser. Taktene bygger opp fraser som igjen utgjør større sekvenser (Løvland 2006:39). Det må være en gjentakelse av elementer gjennom hele teksten, en slags rød tråd, for at leseren skal oppleve teksten som rytmisk. Det rytmiske mønsteret i en tekst gjør den dermed sammenhengende, og er med på å fremheve den viktigste informasjonen i teksten (van Leeuwen 2005:183). Det vi oppfatter som sentralt i en tekst er dermed et resultat av at teksten er rytmisk.

Den andre kohesjonsmekanismen er komposisjon, som er knyttet til den romlige organiseringen av en multimodal tekst. Denne kohesjonsmekanismen er særlig egnet til å si noe om hvordan den multimodale teksten utfolder seg i rommet, enten det er på en bildeflate eller i tredimensjonale uttrykk, som modeller, skulpturer eller elevs dramatiseringer (Løvland 2006:39). Nærhet og avstand, størrelse og farge er viktig i en komposisjon. I tillegg til å markere sammenheng, uttrykker komposisjonen hvilken informasjonsverdi de ulike

elementene har og hvilken lese måte som er hensiktsmessig. Komposisjonen binder det multimodale uttrykket sammen, men det kan også i seg selv tilføre mening (van Leeuwen 2005:198).

Kress og van Leeuwen (1996:183) viser til tre beslektede systemer i analysen av bildets komposisjon; *information value* (informasjonsverdi), *saliency* (blikkpunkt) og *framing* (innramming). Informasjonsverdien gir leseren signal om hvilke deler av teksten som hører sammen, dermed kan vi få informasjon om hva slags informasjon som er viktig eller ikke. Kress og van Leeuwen viser til at vi plasserer sentrale og nye elementer til høyre i vår vestlige kultur, mens venstre er forbeholdt informasjon som vi er kjent med (ibid:186-187). Elementer som blir plassert til venstre representerer *gitt* informasjon, mens elementene til høyre er presentert som *ny* informasjon (ibid:186). Det som representerer gitt- og ny informasjon i lys av Kress og van Leeuwen er vanskelig å koble direkte til en romananalyse. Dette er fordi de analyserer et bilde ved å dele det inn i en vertikal akse, for å undersøke hvilke informasjon som befinner seg på høyre eller venstre side. Dette kan ikke gjøres med en roman, så jeg velger å tolke *gitt* informasjon som noe leseren allerede er kjent med i teksten. Det som da presenteres som *ny* informasjon er mer ukjent, i den forstand at leseren må tolke innholdet.

Videre skiller de mellom informasjon som blir sentrert på bunnen (det reelle, «the Real») og toppen (det ideelle, «the Ideal») i for eksempel en reklameplakat, samt at viktig informasjon også kan finnes i sentrum av bildet (ibid:193). Plasseringen av elementene øverst eller nederst i en komposisjon, gir dem dermed en informasjonsverdi enten som det *ideelle* eller det *reelle* overfor hverandre. Det «viktigste», eller det som skal fremmes, presenteres gjerne med en informasjonsverdi som den ideelle, mens den reelle informasjonsverdiens rolle blir å underbygge den ideelle (ibid:193-194). Kress og van Leeuwen deler bildet inn i en horisontal akse, for å undersøke hva som er plassert på bunnen av bildet, samt hva som befinner seg på toppen. Dette er vanskelig å overføre direkte til min romananalyse, så jeg velger å tolke den ideelle informasjonsverdien som den mest sentrale, selve idealet, mens den reelle informasjonsverdien innehar en utfyllende eller underbyggende rolle for det som skal fremmes.

*Saliency* (blikkpunkt) handler om fargebruk, plassering eller størrelse, som alle bidrar til å fange leserens oppmerksomhet. Dette komposisjonselementet går ut på å vurdere i hvilken grad ulike tekstelementer er fremhevet for å tiltrekke seg leserens oppmerksomhet (ibid:212). Som det tredje elementet er *framing* (innramming) med på å skille eller samle ulike

komposisjonselementer, ved å gruppere eller markere ulike elementer i den multimodale teksten for å bidra til at leseren lettere kan orientere seg og se sammenhengen i teksten (ibid:214). For Kress og van Leeuwen handler det blant annet om en fysisk ramme, eller uregelmessigheter i fargebruk, som skiller eller samler de forskjellige elementene. I min analyse av det visuelle i *Familien paa Gilje* ser jeg snarere for meg en symbolsk ramme som viser leseren hvilke deler som hører sammen og som skal oppleves som fremtredende for handlingens betydning.

Informasjonslenking er den tredje kohesjonsmekanismen til van Leeuwen som ser på hvordan kombinasjoner av semiotiske ressurser kan gi en fyldigere tekst ved å utnytte de ulike ressursenes affordans. Med utgangspunkt i Roland Barthes sine analyser av fotografiet og reklameplakaten kommer van Leeuwen frem til to forskjellige former for samspill. Ord og bilder kan *utdype* hverandre, slik at ordene tydeliggjør hva bildet skal uttrykke, eller omvendt. Men ord og bilder kan også *utvide* hverandre, slik at ordene forteller noe mer enn det bildene viser, eller omvendt (van Leeuwen 2005:222). Når skriften har den funksjonelle tyngden i en tekst, kan bildene fylle oppgaven med å illustrere og utdype noe av det ordet forteller om. Som tidligere nevnt er tradisjonelle lærebøker et godt eksempel på dette, hvor det som skal sies blir uttrykt gjennom verbalspråket, mens bildene kun har en illustrerende rolle.

Den fjerde og siste kohesjonsmekanismen tar utgangspunkt i samtale teori og teori om musikalsk samspill. Dialog viser til hvordan semiotiske ressurser veksler på å stå i forgrunnen og bakgrunnen i en kommunikasjonssituasjon. Her hevder van Leeuwen at relasjonene mellom ressursene i film og popsanger minner om det dialogiske samspillet man finner mellom to stemmer eller mellom musikkinstrument som spiller sammen (ibid:254 og 262). Van Leeuwen viser imidlertid til at dialog ikke er knyttet til den snevre betegnelsen av dialog, men at dialogiske strukturer «exists whenever several ‘voices’ are seen or heard, whether sequentially or simultaneously – and this, given the multimodality of all communication, is perhaps always» (ibid:267). Dialog innbefatter dermed alle stemmer og vekslinger i en multimodal tekst, og basert på dette markerer replikker en dialogisk veksling mellom to eller flere personer i en roman. Jeg har valgt å ikke se så bokstavelig på denne kohesjonsmekanismen, men snarere undersøke hvordan det romlige fremheves gjennom bruken av replikker.

## 2.5 Denotasjon og konnotasjon

I analysen av *Familien paa Gilje* som en multimodal tekst i vid forstand, blir begrepsparet *denotasjon* og *konnotasjon* sentrale. På midten av 1800-tallet presenterte filosofen John Stuart Mill i boken *A System of Logic* (1843) distinksjonen mellom denotasjon og konnotasjon. I følge Mill hadde et ord to lag med meninger, for eksempel ved at ordet «‘white’, for instance, first of all *denotes* the class of white things, ‘as snow, paper, the foam of the sea, and so forth’. But it also *connotes* the abstract concept ‘whiteness’, by virtue of which all white things can be referred to with the one word ‘white’» (siteret i van Leeuwen 2005:37). Et ord har dermed en leksikalsk betydning, en denotativ betydning (signifikant), en type forklaring som gis i oppslagsverk hvor du finner beskrivelser av hva et ord betyr (Chandler 2002:140). I tillegg til dette vil et ord ha en eller flere tilleggsbetydninger, konnotasjoner (signifikat) som åpner for en rekke assosiasjonsfelt (ibid.).

En analyse med fokus på denotasjon og konnotasjon er ikke forbeholdt studier av bildet. Dette er to begreper som benyttes både innenfor bildeanalyse og tekstanalyse. For å definere skillet mellom denotasjon og konnotasjon tok Roland Barthes utgangspunkt i den danske lingvisten Louis Hjelmslev, som knyttet distinksjonen mellom dette begrepsparet til språket og hevdet at det fantes ulike måter å uttrykke det samme konseptet på som kunne resultere i ulike meninger (ibid.). Lingvistikkens distinksjon av begrepsparene fikk også betydning for litteraturvitenskapen og er to velbrukte begreper. Anne-Kari Skarøhamar skriver i boken *Litteraturundervisning. Teori og praksis* (2011:29) at

vi kan se en hel fortelling som et tegn. Ethvert tegn, både på ordplanet og på fortellingsplanet, kan ha forskjellige betydningsnivåer. [...] I en fortelling er det denotative selve handlingsgangen, mens det konnotative innholdet er de lovmessigheter og den livsopfatningen som indirekte formidles gjennom fortellingen, og som vi kan utlede ved analyse og tolkning.

Her viser hun hvordan betydningen kan ligge på flere plan, både det denotative og det konnotative, og at det kan være svært nyttig å anvende begrepene både på ordnivå og på tekstnivå i en litterær analyse.

Med utgangspunkt i de to betydningsnivåene til Hjelmslev, vendte Roland Barthes seg mot studiet av fotografiet, og essayet «Bildets retorikk» fra 1964 var et av de første forsøkene på å overføre teorier om språket i vanlig forstand til studiet av bildets språk. I dette essayet baserer Barthes sin argumentasjon rundt en reklameplakat for Panzani, spaghetti. Gjennom å bruke denne annonsen identifiserer han tre budskap fra et gitt bilde; det lingvistiske budskapet, det bokstavelige (denoterte) budskapet og det symbolske (konnotative) budskapet (Barthes

1994:24). Ut i fra sin analyse vender han seg mer mot Mills definisjon av begrepsparet, og kommer frem til at det bokstavelige budskapet er denotert, mens det symbolske er konnotert.

For Barthes var den denotative betydningen av fotografiet relativt uproblematisk, og hevdet at Saussures modell bare hadde fokusert på denne betydningen, mens forskere som han selv måtte undersøke den viktigste formen av mening, nemlig den konnotative betydningen (Chandler 2002:140). Konnotative betydninger (signifikat) betegner som sagt et ords sekundære betydning, et begrep som refererer til det «socio-cultural and 'personal' associations (ideological, emotional etc.) of the sign» (ibid.). Men disse assosiasjonene er ikke subjektive, «connotations are not purely 'personal' meanings – they are determined by codes to which the interpreter has access» (ibid:142). Konnotasjoner er snarere assosiasjoner som mennesker fra samme kultur eller gruppe vil dele, altså kulturelt delte oppfatninger (ibid.). Med disse teoretiske perspektivene ønsker jeg å lese *Familien paa Gilje* billedlig, i et forsøk på å undersøke denne romanen som en multimodal tekst i vid betydning. Spørsmålet som stiller seg nå er hvordan dette kan gjøres i praksis?

## 2.6 Metode

Som allerede nevnt, åpner det teoretiske grunnlaget som er diskutert over for å undersøke romanens visualitet. Mieke Bal (1997) og Erik Østerud (2002) har gjort studier av romanens billedsuggerende effekt som ligner på mine undersøkelser av det visuelle aspektet i *Familien paa Gilje*. For semiotikeren Bal er det verbale og det visuelle sammenblandet: «In cultural life, the two domains are constantly intertwined» (sitert i Mælleng 2001:7). Med utgangspunkt av en slik oppfatning, blir det «å lese optisk», «to read visually», hennes hovedanliggende i verket *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (1997), oppfølgeren til hennes bok fra 1991, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Hun åpner denne boken med to spørsmål som legger grunnlaget for hennes diskusjon av Prousts «visuelle» tekst: «How can an image be written? And once written, how can it be read?» (Bal 1997:1).

Bal leverer et grundig forsøk på å gi svar på disse to engasjerende og viktige spørsmålene hun stiller innledningsvis. Selv om disse kan virke som to forskjellige verdener, hevder hun at kunst og litteratur er «sister arts», som er i stand til samhandling og utveksling. Men hvis man skal lykkes i å oversette det tekstuelle til det visuelle, må man først forstå at hvert visuelle bilde først og fremst er et verbalt bilde og refererer indirekte på meningsnivået til visuelle bilder i andre kategorier (ibid:4). Ut i fra dette viser Bal at det er mulig å si at metaforer er verbale bilder av mentale bilder, mens beskrivelser er verbale bilder av perseptuelle bilder.

Både mentale og perseptuelle bilder er i stand til å henvise til visuelle grafiske bilder, «but only by means of a chain of mediations» (ibid.). Gjennom refleksjon er man dermed i stand til å lære hvordan man kan lese visuelt.

Erik Østerud har gjort en analyse av det visuelle i romanen *Familien paa Gilje* i artikkelen «Jonas Lies *Familien paa Gilje* inter artes» (2002), hvor han retter søkelyset mot mentale bilder og rom som oppstår under lesningen. I følge Østerud (2002:298) tegner Lie opp ulike sekvenser som minner om et maleri, eller tablå. Han ønsker å gripe fatt der bilde og tekst viser seg mest i slekt med hverandre, i motsetning til Mieke Bal som knytter sammen kjente malere som blant annet Chardin, Carvaggio og Rembrandt i hennes egen analyse av Proust. Med sine moderne studier av de visuelle egenskapene og prosessene i en litterær tekst, går både Østerud og Bal derimot bort i fra *Ut pictura poesis*-debatten om bildets fortrinn fremfor skriften (ibid.).

Østerud knytter person- og interiørbeskrivelsene til teknikker og konvensjoner i den impresjonistiske bildekunsten. Han trekker blant annet frem åpningsscenen hvor vi blir presentert for Ma som sitter i dagligstuen ved sitt sybord. Dette sybordet innehar for han en egen rolle, en egen betydning, for romanens tematikk. I følge Østerud ville Lie ha sagt at det var i slike rom som dette formingen av den tradisjonelle kvinnerollen skjedde i 1840 (ibid:303). «Døtrene skal arve henne, arve hennes møbler, arve hennes skjebne. De skal bli 'stille eksistenser', *nature morte*'r, liksom hun var det», noe som skjer ved romanens slutt når datteren Thinka arver morens sybord (ibid:303-304). Sybordet knyttes dermed til kvinneskjebnen, og Østerud konkluderer med at «ringen [er] sluttet», og viser hvordan Lie bruker både person- og interiørbeskrivelser for å skildre blant annet kvinnerollen (ibid:304).

Men får dette sybordet en annen meningsbærende effekt i dagens samfunn? I verdenen i dag er ikke sybordet noe vi legger merke til, da man kan tenke seg at dette ikke lenger er en like vanlig gjenstand i de moderne hjem. Vi har sett tidligere i avhandlingen at sosialsemiotikkens fokus var rettet mot studiet av tegn som både er menneskeskapt og kulturskapt. Det er ikke bare ordene som har en betydning, men tegnene i konkret forstand har også en betydning som ligner et språk. Det handler om ulike meningsskapende system som vi har blitt enige om deres innhold innenfor den vestlige kulturen. Men gjelder dette for fiksjonslitteraturen og den betydningsverdenen den litterære teksten skaper? Kan vi overføre meningen bilder har i vår verden til teksten? Litteraturen skaper sine egne fiksjonsrom og regler, hvor ting får en helt annen betydning enn i den virkelige verden. I romanen har sybordet en åpenbar

betydningseffekt, som den ikke nødvendigvis har utenfor romanen. I dagens samfunn er ikke denne gjenstanden like aktuell lenger, og undersøkelsen av disse gjenstandenes betydning både i og utenfor Lies roman, blir interessant i min lesning av verket.

Vi har tidligere i avhandlingen sett at utgangspunktet for Barthes sine analyser av fotografiet var Saussures tegnteori rettet mot verbalspråket. Hans undersøkelser la utgangspunktet for sosialsemiotikken som etter hvert utviklet seg til å undersøke bilder, verbalspråk og lydpråk som multimodale tekster. For Kress og van Leeuwen (1996) ble bilder betegnet som visuelle tekster, bestående av semiotiske tegn og ytringer som kunne tolkes. Dette fokuset på det visuelle betydningsuniverset er også noe som har opptatt litteraturvitenskapen i lengre tid. Både Bal (1997), Mælleng (2001) og Østerud (2002) forsøker i sine undersøkelser å kombinere bildeteori i lesninger av litterære tekster som *Familien paa Gilje* og *À la recherche du temps perdu*. Med sine ulike innfallsvinkler har de lagt fokus på tekstelementer, scener, situasjoner eller handlinger som uttrykker en visualitet som gir andre og dyptgående meninger til teksten. Men vi kan stille oss spørsmålet om dette ikke er noe annet enn bare en annen vinkling for å beskrive skillet mellom «showing» og «telling»?

Innenfor fortelle-teori er det en grunnleggende forskjell mellom «showing» og «telling». I boken *The Rhetoric of Fiction* (1991) diskuteres distinksjonen mellom disse to begrepene med referanse til den amerikanske forfatteren og kritikeren Henry James, som i sin tid var opptatt av at god litteratur burde inneha færrest mulig spor av fortelleren. Gode romaner skulle imidlertid være fremvisende («showing»), og ikke fortellende («telling») (Booth 1991:23). I diskusjonen rundt de to begrepene, viser Booth at den førmoderne romanen var preget av «telling», med et sterkt fokus på fortellerens funksjoner som allvitende og med sin narrative distanse. Den moderne forfatteren derimot, hadde i følge han «effaced himself, renounced the privilege of direct intervention, retreated to the wings and left his characters to work out their own fates upon the stage» (ibid:7). Ved at forfatteren ikke griper direkte inn i fortellingens forløp og heller benytter en scenisk fremstilling, gjør at historien blir presentert uten noen påvirkende kommentarer og etterlater tolkningen til leseren (ibid.).

I *Familien paa Gilje* gjør Lie handlingene, situasjonene og karakterene levende gjennom sine skildringer. I noen passasjer ser vi både ansiktsuttrykk, deres kroppsbevegelser, deres sinne, glede, fortvilelse og handlinger gjennom hans billedlige språk. Ved sin sceniske fremstilling iscenesetter Lie handlingen, og et eksempel på dette er når kapteinen åpner dører for å ønske kaptein Rønnow og Løytnant Mein inn: «Kapteinen satte Lysestagen paa Bordet i Gangen,

hvis Gulv var nyskuret, vaadt og strøt med Ener. Han gik ud paa Trappen, medens Børnene, Hoved ved Hoved, gløttede ud af Kjøkkendøren og hindrede Pasop, der knurrede og bar sig bagom dem, fra at storme du og gjør» (Lie 1920:134). I denne passasjen ser vi kapteinens handlinger før han ønsker de to mennene velkommen til Gilje. Alle detaljene lar oss følge Jæger som en scenebeskrivelse, som et manus, og gjør hans handlinger levende.

Jeg nevnte innledningsvis romanens åpning, som maler et vakkert frostbilde av kapteinsgården og bygden. Komposisjonen viser oss et øyeblikksbilde, som skaper en annen visualitet enn hva fremvisningen av romankarakterene gjør. Det er som om vi ser et maleri, hvor vi fester blikket mot enhver detalj og lever oss inn i situasjonen. Gjennom å involvere to måter å visualisere på, en billedskapende skildring og en levendegjøring av karakterene, gjør Lie at denne romanen har et sterkt visualiserende element gjennom store deler av romanen. Likevel, så er det viktig å påpeke at «telling» er nyttig til det mer perifere, som for eksempel i formidlingen av forflytningen fra et sted til et annet av en romankarakter, eller flere romankarakterer. Denne romanen gir dermed rom for både «telling» og «showing», både det narrative og det visuelle, noe som sammen skaper en unik effekt.

Å undersøke det visuelle fra ulike innfallsvinkler er ikke ukjent i studiene av *Familien paa Gilje*, og selv om mine metoder og teoretiske innfallsvinkler kan minne om Mælengs (2001) og Østeruds (2002) studier, ligger ulikheten i at jeg forsøker å rette blikket mot den sosiosemiotiske fagtradisjonen. Det finnes ingen tidligere studier som er direkte knyttet til mitt forsøk å se det visuelle i romanen *Familien paa Gilje* i et sosiosemiotisk lys, og hvordan multimodal teori muligens kan åpne for nye innfallsvinkler til dette klassiske verket. Dermed beveger vi oss inn i et noe ukjent landskap, hvor mitt forsøk er forankret i de tidligere diskuterte teoretiske perspektivene for å se om disse kan kaste et nytt lys over min valgte roman.

Jeg kommer ikke til å ta standpunkt omkring *Familien paa Gilje* som Lies første impresjonistiske roman eller ikke, men det visuelle som romanen bærer preg av vil være gjenstand for min lesning av verket. Jeg skal foreta en tekstimmanent analyse hvor fokuset vil ligge på selve teksten, og ikke verkets kontekst. I denne avhandlingen er jeg dermed på jakt etter å vise hvordan det visuelle og det narrative kombineres i romanen, og dette gjøres gjennom å se på noen nøye utvalgte visuelle passasjer i verket. De visuelle scenene jeg har valgt å legge fokus på inneholder tydelige visuelle innslag, og de kan fungere som malte bilder. Det kunne ha vært mange andre passasjer som hadde vært interessante å undersøke,



men mitt fokus i avhandlingen har landet på en nærlesning av tre nøye utvalgte scener i Lies roman.

Den første passasjen jeg skal se nærmere på tar plass ved romanens åpning, hvor både eksteriøret og interiøret rundt og i familiegården på Gilje, skal bli belyst av multimodalitetsteori. Jeg ønsker å undersøke hvordan det narrative og det visuelle samspiller, og van Leeuwens (2005) fire kohesjonsmekanismer (*rytme, komposisjon, informasjonslenking og dialog*) i analysen av multimodalt samspill, samt begrepsparet denotasjon og konnotasjon, står dermed sentralt. Videre skal jeg gjøre en nærlesning med vekt på det visuelle i scenen hvor Inger-Johannas to første brev blir opplest av kaptein Jæger, og vi som lesere får ta del i hennes observasjoner av livet i hovedstaden hos tante Alette. Den siste passasjen jeg har valgt å se nærmere på ved bruk av van Leeuwens analyseapparat, er romanens aller siste scene hvor Grip tar farvel med både sin livsvisjon og Inger-Johanna.

Grunnen til at jeg valgte å fokusere på disse tre scenene i romanen i forsøket på å belyse avhandlingens problemstilling, hviler mye på scenenes visuelle effekt. På grunn av avhandlingens omfang, har jeg sett meg nødt til å begrense antall passasjer med et billedlig preg som jeg ønsker å gjøre en inngående analyse av. Det er flere passasjer i *Familien paa Gilje* som det hadde vært interessant å undersøke i lys av et multimodalt perspektiv, som blant annet «kortspillscenen», som både Østerud (2002:308), Mæleng (2001:210-211) og Bergström (1949:504) har analysert nærmere, samt scenen som omhandler kaptein Jægers dødsøyeblikk, i tillegg til mange flere. Valget falt likevel på de tre nevnte over, og gjennom analysen vil jeg forsøke å belyse de ulike visuelle elementene i den utvalgte passasjen i lys av van Leeuwens (2005) generelle typologisering av multimodalt samspill. Med dette som bakgrunnsteppe, skal vi nå bevege oss over til avhandlingens analysedel hvor nærlesningen av hver enkelt scene er delt inn i hvert sitt eget delkapittel.

### 3 Tre visuelle «bilder» i *Familien paa Gilje*

«'Hjemmenes Digter' blev han kaldt, og som 'Hjemmenes Digter' staar han i de flestes Bevidsthed. Betegnelsen er mere smigrende for Jonas Lie end for Hjemmene» (Erik Lie, sitert i Mæleng 2001:60). «Hjemmenes dikter» viser til Lies fokus rundt familielivet i hans romaner, men det er ikke bare det lykkelige ekteskapet som blir skildret, og heller ikke en enerådende stuehygge. Erik Lie påpeker videre at det er en klar tendens i farens romaner som ikke kan overses, en kraftig stemme som involverer seg i kvinnesaken i flere verk som *Familien paa Gilje* (1883), *Kommandørens Døttre* (1886), *Et Samliv* (1887) og *Maisa Jons* (1888) (ibid:60-61). *Familien paa Gilje* har en tydelig tendens ved at den problematiserer ekteskapet og kvinnens stilling i samfunnet. Giljefamiliens tragedie er satt opp mot varme, lykkelige øyeblikk i hverdagen, som gir den mørke historien en kontrast.

Jonas Lies gjennombrudd som dikter faller i tid sammen med begynnelsen til det moderne gjennombrudd i nordisk litteratur i 1870-1880 årene. Brandes sitt berømte sitat «det, at en Litteratur i vore Dage lever, viser sig i, at den sætter Problemer under Debat», har blitt stående som slagordet for denne perioden (sitert i Hertel 2004:64). Brandes hadde en dominerende innflytelse på den nye diktningen i Norden som vendte seg mot en problemdebatte og idéforkynnende litteratur (ibid:75-76). Lie derimot, var lenge avvisende til Brandes sin programerklæring, og hans verk hadde et romantisk preg (Hauge 1970:10). Men med *Livsslaven* (1883) var det tydelig at han også kom etter. Det var imidlertid ikke bare det tematiske som hadde endret seg i hans diktning. Fra begynnelsen av 1880-årene hadde han også funnet frem til sin impresjonistiske fortellemåte.

*Familien på Gilje* er betraktet som en skandinavisk klassiker, men den har hatt lite betydning utenfor den skandinaviske litteraturhistorien. Romanen skildrer likevel mange av de store temaene i hovedstrømmingene i europeisk litteratur i det nittende århundre. Kvinnefrigjøring, kvinnens stilling innenfor ekteskapet, samt konflikten mellom det individuelle menneskets egne valg og de samfunnsmessige forventningene, blir skildret gjennom dagligdagse gjøremål. Temaene som blir tatt opp i denne romanen er derimot skildret mer indirekte enn hva vi ville finne hos samtidens forfattere (Gustafson 1976:64). For Lie skulle litteraturen fremvise samfunnets problemer og skyggesider, men gjennom implisitte metoder ved å liste seg inn i menneskenes moralske bevissthet (ibid.).

*Familien paa Gilje* bærer som tidligere nevnt, preg av det visuelle, og da den impresjonistiske fortelleteknikk. I sin anmeldelse av verket la Garborg merke til Lies visuelle skrivemåte, hvor han skriver at:

Naar man har læst denne Bog, saa er man *kjendt* paa Gilje. Man synes, man maa have været der. Man ser Giljebakkerne saa tydelig i deres forskjellige Bøjninger og Knæk, og øverst deroppe ligger Chefsgaarden og glør i Solen med sine blanke, kolde Vinduer, umalet, nøgen, optømt efter Reglement og Lov, men alligevel med et Slags Fornemhed over sig (Garborg 1976:30).

I følge Garborg har vi som lesere ikke bare sett for oss Gilje og personene som lever sitt hverdagslige liv der, men vi har også vært der og tatt en del av det. De malte bildene i romanen gjør det interessant å se på blandingen mellom «telling» og «showing», mellom det narrative og det visuelle. Gjennom analysen vil jeg forsøke å undersøke hvordan det visuelle og det narrative kombineres i romanen, gjennom å se nærmere på noen utvalgte visuelle passasjer. Disse skal analyseres i lys av multimodal teori for å undersøke om det er mulig å se dette verket som en multimodal tekst.

### 3.1 Et møte med Gilje

I *Familien paa Gilje. Et interieur i Firtiaarene* møter vi familien Jæger en kald ettermiddag i desember på kapteinsgården på Gilje. Kapteinen Peter Jæger og kapteinsfruen Gitta (også kalt «Ma») har fire barn sammen; Kathinka, Inger-Johanna, Thea og Jørgen. Det er åpenbart at Inger-Johanna er farens favoritt. Når en gammel skolekamerat og kollega, kaptein Rønnow, stopper ved huset, blir kapteinen fornøyd når han observerer gjestens inntrykk av hans mellomste datter. Fru Jæger er en søster av stiftamtmanninnen, og kaptein Rønnow forteller familien Jæger at han vil be stiftamtmannens kone om å invitere Inger-Johanna til sitt hjem for et år, slik at hun kan lære seg hvordan det rike kulturlivet er i hovedstaden. I følge Rønnow er ikke Gilje, en øde fjellbygd, egnet for en ung dame med Inger-Johannas åpenbare sjarm.

Kapteinen Jæger ønsker at hans elskede datter skal besøke sin tante, men når han finner ut hvilken kostnad dette medfører med tanke på klær og utstyr, stormer han mot sin stakkars kone som til slutt klarer å berolige han. Kapteinen, en tidligere krigsoffiser, er den første personen vi møter i romanen, og som er til stede i de fleste av romanens scener. Han er uten tvil familiens midtpunkt, og er familiens overhode som har kontroll over kone, barn og familiens økonomi. Selv om han blir skildret som en herskende tyrann med et enormt sinne og temperament, er han en person som er godt likt av familien sin og de andre personene vi

møter i romanen. Gjennom hele romanens forløp avtar kapteinens helse kraftig, og som eneforsørgende for familien innser han at hans død vil være skjebnesvangert for hans kone og barn, og drikker dermed blodfortynnende hver dag for å hindre dette. Han er ubestridelig glad i sin familie, og er nærmest sentimental når det kommer til hans barn, og da særlig Inger-Johanna.

Fru Jæger som stadig forsøker å roe ned sin ektemann, har også store bekymringer rundt det å opprettholde fasaden. Hun blir beskrevet som en «høi, stiv Skikkelse med et utpræget, men magert, fortørket Ansigt», og hennes ytre karaktertrekk blir sett i sammenheng med ulike gjenstander (Lie 1920:130). I motsetning til kapteinen representerer hun en ro, og holder sine egne meninger og tanker for seg selv. Det virker som om Ma ikke kan ytre sine meninger, da hun er økonomisk avhengig av sin mann. Selv om kaptein Jæger er familiens overhode, er det hans kone som styrer, og gjennom taushet og manipulering får hun som regel alltid sin vilje. Hun er også glad i barna sine, og det er for dem hun lever. Når Thinka blir opprørt over fogdens frieri, er det Ma som trøster henne og forteller henne at hun ikke har noe annet valg for å sikre seg økonomisk. Det kommer også frem i denne passasjen at dette ikke er noe ukjent for Ma, og at hun muligens selv har gått gjennom det samme: «Og nu, Thinka endelig sov [...] gik Ma ud med Lyset . . . Det værste var over» (ibid:249). På samme måte som sin mor, blir Thinkas livsoppgave å gifte seg. Sirkelen er nå kommet rundt.

Høy og blond trer Thinka frem som den mer forsiktige i søskenflokket. Hun vil nødig skuffe foreldrene sine, og gjør alt som blir bedt av henne. Denne karakteristikken av Thinka står i sterk kontrast med hennes yngre søster Inger-Johanna, som blir sammenlignet med synet av solen: «Og saa havde de Giljesolen i Stuen!» (ibid:195). Hun er ei vakker jente med en enorm utstråling, samt at vi opplever hennes personlighetsbrister med sin forfengelighet. Dette kommer tydelig frem når barna kommer rennende på ski mot kapteinsgården og faller, som resultat av at hun ser opp for å se om faren ser på henne (ibid:144). Med et mørkt, langt og vilt hår står Inger-Johanna frem som ei viljesterk og sta jente, og trer frem som den rake motsetningen til sin eldre søster Kathinka.

Brevene dominerer mye av romanen, hvor Inger-Johannas og Thinkas opplevelser blir skildret gjennom deres øyne. Vi blir blant annet kjent med hovedstaden gjennom Inger-Johannas brev, som leses igjen og igjen av familien Jæger. Etter at hennes første skepsis avtar, innser hun at hun liker sitt nye liv i byen. Både kaptein Rønnow og Grip er til stede på mange av festene, og tante Alette har sikret arbeid for Grip på ektemannens kontor. Tanten skriver også for å

fortelle at hun i hemmelighet håper en kjærlighet vil utvikle seg mellom Inger-Johanna og kaptein Rønnow, da han blir sett som et godt valg for henne. Tanten er derimot ikke glad i Grip, da hun finner ham altfor dristig og uhemmet i å uttrykke sine upopulære ideer. Inger-Johanna derimot, finner Grips tanker og utsagn interessante og hun blir også forelsket han, noe som ikke er akseptert av menneskene rundt dem. Gjennom brev til sin mor forteller hun om den indre striden hun føler: Skal hun følge sin lidenskap, eller skal hun bøye seg for samfunnets forventninger til henne?

Thinka er forelsket i Aas, en ung mann med dårlige utsikter som hennes fremtidige ektemann. Det er den gamle fogden Gülcke som i sin årlige visitt på gården synes Thinka er meget attraktiv. Han er nettopp blitt enkemann, og kan dermed ikke gi uttrykk for hans følelser for kapteinens eldste datter så kort tid etter hans tap, men han kaster ofte anerkjennende blikk mot henne. Han ender til slutt opp med å be om Thinkas hånd, og fordi hun er uten vilje til å nekte sin fars ønsker, aksepterer hun den eldre mannen. Hun er en god og trofast hustru, og opptrer nesten som en sykepleier for sin mann. Han er snill mot henne og samtykker til alle hennes ønsker, men hennes hjerte er trist. Inger-Johanna er forferdet over at hennes søster ikke har noen vilje og at hun ikke tar sine egne valg, og hun nekter å akseptere ideen om at kvinner skal bøye seg for sine fedre og ektemenn.

Inger-Johannas sterke vilje skal likevel snart bli satt under press. Kaptein Rønnow skriver til faren om hennes hånd, og dette er det stolteste øyeblikket i kaptein Jægers liv. I begynnelsen aksepterer Inger-Johanna Rønnows frieri, både fordi dette er mannen som hennes far ønsker for henne, samt at Grip aldri har foreslått ekteskap. Hun returnerer imidlertid hjem til Gilje før bryllupet, og hun innrømmer for seg selv og til familien at hun elsker Grip og at det dermed blir feil å gifte seg med kaptein Rønnow. Dette valget Inger-Johanna tar skuffer kapteinen enormt, men han innser at han ikke kan tvinge sin lille øyensten til å gifte seg mot sin vilje. Sørgmodig skriver han til sin gamle venn om beslutningen som er tatt. Fra den dagen begynner kapteinens helse å svikte raskt. Han lider av svimmelhet og svakhet, og er tvunget til å ta permisjon fra sine militære plikter. En dag vender ikke vognen hans hjem, og Stor-Ola går for å lete etter han. Han finner kapteinens yndlingshest stående ved enden av Giljebakken med tømmene løs på bakken. Kapteinen på Gilje er død.

Tjue år passerer, og vi får vite at fru Jæger er død, og at Jørgen er en velstående mann i Amerika. Thea er ugift og jobber som husholderske hos sin søster Thinka, som lever opp til sin rolle som en omtenksom hustru for fogden, mens Inger-Johanna fremdeles er ugift. Hun

har derimot blitt en lærerinne, som lærer barna ideer og idealer hun selv lærte fra Grip. Student Grip er ikke lenger student, men en alkoholiker som vanker fra skjenkested til skjenkested og lever på kreditt. Han unngår omhyggelig Inger-Johanna, men søker stadig informasjon om henne. Endelig går han til skolen hennes og står ved vinduet for å se skjønnheten som slapp unna og høre lyden av stemmen hennes. Han forlater deretter, syk med lungebetennelse. Når Inger-Johanna får høre om hans sykdom, reiser hun til han og tar vare på han til han dør. Etter hans død står hun igjen med at det var han som ga henne en grunn til å leve, hennes ånd for sannhet og frihet.

Handlingen i *Familien paa Gilje* overrasker ved at den er relativt ukonvensjonell. Gjennom første halvdel av romanen blir leseren ledet til å utforske ideen om at Inger-Johanna velger Grip, og dermed å være åndelig og følelsesmessig tilfredsstilt, eller at hun velger å gifte seg med den konvensjonelle kaptein Rønnow hvor hennes sterke personlighet vil bli underlagt samfunnets sosiale koder. Det ender til slutt opp med at hun ikke velger noen av dem, både fordi hun innser at et giftermål med kaptein Rønnow vil være feil, samt at hun aldri får spørsmål fra den hun egentlig ønsker, nemlig Grip.

Ser man forbi denne overflatiske handlingen, oppdager man hvordan Lie kunstnerisk sikrer dette resultatet ved at leseren ser at Inger-Johannas skuffelse og forsakelse av sitt personlige mål åpner for muligheten for oppfyllelsen av hennes åndelige potensial. Dette resultatet står i sterk kontrast til Thinka, som ikke har ryggrad til å motstå frieriet til en mann som hun selv ikke ønsker. Inger-Johanna er alene og aldrende ved slutten av romanen, men i motsetning til Thinka har hun beholdt sin frihet, samt opprettholdt sin personlige og moralske integritet.

Lies roman går dermed fra å være en ganske ordinær kilde til det borgerlige familieliv, til å bli et portrett av de fantasifulle triumfer som rammen av familieliv ikke fullt ut kan lykkes i å inneholde. Lie er ikke imot det borgerlige samfunnet, han både erkjenner dets nødvendighet og bragd. Familien Jæger er relativt lykkelige, og det er ikke uten foreldrenes godhet og kjærlighet at Inger-Johanna kunne utvikle og oppnå sin uvanlige og vinnende personlighet. Det er bare begrensninger i samfunnet som hindrer Inger-Johanna fra å oppfylle seg selv innenfor familielivets rammer.

### **3.2 Et interieur fra Firtiaarene**

I analysen av romanen skal jeg gå i dybden på tre passasjer med et visuelt preg, hvor jeg skal undersøke hva det er som er visuelt, og hva som er narrativt. Den første jeg skal undersøke er åpningspassasjen, hvor både eksteriøret og interiøret skal bli sett nærmere på. Deretter retter

jeg fokuset mot Inger-Johannas skildringer av livet i Kristiania, hvor interiøret vil få stor plass. Den siste visuelle passasjen jeg skal undersøke er Grips aller siste gjensyn med Inger-Johanna, når han står utenfor skolestuen og ser inn på henne. Disse tre visuelle passasjene setter jeg opp som tre visuelle «bilder» som det er mulig å spore i romanen. Jeg ønsker å analysere disse «bildene» i detalj, og utgangspunktet er som allerede nevnt van Leeuwens fire kohesjonsmekanismer, i lys av begrepsparet denotasjon og konnotasjon.

Før jeg går over til min analyse, ønsker jeg å kommentere romanens berømte undertittel: *Et interieur fra Firtiaarene*. I følge Ivar Havnevik (1976:113) har denne undertittelen en dobbel funksjon ved at den både utfyller tittelen på verket, samt at den styrer leseren mot «hjem, hygge, lykke», nemlig det familiære. Videre påpeker han at Lie har lånt et begrep fra malerkunsten, nemlig interiør, hvor han i stedet kunne ha benyttet seg av «fortelling» eller «roman» (ibid:114). Flere har rettet sin interesse mot denne undertittelen, blant annet Bergström som knytter interiørbegrepet helt bokstavelig til en beskrivelse av værelser (ibid:115). Ingard Hauge hevder i *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellekunst* (1970:44) at «interiør» kan sees i sammenheng med «en interesse for interiøret i vanlig forstand, det indre av huset med innbo og utstyr», og kobler dette til realismens forfattere.

Men hva gjør dette med betydningen av teksten? Ved å legge et fokus på interiøret allerede i tittelen, legger også Lie vekt på det visuelle i sin presentasjon av denne familien. Det visuelle og det romlige gjennom interiøret, vil belyse det tematiske i denne romanen, nemlig det indre familielivet. Dette er ikke bare en roman som skildrer interiøret på 1840-tallet, men snarere en roman som gir et bilde gjennom de visuelle rommene av dynamikken mellom familiemedlemmene. Menneskene blir satt i sammenheng med interiøret som skildres, og det understreker dermed den underliggende tematikken om kvinneskjebner, kvinneundertrykkelse og kvinnefrigjøring som fant sted i dette miljøet.

Med dette kan vi bevege oss videre til åpningen av *Familien paa Gilje*, som legger frem en naturskildring av den snødekte fjellbygden Gilje i desember. Det males et bilde som leseren ser utenfra, men hva er det som gjør at den er så visuell? Det er selvfølgelig flere elementer som gjør at den kan oppleves som et bilde, men i denne åpningspassasjen står objektene stille, de er som fastfrosset og vi ser ting samtidig. Det er heller ingen utvikling i tid i denne passasjen, og dette skaper en illusjon om et visuelt maleri for leseren. De vakre naturskildringene har flere små og store detaljer, og med en slags zooming-effekt beveger vi oss nærmere og nærmere romanens hovedanliggende, nemlig livet på kapteinsgården hos familien Jæger:

Det var en klar, kold Eftermiddag oppe i Fjeldbygden. Luften laa frostblaa med lette Rosentinter over alle de skarpe Kanter, Skar og Toppe, der som en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn svimlede op imod Horisonten. Nedenunder klappede Bakker og Lider Bygden til med hvide Vægge, stedse trangere og trangere, nærmere og nærmere, altid mere stængende.

Sneen var kommet sent det Aar, men laa til Gjengjæld nu, Julemaaneden gik ind, saa tung paa Furu og Gran, at den bøiede baade Bar og Kvist. Bjerkelundene stod til Livet i Sneen; Bygdens smaa skiffertækkede Husklynger laa halvt nedgravede med Fonner tyngende over Tagene. Indgangene til Gaardstunene var dybe opmaagede Hulveie, hvoraf Grinde- og Gjerdestolper stak op hist og her som sunkne Baadmaster.

Sneplogen var nylig gaat i Kongeveien, og oppe paa Kompagnichefsgaardens bratte, røde Teglstenstag holdt man paa at skuffle ned de store, frosne Skavler, der hang faretruende udover Tagrenden.

Chefsgaarden laa særlig fremragende i Bygden. Den var rødmalet og reglementmæssig optømret som de fleste af den Slags endnu for en Menneskealder tilbage.

Over det nedføgne Havestakit laa Skaren med Spor af Kjælkemeier og Ski næsten lige opunder Vinduskarmen og smaarøg i Nordensnoen der ude i Solen (Lie 1920:129).

Den denotative beskrivelsen av scenen forteller oss blant annet at det er ettermiddag opp i fjellbygden i desember, hvor snøen ligger som et tykt lag over fjellbygden og vi kan skimte den røde kapteinsgården som ligger på en fremskutt plass i forhold til de andre bygningene. I tillegg til dette kan vi se spor etter plogen som nettopp har vært der, noe som gir en virkelighetseffekt over det vi ser, ved at det gir leseren et «øyeblikksbilde». Passasjen domineres dermed av det visuelle, det billedmessige, da den beskriver i detaljer for leseren det som kan sees. Den åpner derimot ikke bare for en beskrivelse, men den gir også rom for tolkning.

Den sosialesemiotiske tilnærmingen til denne romanen ønsker å undersøke hva som blir uttrykt ved bruk av ulike semiotiske ressurser, samt hvordan disse uttrykkene kan bli fortolket. Det visuelle, de tekstlige bildene, i denne åpningspassasjen åpner for et stort meningspotensial. Sosialesemiotikken er på ingen måte et nytt fenomen, men den bidrar i denne avhandlingen til å gi noen nye begreper i analysen av romanen, som igjen åpner for å gi et annet perspektiv i møtet med *Familien paa Gilje*. Det sosialesemiotiske perspektivet ligner på det konnotative betydningspotensialet, hvor det er en slags kulturell fortolkning av ulike elementer.

Betydningen av ulike bilder eller ord, er noe man er blitt enige om i den bestemte kulturen. Vi kan dermed stille spørsmålet om hvilket meningspotensial som ligger i denne rødmalte, «reglementmæssig optømret» (ibid.) sjefsgården i fjellbygden?

Først og fremst kan det gi oss sterke assosiasjoner til noe gammeldags, noe som blir bekreftet av kommentaren «som de fleste af den Slags endnu for en Menneskealder tilbage» (ibid.). Vi blir fortalt at en slik huskonstruksjon er vanlig for denne typen gamle hus, og dermed blir leseren fortalt hva dette kan tolkes som. Dette gammeldagse vi ser i fjellbygden viser seg også



gjennom andre tekstlige bilder hvor vi ser husene som ligger halvt nedgravd i snøen. Dette kan gi oss assosiasjoner om noe tilbakelagt, et liv som har stilnet, om mennesker som er undertrykt og som dermed har mindre betydning for det større samfunnet. Dette er mennesker som ikke kommer seg løs og som er holdt tilbake i den moderne utviklingen.

Dette understrekes videre av at bygden er omringet av trange snøvegger, og som stadig blir mer stengende. Fra den kalde og klare frosthimmelen som ligger lett over Gilje, som kan gi oss en følelse av frihet, beveger vi oss ned til den stengende følelsen nede i bygden, hvor snøen ligger tungt på trærne. Alt dette kan gi oss assosiasjoner til at det åndelige miljøet både er trangt og lukket, og vi får en motsetning mellom det frie og det ufrie, mellom det høye og det lave. Dette kan også illustreres gjennom naturskildringene med de enorme snøskavlene som ligger i horisonten, og med naturen på bunnen med sin følelse av tranghet. Denne tekstlige passasjen forteller dermed gjennom de tekstlige bildene, det visuelle, hva og hvem romanen handler om.

Men vi ser ikke bare husene som ligger halvt nedgravd i fjellbygden, da vi også fester blikket mot visuelle elementer som «skarpe Kanter» og «en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn» (ibid.). De skarpe kantene står i sterk kontrast til den polstrede dagligstuen til tante Alette som Inger-Johanna opplever i Kristiania, og de enorme snøskavlene som ligger der tårn i tårn kan tolkes som et bilde av byen som er så forskjellig fra bygdesamfunnet. Dermed får vi allerede i første avsnitt ikke bare et «maleri» av fjellbygden sett ovenfra, men også en vinkling til det svært annerledes bysamfunnet vi møter senere i romanen.

I tillegg til dette får vi en følelse av at noe skal skje, da det ligger en utrygg følelse over fjellbygden: «[...] de store, frosne Skavler, der hang faretruende udover Tagrenden» (ibid.). Menneskene som bor der jobber iherdig for å få bort disse store snøskavlene, men hva betyr det at de henger der faretruende? Hva ligger i denne faren, denne utryggheten? Disse snøskavlene er både frosne og store, og representerer dermed en usikkerhet for menneskene som bor her da disse kan fysisk skade dem ved en senere anledning. Men dette bildet av de store snøskavlene kan ha et større meningspotensial, siden det er kapteinsgårdens takrenner disse tynger. Etter denne åpningspassasjen får vi et glimt av den første personen i Lies persongalleri, nemlig kaptein Peter Jæger. Denne utryggheten over de store frosne snøskavlene kan representere en engstelig følelse over kapteinens helse, som stadig blir verre gjennom handlingens forløp. Både Ma, barna og gårdsfolkene forsøker å gjøre alt for å bedre kapteinens helse ved at kapteinen blir skånet for familieproblemer og bråk, noe som arbeidet med å fjerne disse enorme snøskavlene kan illustrere. Det billedmessige skaper dermed en

underliggende spenning, en intens forventning, som kommer frem i det visuelle bildet av snøskavlene.

Jeg har allerede påpekt åpningspassasjens kameralinse som zoomer seg nærmere og nærmere gården på Gilje. Vi beveger oss fra et oversiktsbilde og helt ned til skiene som ligger under vinduet på kapteinsgården. Dette kan vi knytte til van Leuweens rytmebegrep, som er en veksling mellom motsetninger. Gjennom denne filmkamerateknikken beveger leseren seg nærmere og nærmere kapteinsgården og dette gir en klar rytmisk effekt, hvor vårt blikk går fra et oversiktsbilde til de mer intrikate detaljene. Lie veksler her mellom dikotomiske motsetninger som avstand og nærhet, det frie og det ufrie, det høye og det lave, det åpne og det lukkede. Vi observerer nedgravde hus og kapteinsgården som ligger fremragende i bygda, samt en åpen og lett himmel som kontrasteres med den tunge snøen som ligger som et lokk over landskapet. Jo flere detaljer vi ser i det malte maleriet, desto mer rettes vårt blikk mot handlingens midtpunkt og det avdekkes flere visuelle rom for leseren.

Men hva illustreres gjennom tekstlige bilder og hva blir forklart gjennom verbalspråket alene? Skillet mellom tekstlige bilder og teksten kan være vanskelig å finne, da disse hovedsakelig representerer det samme. Det er flere elementer som kan karakterisere et tekstlig bilde, blant annet tempoet i tekstpassasjen, i tillegg til de sideordnede elementene i rommet. Gjennom verbalspråket får vi forklart at dette bildet viser fjellbygden akkurat i starten av julemåneden, samt at vi får fortalt at det er noe gammeldags over bygningen som ligger her. Dette kan tolkes videre som at det ikke bare er noe gammeldags over husene, men også menneskene som bor her. Likevel er det de visuelle elementene som gir rom for en dypere tolkning. Det er de tekstlige bildene som inneholder et stort meningspotensial, og som støttes av det narrative. Det narrative og det visuelle *utvider* hverandre, slik at det tekstlige bildet forteller noe annet enn det den narrative teksten gjør. Dette samspillet mellom de to informasjonsdelene, kan vi knytte til van Leeuwens tredje kohesjonsmekanisme, *informasjonslenkning*, hvor dette tablået ikke bare gir leseren et oversiktsbilde, men at det også peker fremover i romanens videre utfolding, samt gir et inngående bilde av personene og miljøet i denne fjellbygden.

Ser vi nærmere på kohesjonsmekanismen *komposisjon*, kan vi undersøke åpningspassasjens romlige organisering, som forteller oss hvordan teksten utfolder seg i rommet. Denne passasjen er illustrert for leseren som om det skulle være et maleri, hvor livet utenfor fjellbygden er avgrenset. Detaljrikdommen i passasjen skildres slik de ville ha blitt observert av en fremmed, og det er kapteinsgården som ligger i sentrum av «maleriet». Den fremmede ser horisonten som markerer fjellene, de halvt nedgravde husene som ligger i et trangt dalføre,

hvor kapteinsboligen blir opphøyet med sin fremragende plass i bygden. I dette rommet har skildringen av Giljegården fått stor plass, og vi som lesere blir ikke bare forklart hvor vi befinner oss, men også hva og hvem som står i handlingens sentrum.

Dette fører meg over på selve blikkpunktet i denne åpningspassasjen, i den grad vi kan snakke om blikkpunkt i en skriftlig tekst. Kress og van Leeuwen (1996) bruker begrepet *saliency* for å undersøke hva som bidrar til å fange leserens oppmerksomhet, gjennom fargebruk, plassering eller størrelse. Gjennom den skriftlige teksten får vi gitt et bilde av den fremragende plasseringen av sjefsgården i fjellbygden. Denne er videre rødmalt, ikke nylig malt, ikke malt i en subtil farge, men den er rødmalt. Denne sterke fargen blir satt i korrelasjon med den temperamentsfulle kapteinen, som senere i åpningskapittelet blir observert «fare rød og hidsig ned fra Kontoret» (ibid:130). Kapteinsgården og kapteinen blir automatisk satt i sammenheng med hverandre gjennom disse små detaljene, da dette er hans bolig, hans herredømme og det er her han utøver sin makt. Posisjoneringen av boligen, samt sammenligningen av gårdens utseende med kapteinens atferd, fanger dermed leserens oppmerksomhet og bidrar til en økt innsikt i hvem som holder til her.

I analysen av tekstens komposisjon vil det være interessant å undersøke åpningspassasjens innramming (*framing*) i forhold til ulike elementer. En roman er en lineær fremstilling av tekst som må leses i en bestemt retning, men den visuelle effekten i denne passasjen åpner for en tolkning av hvilke komposisjonselementer som er samlet og hvilke som ikke hører sammen. Jeg har allerede nevnt de dikotomiske motsetningsparene som settes opp mot hverandre, noe som kan illustrere hvordan disse elementene blir skilt fra hverandre. Det høye, frie og åpne i landskapet markerer et ideal som er undertrykt og holdt nede blant det lave, ufrie og det lukkede. Romanens underliggende tematikk om kvinneskjebner, kvinneundertrykkelse og ekteskap illustreres dermed gjennom hvordan disse motsetningene struktureres.

Det lave, ufrie og det lukkede som finnes på bunnen, markerer den *reelle* informasjonsverdien. For Kress og van Leeuwen (1996) vil det som blir sentrert på bunnen representere den reelle informasjonsverdien, som har som oppgave å underbygge det *ideelle*. Denne passasjen er ikke et fysisk bilde, hvor vi kan observere hvilke informasjonsbrokker som er plassert på toppen og bunnen i dette bildet. Jeg tolker dermed den ideelle som den mest sentrale informasjonsverdien, hvor den reelle informasjonsverdien blir å underbygge den ideelle. Dermed kan vi si at det lave, ufrie og det lukkede gir oss en detaljert og en mer

lettfattelig informasjon om hvordan livet til romanens hovedpersoner er. Det åndelige miljøet hos menneskene i fjellbygden er mer lukket enn hva vi legger i den ideelle informasjonsverdien, nemlig det naturlige, det opprinnelige. Visualiseringen av naturen som det frie, høye og åpne fremstår ikke bare som en motpol mot det åndelige klimaet blant romankarakterene og den tiden de lever i, men det viser også hvilke verdier som ligger i dette idealbildet.

Med naturens vindkast glir leseren inn døren til kapteinsgården, hvor utformingen av dagligstuen blir brettet ut:

Nede i Stuen paa en Plads mellem Sofaen og Ovn sad Kapteinsfruen i en gammel brun Værkenskjole og syede. Det var en høi, stiv Skikkelse med et utpræget, men magert, fortørket Ansigt, Minen for nærværende bekymringsfuldt optaget af et intrikat Studium, - Muligheden af atter at faa sat en ny, holdbar Lap i Finalen paa Jørgens Bukser. De var altid bundløse næsten til at fortvile over.

Hun havde bare taget sig Tid til det et Øieblik, medens Jæger var oppe paa Kontoret og Børnene henne paa Postaabneriet; thi i Huset gik hun den lange Dag som en Hest i en Lermølle.

Det med Perlemor og forskjellige kostbare Træsarter indlagte Mahogni Sybord, som stod opslaaet foran hende, maatte være et Familiearvestykke. Det erindrede i sin gammeldags Affalmethed lidt om hende selv og passede ialfald aldeles ikke hverken til den høiryggede, skrøbelige med Messingspiger beslaaede Skindlænestol, hvori hun sad, eller til den lange med grønt Værken betrukne Birketræs Sofa, der stod som et ensomt øde Land henne ved Væggen og ligesom saa længselsfuldt over til det brune, smale Klaffebord, der stod med nedslagne Vinger ligesaa ensomt og forladt mellem begge Vinduer.

Den brune Kasse med de fire rette Ben henne paa den nederste Væg med en Stabel af Papirer, Bøger, Huer og Kikkerten ovenpaa var et gammelt Klaver, som Fruen med megen Møie havde faat transporteret op til Fjeldbygden af sit Hjemms Efterladenskaber, og hvorpaa hun trolig havde indøvet med Børnene de samme Stykker, som hun selv havde lært.

Den uhyre Dagligstue med de nøgne Bjelkevægge, det umalede sandstrøede Gulv og de smaa Ruder med korte i Midten opfæstede Gardiner var nedover sin Længde høist glissent møbleret. Der var en halv Mil fra Stol til Stol og helt igjennem landsens tarveligt, saaledes som Embedsmændene kunde have det oppe i Fjeldbygden endnu i Firtiaarene. Midt paa den indre Væg, foran den store hvide Brandmur, ragede den gammeldags Ovn med Næs Jernværks Stempel og de knastede Vedkubber under frem i Værelset som en vældig Jætte (Lie 1920:130-131).

Gjennom denne romlige beskrivelsen av interiøret ligger fokuset igjen på detaljene, hvor persongalleriet trer frem i lyset. Lie gir leseren en unik personkarakteristikk av romanfigurene, hvor plasseringen av møblene gir et bilde på familiens dynamikk. Kapteinens kone blir sammenlignet med stuens møbler, og stiger frem som den gjenstanden som minst passer inn. På samme måte som i naturskildringen i åpningen av romanen, virker også dette som et maleri for leseren. Likevel finner vi en blanding mellom det narrative og det visuelle, og denne passasjen fremstår mer dynamisk enn naturskildringen. Her observerer vi kapteinsfruen i sin brune kjole, hvor hun sitter og syr sin sønns bukser. Det står et vakkert

sybord ved siden av henne, som skildres på en måte slik en fremmed ville ha sett det.

Gjennom denne skildringen av sybordet prøver Lie å presse inn så mye beskrivelse som mulig i den narrative fortellingen, og utnytter dette sybordet for å fortelle hvordan dagligstuen ser ut. Likevel rommer disse møblene flere assosiasjoner, og forfatteren knytter bildet av sybordet til fruene i huset, samt den fremmedes tolkning av at dette er et mulig familiearvestykke.

I motsetning til naturbildet vi får i åpningen av romanen hvor det ikke fantes en utvikling i tid, møter vi i denne passasjen en veksling mellom det narrative og det visuelle. Dette skaper en rytme i den skriftlige teksten, hvor leseren føler at handlingen utvikler seg, samtidig med at det rytmiske mønsteret gjør teksten sammenhengende. De visuelle elementene i denne interiørpassasjen er de som gir uttrykk for å være fastfrosset og som er tilstede i handlingen for å gi en beskrivelse av omgivelsene og personene. Det første vi kan observere er sammenblandingen hos kapteinsfruen i sin positur som sitter og syr. Denne handlingen har en viss utvikling i tid og er med på å dra handlingen fremover senere i kapittelet, da hun omtrent syr i kapp med barna som kommer rennende på ski ned mot gården (ibid:132). Objektene som Ma er en del av, som sybordet, skinnstolen, sofaen, klaffebordet og klaveret, er objekter som er presset inn i det narrative for å gi en beskrivelse av dagligstuen og henne.

Denne vekslingen mellom det narrative og det visuelle skaper en dynamikk, som igjen viser seg i bakgrunnsinformasjonen leseren blir gitt om hvorfor Ma syr, nemlig at Jæger er oppe på kontoret sitt og holder på med sitt, samt at barna er nede på postkontoret. Dette bidrar til å skape en slags utvikling i tid, hvor leseren venter i spenning på når kapteinen skal tre inn i handlingens sentrum, samt hvem disse barna er. Denne bakgrunnsinformasjonen er ikke noe leseren får observerte, men det skapes en forventning om at noe skal skje og på denne måten blir det en veksling mellom de narrative og de visuelle elementene, som skaper et rytmisk mønster for leseren.

Foruten om at vi har enn viss utvikling i tid, ligger det rytmiske anslaget i denne skildringen av dagligstuen på kapteinsgården nettopp i disse karakteristikkene av Ma gjennom ulike objekter. Her blir motsetninger satt opp mot hverandre for å gi et bilde av henne, men også av andre karakterer i romanen. Sybordet, så kostbart og vakkert som det er, passer som kapteinsfruen, ikke inn blant resten av møblene i dagligstuen. Hun sitter i «den høiryggede, skrøbelige med Messingspiger beslaaede Skindlænestol», som vi får beskjed om ikke står godt sammen med hennes egen arv (ibid:130). Sybordet blir videre satt i kontrast med bjerketresofaen og det smale klaffebordet i rommet. Denne vekslingen mellom de ulike

visuelle elementene, og beskjeden om at disse ikke er skapt for hverandre, skaper en rytmisk vekslning som antyder til leseren hvilken plassering Ma har i dette huset.

I en multimodal analyse er det også interessant å undersøke hvordan de ulike semiotiske ressursene utnytter de ulike ressursenes affordans. Van Leeuwen knytter dette til kohesjonsmekanismen informasjonslenking, hvor ord og bilde kan utdype eller utvide hverandre. I denne interiørpassasjen finner vi eksempler på hvordan det visuelle utdyper det narrative. Den objektive observasjonen av sybordet som et mulig familiearvestykke, utdyper betydningen av bildet av sybordet for leseren. Den tydeliggjør for leseren dens mening og hva vi skal legge i dette bildets betydning. Dette sybordet er en del av kapteinsfruen, og vi blir også fortalt hvor likt dette sybordet er denne fruen. Det er som om sybordet er Ma og at Ma er sybordet, som ett og samme objekt, uforenelig og umulig å skille.

Denne objektive skildringen er derimot ikke konsekvent, da klaveret, den store «brune Kasse med de fire rette Ben», står tynget av bøker og hverdagslige ting (ibid:130). Det vakre og kostbare sybordet og klaveret er to objekter Ma tok med seg fra sitt barndomshjem og som representerer henne. Sybordet passer dermed ikke inn i denne dagligstuen med kapteinens møbler, og heller ikke klaveret har beholdt sin status. Dette kan vi tolke som at Ma har giftet seg med en mann av noe lavere sosialsjikt, og dermed har hun mistet en del av seg selv. Klaveret har ikke lenger verdi, da det blir brukt som en samlingsplass for bøker og rot, og dermed blir sybordet det eneste som representerer hennes identitet. Hun er på mange måter fortapt og alene, og sammen med klaveret er hun undertrykt som et objekt og har inntatt den eneste rollen hun passer til, nemlig som «en Hest i en Lermølle» (ibid.).

Den uhyre dagligstuen, med sine nakne vegger, umalte gulv og som ikke inneholder så mange møbler, konnoterer den råskap, enkelthet og naturlighet vi finner i dette embetsmannshjemmet i 1840-årene. Det ligger som i naturskildringen, en stillhet over denne store dagligstuen. Vi observerer denne kvinneskikkelsen som sitter og syr, men hun sier ingenting og hun gir ikke uttrykk for hva hun tenker. Dette bildet konnoterer en taushet, som om Ma er psykisk kneblet. Denne avbildningen åpner for en lesning av Ma som en kvinne som ikke har noe hun skulle ha sagt, hun er som et møbel, som et objekt i dette samfunnet. Bildet *utvider* dermed ordene, slik at bildet gir en dypere forståelse for denne kvinneskikkelsen som sitter i den store dagligstuen helt alene. Denne stillheten blir senere brutt når Ma hører sin mann komme ned fra sitt kontor, og hun « som en Militær ved en Appel [...] gav Agt» (ibid:131).

De «de nøgne Bjelkevægge» i dagligstuen står videre i sterk kontrast til de dekorerte og polstrede veggene i hovedstaden som vi møter senere i romanen. Familien Jæger har en stor stue, som nesten ikke inneholder noe av verdi. Dette kan vi tolke som om at de sliter økonomisk, at de snur på enhver krone de har. Igjen åpner de tekstlige bildene for en mer inngående betydning ved at de forteller noe annet enn det ordene gjør. Det illustrerer også Mas bekymring og streben etter å opprettholde deres fasade utad, hvor hun sitter med sine dagligdagse gjøremål og fikser Jørgens slitte bukser, men når familien får besøk er det «et smukt hvitt Strikketøi» hun sitter med (ibid:135).

Tidligere i avhandlingen stilte jeg spørsmål omkring sybordets meningsbærende effekt i dagens samfunn. Innenfor sosialsemiotisk teori opptrer kontekst, tekst og mening i en dialogisk samhandling, og konteksten har dermed betydning for meningen som utstråles av objektet. Utenfor fiksjonsrommet i romanen og i dagens samfunn, ligger det derimot lite betydning i dette sybordet. Det er ikke en gjenstand som er mye brukt, og som det kan være vanskelig å finne i de norske hjem i dag. Dette «kostbare Træsorter indlagte Mahogni Sybord» som Ma eier, har derimot betydning for den kulturtradisjonen hun på 1840-tallet er blitt oppdradd i, og innenfor dette fiksjonsuniverset får det en meningsbærende effekt som forteller noe om den salongkulturen hun er del av og fra hvilke økonomiske kår hun kommer fra. Den har en klar illustrerende effekt i romanen hvor den settes i lys av dagligstuepassasjens hovedperson Ma, og bidrar gjennom sine karakteristikk til å gi et bilde av hvem kapteinsfruen er, hvem hun har vært, hennes status som menneske og hvordan samfunnet på 1840-tallet var.

Rent komposisjonelt er det flere detaljer som er verdt å merke seg i denne romlige beskrivelsen av dagligstuens interiør. Det starter med den objektive iakttakelsen av denne skikkelsen som sitter på en plass mellom sofaen og ovnen, hvor kapteinsfruen blir portrettert objektivt ovenfor leseren. Denne dagligstuen fungerer både som et arbeidsrom for kapteinsfruen og som et oppholdsrom for familien Jæger. Alt i dette rommet karakteriserer romanfigurene, og da er det særlig kapteinsfruen som blir skildret direkte i denne scenen. Selv om kapteinsfruen er scenens eneste menneskeskikkelse, er hun imidlertid ikke i sentrum. Som leser får man en skildring av denne personen, men også en oppfatning av hvilken rolle hun har i denne familiehistorien, noe jeg skal gå nærmere inn på senere i dette delkapittelet.

Når man analyserer en roman vil blikkpunktet (*saliency*) automatisk være skriften på arket leseren har foran seg, da blikket følger teksten. Men denne teksten skaper også en illusjon om

et bilde, hvor kapteinsfruen sitter i sin brune «Værkenskjole», ved det brune sybordet med «Perlemor og forskjellige kostbare Træsarter», og det brune, smale og forlatte klaffebordet inntil veggen (ibid.). I 1840-årene i Valdres ble en verkenskjole ansett som å være en penkjole, og dermed en kvinnes kirkebekledning. I det hverdagslige liv ble denne kjolen like mye brukt, men da var den ikke så pyntet og staset opp (Bodil Enger, e-post 9.april 2013). Når Ma sitter og syr Jørgens bukser er hun nok ikke ikledd sin fineste verkenskjole, men det kan likevel fortelle oss noe om hennes karakter. Fargen «brun» er satt i sammenheng med denne karakteren, og det viser hvordan møblene kan tolkes som karakteristikk på Ma. Denne gjentakelsen som sentrerer seg rundt kapteinsfruen bidrar til å fange leserens oppmerksomhet. De eiendommene Ma har brakt med seg fra barndomshjemmet; kjolen, sybordet og klaveret, er objekter som ikke passer inn i denne dagligstuen. Dette kan tolkes som at Ma ikke hører hjemme her, selv om hun tydelig er en person som har en sterk betydning for familien Jæger.

I tillegg til dette kan den romlige fremstillingsformen av dagligstuen, med alle detaljer knyttet til stuens interiør med «en halv Mil fra Stol til Stol», fortelle videre om det dynamiske forholdet mellom familiemedlemmene. Mas plassering i forhold til møblene i dagligstuen, samt avstanden mellom de ulike møblene, kan tolkes som en representant for denne avstanden mellom medlemmene av Jæger-familien. Dette kommer til syne gjennom Mas forhold til blant annet Inger-Johanna, som er en representant for det naturlige som vi får se senere i handlingen. Hun er ei jente som står for det hun selv tror på og i motsetning til sin far kan hun ikke manipuleres inn i en rolle hun ikke føler seg hjemme i. Ma har ikke like god kontroll over familien som hun trodde, da Inger-Johanna følger sin egen vei.

Mas plassering i forhold til dagligstuens møbler gir også et uttrykk for hennes virkelige betydning: «Nede i Stuen paa en Plads mellem Sofaen og Ovnens sad Kapteinsfruen» (ibid.). Hun har sin faste plass i dagligstuen, det er her hun hører hjemme, selv om hennes plassering virker litt malplassert. Hun er plassert på en ubestemt plass mellom to møbler, og representerer dermed ikke dagligstuens viktigste person, og dermed heller ikke handlingens sentrum. Denne interiørbeskrivelsen legger uten tvil fokus på skildringen av kapteinsfruen, men som allerede nevnt er hun ikke den personen vi venter på. Det hun har derimot, er en betydning for de personene handlingen sentrerer seg rundt, da det er hun som på mange måter drar i trådene.

For Kress og van Leeuwen (1996) vil informasjonsverdien representere hvilke deler som hører sammen, samt hvilken informasjon som er den mest sentrale. I motsetning til dem kan



jeg ikke plassere denne visuelle passasjen på en vertikal akse, for å se hvilken informasjon som er plassert til venstre og representerer *gitt* informasjon, og hvilken som er plassert til høyre og gir uttrykk for den *nye* informasjonsverdien. I min analyse er blikket rettet mot de bildene den skriftlige teksten skaper, nemlig de tekstlige bildene, og dermed blir utgangspunktet noe annerledes enn en multimodal analyse av en reklameplakat. Likevel kan vi se at det finnes informasjonselementer som inneholder *gitt* informasjon, i det at den er kjent for leseren, samtidig som det finnes ukjent informasjon i den forstand at den må tolkes av leseren.

I denne passasjen får leseren et «bilde» av hvordan dagligstuen ser ut med sin plassering av møblene. Vi blir fortalt at dette er slik embetsstanden hadde det på 1840-årene. I dette rommet finnes det en varmekilde som har nok kraft i seg til å varme opp hele stuen, og på tomten rundt Gilje finnes det nok av fyringsved for å holde familien varm. Denne informasjonen leseren blir *gitt* her representerer i hovedsakelig ny informasjon, da dette ikke er noe leseren har hørt om før. Likevel så kan vi se på denne deskriptive beskrivelsen som representant for en kjent informasjonsverdi, siden skildringen representerer en så lettfattelig informasjon om dagliglivet ved gården. Det som dermed må tolkes videre av leseren, er bildet av denne ovnen som kan konnotere kapteinen. Denne ovnen er den eneste ovnen de har som klarer å varme opp denne stuen, og dette kan sees i sammenheng med kapteinens rolle for familien. Senere i romanen møter vi en kaptein med vaklende helse og som gjør alt han kan for å leve lenger for sin familie, da han vet hva som kommer til å skje hvis han forsvinner. Han er familiens varmekilde, og dette representerer dermed den nye informasjonsverdien i denne passasjen.

Denne detaljerte interiørskildringen, hvor tingene i dagligstuen settes i sammenheng med romankarakterene og da særlig kapteinsfruen, rammer inn for leseren Mas ansikt med sine bekymringer og ansvar, samt møblene som både er slitt og foreldet. Hun sammenlignes med disse møblene og de glir over i hverandre, hvor interiøret lukker seg om henne som en innramming av hennes eksistens.<sup>3</sup> Skildringene av møblene bærer preg av at de er menneskeliggjort, hvor sofaen ser «længselsfuldt over» til klaffebordet, som er fanget «med nedslagne Vinger». Når Ma blir karakterisert gjennom møblene så kan vi tolke dette som at hun blir tingliggjort, noe Østerud også har pekt på i sin artikkel (Østerud 2002:303). Denne innrammingseffekten gjør i følge van Leeuwen (2005) at leseren kan orientere seg og se

---

<sup>3</sup> Østerud (2002) har også påpekt at Ma inngår som et objekt blant de andre objektene i dagligstuen, hvor interiøret lukker seg om henne som et mausoleum. Dette kan i følge han sees som «et bilde på stivnet liv – *nature morte*» (Østerud 2002:303).

sammenhengen i teksten. Den samler meningspotensialet som ligger i karakteren og møblene til et hele, til en enhet, hvor denne innrammingseffekten illustrerer at disse har en nær forbindelse.

Å undersøke meningspotensialet som ligger i samspillet mellom de ulike modalitetene i en multimodal tekst, åpner for en dypere og mer inngående betydning enn hva en undersøkelse av modalitetene isolert fra hverandre hadde gjort. Her har jeg sett på det samspillet mellom det tekstlige, verbalspråket, og de tekstlige bildene, det visuelle, og hvordan disse fungerer sammen som en helhet. Jeg påpeker likevel at den sosiosemiotiske tilnærmingen gir et annet perspektiv å lese denne romanen på, og bidrar med sitt begrepsapparat et nytt sett med «briller». Det multimodale samspillet i denne romanen fremhever flere lag med betydninger, hvor den tilsynelatende uskyldige beskrivelsen av dette eksteriøret og interiøret rundt Giljegården, konnoterer en innestengthet og en ensomhet, som igjen danner teppet for romanens underliggende tematikk, nemlig kvinneskjebner i embetsmannsmiljøet.

### 3.3 Konflikten mellom by og land tilspisses

Store deler av romanen er gitt til døtrenes brev fra Vestlandet og hovedstaden, hvor deres skildringer gir et glimt av deres liv borte fra familiegården. I dette delkapittelet skal jeg undersøke de visuelle elementene i Inger-Johannas brev fra Kristiania, hvor hovedfokuset retter seg mot hennes to første brev. I det første brevet fra Inger-Johanna i november, får vi inngående skildringer av hennes observasjoner av dette livet som utspiller seg i byen hos tante Alette. Det betyr mye for familien Jæger å få disse brevene fra døtrene sine, og vi møter Inger-Johannas beretninger fra hovedstaden når kapteinen sitter og leser opp brevet til kapteinsfruen og korpslegen i dagligstuen på Gilje.

Brevet starter med Inger-Johannas skepsis til det livet hun møter hos tanten, og hun forteller at hun skulle ønske hun kunne snu og bli med Stor-Ola tilbake til gården. Men hennes fars ord sitter i henne: «Bedst at marschere lige paa» (ibid:172). Som sin fars datter tar hun utfordringen på strak arm og sammen med Inger-Johanna beveger vi oss inn i huset hvor detaljskildringen starter for fullt:

Jeg forbi Tjeneren og ind af Entrédøren. Der var saa lyst, og der hang saameget Overtøi og Hatte og Huer om paa Knaggene, og et Par Gange fløi et Par Tjenestjomfruer med Brætte og Thekopper igjennem uden at bryde sig det ringeste om mig. Men jeg tænkte, at den, som var kommet midt op i det, det var nok Eders elskede Datter! Reisetøiet af mig i en Ruf; - jeg bankede paa én Gang, to Gange, tre Gange, jeg vidste næsten ikke af mig, og saa vred jeg Grebet sagte op. Tak, der var ingen! Nok en Dør med Forhæng, som jeg blot behøvede at skyde lidt tilside og saa - var jeg lige bardus midt i det. Ja, hvordan skal jeg fortælle det. Det var i Hjørneværelset, jeg kom ind; der er bare Mahogni Møbler og Lænestole med Stopning og

Billeder i forgyldte Rammer over Sofaen; men i mørke Rammer ellers. Men alt det saa ikke jeg en Døit af da, for jeg syntes i Førstningen, der var næsten mørkt. Jo deilig var der mørkt! Der var bare Skjærm over den store Astrallampe paa Bordet, og hverken mere eller mindre end helt Selskab! Derinde i Hulen sad Fruerne i Hjørnesofaen og mange andre og drak The (ibid.).

Dette er det første bildet Inger-Johanna gir til sine foreldre av huset til tanten i hovedstaden. Detaljene er mange, og hun tegner et bilde som er i sterk kontrast til livet på familiegården. Det første hun møter i døren er en tjener, og i gangen observerer hun at det henger flere hatter og yttertøy. Dette kan vi tolke som at det er flere personer som er på besøk hos tanten, og det første sporet av disse personene observerer Inger-Johanna med en gang hun stiger inn i entréen, hvor hun i tillegg til klærne ser både tjenere og tjenestepiker løpende rundt. Sammen med Inger-Johanna beveger vi oss videre inn i huset til et hjørneværelse som ligner på dagligstuen på Gilje med sine mahognimøbler, lenestoler, dekorative bilder, hvor det ene bildet over sofaen har forgylte rammer.

Dette fører oss over på det rytmiske anslaget i denne tekstpassasjen, hvor livet på Gilje settes opp i mot det rike kulturlivet vi møter gjennom Inger-Johannas skildringer. Kontrastene mellom disse to livene blir tydeliggjort gjennom kapteinens opplesning i dagligstuen på Gilje, hvor korpslegen og Ma lytter intenst på hva som blir beskrevet. Som tidligere nevnt er dagligstuen på Gilje glissent møblert med bare vegger, samt at møblene ikke passet til hverandre. Allerede i første skildring fra Inger-Johanna ser vi den klare motsetningen mellom dette værelset og tantens værelse, hvor møblene passer godt til hverandre og at det på veggene henger flere bilder. Dette skaper en rytme som får frem det tematiske motsetningsparet bygd og by, noe som viser leseren hvilken verdi som illegges dette gjennom romanens forløp. Kontrasten mellom det naturlige og gammeldagse, settes opp mot kulturen og det moderne. Det bildet vi har av livet på kapteinsgården på Gilje blir simpelt i forhold til det selskapslivet og den salongkulturen som portretteres av Inger-Johanna.

Kontrasten mellom bygd og by kommer også til syne i det andre brevet fra Inger-Johanna som er datert 23.januar. Det første vi får høre om er de vakre kjolene som Inger-Johanna har fått av sin tante, samt at hun har fått egne sko som egner seg kun til å danse med (ibid:175). Dette står i sterk kontrast med kapteinsfruen som vi møtte tidligere i romanen, som både lapper sammen Jørgens bukser og som jobbet iherdig for å sy, veve og strikke nye antrekk til døtrenes reiser (ibid:130 og 150). Videre får vi høre hva tanten synes om hennes naturlige og voldsomme oppførsel og at dette ikke er sømmelig for en dame da hun skal vise etikette (ibid:175). Tilbakeholdende ro er noe nytt for Inger-Johanna som er vant til å løpe fritt og

gjøre mer eller mindre som hun selv ønsker. Det er disse naturtilstandene som må bort for at Inger-Johanna skal bli en ekte dame, og da kan hun heller ikke løpe barbert på gulvet slik hun alltid har gjort på gården (ibid.).

I tillegg til dette klarer ikke Inger-Johanna å vende seg til denne luften som finnes i hovedstaden, da rommene er så polstret og tett at hun ikke føler at hun får puste:

[...] men, det er bare saa, at naar hun vil have Vinduerne igjen, saa vil jeg have dem op. Jeg mener naturligvis ikke nede i Stuen, hvor de har klistret sig inde med dobbelte Ruder, men bare oppe paa mit eget Værelse. Tænk, først dobbelte Vinduer og saa en Pakning med Gardiner, og saa alle Husene, som staar lige ind paa os tvert over Gaden; det er ikke til at puste i, og det skal rigtig hjælpe noget, at de luffer med de øverste Vinduer to Gange om Dagen (ibid.).

Tantens hus har dobbeltisolerte vinduer som de kun åpner to ganger om dagen. Men selv om huset blir luftet, ligger husene i hovedstaden så tett inntil hverandre at luften i byen fortsatt er like tung og at det ikke blir noen bedring av å lufte. Foran disse vinduene henger også tykke gardiner, og for Inger-Johanna gir dette en følelse av innestengthet. I hovedstaden klarer ikke Inger-Johanna å puste, så hun lengter tilbake til det naturlige, til den frie og klare luften som ligger over fjellbygden. Denne metaforikken hvor det trange representerer det ufrie, mens det åpne representerer det frie, blir allerede antydning i åpningsscenen, og for Inger-Johanna representerer dermed hovedstaden en tranghet, mens bygden representerer det frie og åpne.

Hvis vi nå går tilbake til det interiøret som skildres av Inger-Johanna i starten av det første brevet, kan vi undersøke hva som representerer den gitte informasjonsverdien og hva som representerer den nye informasjonsverdien. Inntrykket vi har av familien Jæger, gårdslivet og fjellbygden representerer gitt informasjon for leseren. Dette er noe vi allerede er kjent med når vi får høre Inger-Johannas skildringer av tantens hus. Vi ser med en gang likhetene og forskjellene når den nye informasjonen blir gitt, nemlig hvordan det ser ut hos tante Alette. Det er opp til leseren å se sammenhengen av dette portrettet i forhold til dagligstuen i åpningsscenen. Dette er to forskjellige liv som disse menneskene lever, og det kan virke som om det ikke bare er møblene i dagligstuen på Gilje som er milevis fra hverandre, men også de to ulike interiørskildringene av bygd og by.

Når det kommer til scenens blikkpunkt (*saliency*), er det Inger-Johannas plassering som utmerker seg. I dagligstuen på Gilje sitter tre personer som er svært interessert i å høre Inger-Johannas meninger og opplevelser av bylivet. Dermed blir hun plassert i midten på kapteinsgården, hvor handlingen sentrerer seg rundt hennes brev. Inger-Johanna er vant til denne oppmerksomheten og når hun ankommer tanten, suser tjenere og tjenestepiker forbi

henne uten å engang se på henne. For Inger-Johanna er dette rart, og det kan virke som om det ikke er hun som er i sentrum i dette huset. Når hun trer inn i hjørneværelset, finner hun seg likevel plassert midt på gulvet. Hun er romanens hovedkarakter, og det er hennes beretning og tanker vi skal legge ekstra merke til. Hennes tante omfavner henne og ønsker henne riktig velkommen til byen. Av tanten får hun en tekopp i hånden og blir plassert inn til veggen, og dermed er hun ikke lenger midtpunktet da dette ikke er sømmelig for en dame.

Et annet blikkpunkt er bruken av lyselementet i denne scenen, med astrallampen som lyser opp karakterenes handlinger i hjørneværelset, samt Inger-Johannas iakttagelser. Denne lyssettingen gjør det lettere for leseren å se hva som er sentralt i Inger-Johannas observasjoner, og hvilken informasjon vi skal trekke ut fra denne scenen. Rett før Inger-Johanna trer inn i hjørneværelset gir hun uttrykk for at hun knapt nok kunne observere noe på grunn av at alt var så mørkt: «Men alt det saa ikke jeg en Døit af da, for jeg syntes i Førstningen, der var næsten mørkt» (ibid:172). I dette mørket kan hun se en astrallampe som lyser opp selskapet som sitter innerst i hjørnet. Denne lampen lyser kun opp deler av rommet, og gjennom dette lyset får vi innblikk i et par føtter som stikker frem i lyset: «Det, jeg saa allernærmest ved mig, var et Stykke af en Fod med Sporer og en bred, rød Rand langs Siden, som vuggede op og ned hele Tiden» (ibid:173). Vi får ikke vite hvem denne foten tilhører, men ut i fra utseende på personens sko kan vi anta at dette er en mannsperson. Om dette er en mulig frier til Inger-Johanna eller kun en ubetydelig person i tantens selskap, blir opp til leseren å ilegge lesningen.

Denne lampen lyser også opp tante Alette, og vi observerer tanten gjennom Inger-Johannas øyne. På samme måte som fortelleren setter gjenstander i interiøret i sammenheng med romankarakterenes karakteristikk, sammenligner Inger-Johanna temaskinen med sin beskrivelse av tanten og den kulturen hun er en del av:

Jeg syntes, den gammeldags Themaskine, der er som en Vase eller Urne, lignede hende [tanten] saa med den fornemme, stramme Runding om Hagen! Det var, som de hørte sammen fra, - ja jeg véd ikke fra hvad Tid, det kan jo ikke være fra Skabelsen af. Og naar saa Samtalen imellem stansede, og der blev stille, som der ikke skulde være et Menneske, pustede og snorklede Maskinen ligesom med Tantes fine danske Snur paa R'et: arvet! arvet! (ibid:173-174).

For Inger-Johanna blir temaskinen et symbol på alt hva tanten representerer. De hører sammen, de ligner på hverandre i utseende, samt at den høres ut som henne. Den interiørbeskrivelsen vi fikk i åpningskapittelet hvor Ma ble sammenlignet med sybordet, gjentas her i munnen på Inger-Johanna. Dermed kan vi som lesere observere at både fortelleren og Inger-Johanna har et øye for disse objektene i sine beskrivelser, samt at de lett

ser sammenhengen mellom disse og personene rundt seg, noe som gjør at de har likhetstrekk med hverandre.

Kontrasten mellom by og bygd, mellom kultur og natur, viser seg også gjennom den symbolske rammen som legger seg rundt interiøret. Dette kan vi knytte til komposisjonselementet *framing* (innramming), hvor interiørbeskrivelsen av Inger-Johanna blir som et bilde, hvor leseren flytter blikket fra objekt til objekt farget av hennes øyne. Det første interiørbildet vi får er når Inger-Johanna trer inn i hjørneværelset:

Det var i Hjørneværelset, jeg kom ind; der er bare Mahogni Møbler og Lænestole med Stopning og Billeder i forgyldte Rammer over Sofaen; men i mørke Rammer ellers. Men alt det saa ikke jeg en Døit af da, for jeg syntes i Førstningen, der var næsten mørkt. Jo deilig var der mørkt! Der var bare Skjærm over den store Astrallampe paa Bordet, og hverken mere eller mindre end helt Selskab! (ibid:172).

Gjennom Inger-Johannas øyne glir blikket vårt fra mahognimøblene til lenestolene, samt at blikket glir gjennom rommet når vi sammen med henne observerer alle bildene på veggene. Dette interiørbildet er strukturert på samme måte som interiørbildet i åpningspassasjen, hvor blikket vårt fester seg først med mahognisybordet, som vi får beskjed om at dette ikke passer til den lenestolen Ma sitter i. Scenen avslutter med at vi ser de nakne treveggene som omringer stuen.

Som tidligere nevnt trer dette interiørbildet frem som en sterk kontrast til det interiørbildet vi fikk på gården hos familien Jæger. Interiøret på Gilje er ikke glemt, og dette blir iscenesatt av kapteinen, Ma og korpslegen som alle sitter i dagligstuen på Gilje. Dette er hovedrommet i romanen, da det er her det narrative går for seg. Likevel er det som om det er en symbolsk ramme rundt hjørneværelset til tante Alette, og for leseren fungerer dette som en sterk kontrast til livet på gården. I dagligstuen til familien Jæger stod møblene langt fra hverandre, de var slitte og antall møbler var lavt. Hos tante Alette pryder både møblene og bildene rommet, og værelset uttrykker dermed rikdom. Bildet rammer inn kontrasten til Gilje, og motsetningsparet mellom by og land, mellom kultur og natur, trer frem som et viktig element for leseren.

Ved første øyekast representerer byen og det kulturlivet som hovedstaden utgjør, den ideelle informasjonsverdien for leseren. Inger-Johanna er blitt sendt til Kristiania for å bli en dannet kvinne, da erfaringer med gårdslivet ikke kan måle seg med byens erfaringer. Dette vises også gjennom de innskutte replikkene fra Ma og korpslegen underveis i opplesningen til kapteinen når Inger-Johanna forteller om de nye tøflene hun har fått som hun skal putte sin «søde lille Villie» inn i (ibid:176). For korpslegen er dette virkelig på tide, da denne naturtilstanden til

Inger-Johanna må temmes om dette prosjektet skal lykkes. Han støttes av Ma som hevder at slike «søde smaa Villier vil saa gjerne vokse sig store, og [...] Fruentimmer kommer ikke frem i Verden med det» (ibid.). Hvis Inger-Johanna skal kunne bli en dannet dame og motta frieri fra høyt respekterte menn, må hun som alle andre kvinner vise tilbakeholden ro og kvele sine egne ytringer. Inger-Johanna representerer også noe av dette synet da hun ved ankomst innser at dette er noe hun må gi en sjanse.

I denne sammenhengen representerer da gårdslivet på Gilje den reelle informasjonsverdien, da dette trange åndslivet i fjellbygden kontrasteres med det rike kulturlivet. Samtidig kan vi hevde at det nettopp er omvendt, at det er fjellbygden som representerer den ideelle informasjonsverdien i teksten og da særlig gjennom Inger-Johannas øyne. Dette kommer tydelig frem ved at hun drømmer om både Svarten og Stor-Ola, kapteinen som farer opp og ned på kontoret, at hun lugger Jørgen og at hun leker med søsknene sine (ibid:174 og 178). I tillegg til dette latterliggjør hun det som faktisk blir sett på som idealet, nemlig salongkulturen og byen, ved å fortelle om hvor trangt og varmt det er her. Ikke har hun hatt neglesprett denne vinteren, luften er tung, ikke får hun lov til å løpe barbert gjennom huset, ikke får hun tenke selv og ikke får hun vise følelser. Alt dette kontrasteres med begivenheter Inger-Johanna har opplevd på Gilje, og hun illustrerer denne følelsen bylivet gir henne som slaver med lenker mellom beina (ibid:176). Den reelle informasjonsverdien er dermed representert av bylivet hos tante Alette med sin anstendighet og falskhet.

Dette fører meg over på undersøkelsen av de visuelle bildene og hvilket meningspotensial som ligger i dem. Allerede i innledningen til brevet sammenligner Inger-Johanna selskapet hos tanten, hvor fruene satt og drakk te i hjørneværelset, med en hule. Bildet av hulen *utvider* den narrative betydningen, ved at den gir en følelse av fangenskap. Mens det narrative gir en skildring av alle fruene som sitter på rekke og rad presset sammen i et hjørne, forteller det visuelle, denne hulen, noe om det åndelige miljøet vi finner her. På samme måte som Mas stillhet i åpningskapittelet er disse fruene psykisk kneblet, ute av stand til å tenke selv og brutt sammen av det samfunnet som de selv tilber. Inger-Johanna er rask til å avvise noen følelse av tilhørighet da hun blir plassert inn til veggen i halvmørket (ibid:173).

Dette vises også gjennom beskrivelsen Inger-Johanna gir av sitt soveværelse, som både har doble vinduer, tykke gardiner, myke dyner og en tjenestepike som kler av og på henne (ibid:174). Bildet av dette værelset kan konnotere en klaustrofobisk følelse, hvor det er trangt og umulig å puste fritt. I et slikt miljø kan det være vanskelig å være seg selv, velge sin egen vei i livet og ytre sine meninger. Dette vises også i bildet av Inger-Johanna når hun plasseres

inn til veggen med en tekopp og en kavring i hånden: «Der sad jeg da i Halvmørket med en Thekop i Fanget og Kavringer, - hvordan jeg fik det, husker jeg ikke, - og tænkte, er det mig eller ikke mig, dette her?» (ibid:173). Inger-Johanna setter spørsmålstegn ved sin egen eksistens, om dette er hennes vei og mål med livet, om dette er det livet hun passer inn i? Kontrasten mellom Inger-Johannas natur og byens konvensjoner trer frem, og valget mellom å gå i den retningen samfunnet ønsker at hun skal gå eller å følge sin rette natur, ser vi starten på her.

I tillegg til at de tekstlige bildene utvider ordenes betydning ved at de forteller noe mer, ligger det også et meningspotensial i de tekstlige bildene som tydeliggjør, utdyper, ordenes betydning. Som tidligere nevnt i dette delkapittelet sammenligner Inger-Johanna temaskinen med tantens personlige trekk. Denne temaskinen gjør det opplagt hvordan tante Alette ser ut og høres ut. Hun er en penere dame med en særegen skarre-r i dialekten sin, og bærer på gammeldagse trekk. I tillegg til denne temaskinen observerer også Inger-Johanna et porselensservise som hun kjenner igjen fra sitt barndomshjem. Dette servise har gått i arv fra hennes bestemor og dette gammeldagse serviset blir, på samme måte som temaskinen, et symbol på både Ma og tante Alettes forhistoriske trekk ved at de ikke følger den naturlige utviklingen. Som kvinner bør de kjempe for sin egen frigjøring, men som serviset går undertrykkelsen i arv hos kvinnene i denne familien.

Vi kan stille oss spørsmålet om hvorfor Lie velger brevsjangeren som fremstillingsform og hva dette gjør med budskapet i teksten? Gjennom å ikke beskrive Inger-Johannas skildringer direkte skaper Lie en illusjon om at gården på Gilje fortsatt er primærommet. Ved at det er kapteinen på Gilje som sitter og leser brevene hennes høyt, blir det gården som står i sentrum for handlingen og da også det interiøret, selve rommet, som utfolder seg der. Romskildringen er konsentrert rundt stiftamtmandsgården med sine værelser og gjenstander, og skildringene til Inger-Johanna skaper et rom for leseren med sine mange visuelle detaljer, hvor leseren får ta del i hennes observasjoner. Det er derimot gjennom de innskutte replikkene at leseren alltid får beskjed om hvor vi egentlig befinner oss, nemlig i dagligstuen hos familien Jæger.

Dette kan vi knytte videre til van Leeuwens fjerde kohesjonsmekanisme *dialog*, som betegner hvordan semiotiske ressurser i den multimodale teksten veksler om å stå i forgrunnen eller bakgrunnen i en kommunikasjonssituasjon. Jeg har allerede vært inne på at dagligstuen på gården representerer hovedrommet i denne passasjen, selv om det er Inger-Johannas opplevelser i byrommet som står i sentrum. Dette er på grunn av de innskutte replikkene fra kapteinen, Ma og korpsslegen som stadig minner oss på hvor vi faktisk befinner oss. Selv om



Inger-Johannas beretninger føles nære, lander vi likevel tilbake på gården hvor hennes opplevelser blir livlig diskutert og kommentert. Utløst av replikkene mellom personene på gården blir det en veksling mellom primær- og sekundærrummet i denne passasjen, hvor disse bytter på å stå i forgrunnen og bakgrunnen i formidlingen.

Det multimodale samspillet mellom det narrative og det visuelle i denne valgte passasjen, viser seg særlig gjennom kontrasteringen med åpningskapittelet. Ser vi bildet av dagligstuen på Gilje og bildet av hjørneværelset i Kristiania i sammenheng med hverandre, skaper kontrastene mellom disse to historiene en ny vinkling på det tematiske rundt kvinnefrigjøring i romanen. Mens bildene av både byen og bygden forteller om livet i hovedstaden, kan de også gi et uttrykk for en mer dyptliggende betydning fra Inger-Johannas side om denne innestengtheten og falskheten som hun ikke klarer å identifisere seg med. Kampen om å bli fri starter her, og de tekstlige bildene portretterer en drakamp mellom natur og kultur, mellom frihet og konvensjon.

### 3.4 Inger-Johanna som en frigjøringsfigur

I romanens aller siste tekstpassasje, møter vi en angrende Grip som ønsker å få et glimt av sin livskjærlighet. Fra å være en radikal og en fritenkende mann, har Grip sunket sammen til en ensom og forlatt skikkelse, som ikke klarer å holde fingrene borte fra flasken. Når han vender tilbake til fjellbygden er det Inger-Johanna han søker informasjon om. Han finner ut at hun har realisert hans drømmer, hans ideal og hans livsprosjekt ved å undervise dagens barn. Han har et ønske om å se henne så han drar til skolen i håp om å få høre stemmen hennes igjen, samt se hennes vakre utstråling skinne for han en siste gang. Dette er en rørende scene som vekker følelser av anger, evig kjærlighet, forapt kjærlighet og ensomhet, samtidig som felleskap:

I Skumringen den næste Eftermiddag sneg en Skikkelse sig hen til Gjerdet om Skolestuen . . .  
Trangen til mulig at se et Glimt af hende drev ham nærmere og nærmere.

Nu stod han lige ved Vinduet.

En dunkel Skikkelse bevægede sig engang imellem foran det.

Derinde spillede et uvist Skjær fra Ovnsmundingen.

Der var ikke tændt Lys endnu, og han hørte en Guttestemme sige op noget udenad, som han ikke just kunde; det lød som Vers . . . Det var vel Børnene fra Kompagnichefsgaarden . . .

Gangdøren var aaben, og lidt efter stod han derinde  
aandeløs lyttende . . .

Han hørte hendes Stemme! . . . hendes Stemme . . .

"Sig det op, Du Ingeborg . . . Gutter er saa dumme  
paa saadant noget."

Det var Vers til Norgeshistorien . . . Ingeborgs Stemme lød klart: -

"Og det var Dronning Gyda,

den Blomst i Kong Haralds Vaar,  
mon endnu saa stolt en Jomfru  
hen under Liderne gaar?

Høiættet hun var og storraadig;  
hun vilde ei dele paa,  
de hørdske og holmrygske Piger  
hun bød ifra Kongen gaa.

Hun vilde det hele Rige  
til yderste Odde Land,  
en Konge hel for en Dronning,  
for Kvinden den hele Mand!"

Han stod som fastgro't til Gulvet, indtil han hørte Inger-Johanna sige:

"Saa skal jeg tænde Lys og give Lekser til næste Gang . . ."

I samme Nu var han udenfor Vinduet.

Han saa hendes Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe . . . denne Renhed i Øienbrynenes Drag og Trækkene . . . dette usigelig skjønnede, alvorlige Ansigt, kun endnu mere karakterfuldt udpræget . . . den gamle ranke Holdning med den høie, faste Hals . . .

Det var Billedet, som havde staaet indeni ham i alle disse Aar, - af hende, som skulde været hans, om han havde naa't, hvad han burde naa't i Livet . . . om det havde budt ham, hvad det skulde . . . og han selv havde været, som han skulde . . .

Han stod der bedøvet som i en svimmel Rus . . . og tog saa afsted med lange Skridt bortover, da han hørte Børnene kom ud i Gangdøren.

Fødderne bar ham uden at han kjendte det . . . (ibid:289-291).

I sin nysgjerrighet står Grip utenfor skolen og lytter på Inger-Johanna når hun underviser barna om Norgeshistorien. Han går nærmere og nærmere skolen, og ender til slutt ved å se inn vinduet til klasserommet. Vi har dermed i denne passasjen både en lydsekvens og en bildesekvens, noe Østerud (2002:305) allerede har påpekt i sin artikkel. Dette skal jeg imidlertid vie mer oppmerksomhet til senere i dette delkapittelet. Følelsene som Grip har for Inger-Johanna vekkes i dette øyeblikket han ser denne mørke, vakre skikkelsen inne i rommet. Det blir beskrevet som at han «stod der bedøvet som i en svimmel Rus» og at hans føtter «bar ham uten at han kjendte det» (Lie 1920:291). Kjærligheten han føler for Inger-Johanna er enorm, og vi føler hans sorg når han selv innser at det var her han hører hjemme, både som lærer, men også med Inger-Johanna i hans armer. Grip har derimot ikke mot nok til å snakke med henne, og han forsvinner til slutt nedover dalen.

Denne visuelle passasjens rytme ligger naturlig i dens utvikling i tid. Scenen innleder med en skikkelse som kommer smygende tidlig om ettermiddagen, og den ender med at mørket har senket seg slik at Inger-Johanna må tenne et lys for at barna skal kunne se. Grip beveger seg nærmere og nærmere skolen, først så langt unna at han bare kan se en uklar og mørk skikkelse i vinduet. Når han endelig står ved inngangsdøren kan han høre barnestemmene tydelig, samt den stemmen han har lengtet mest etter å høre. Ved inngangsdøren kan han ikke se henne, så

han beveger seg mot klasseromsvinduet. For Grip representerer Inger-Johanna det samme som hun gjorde for han da hun var yngre.

Grip observerer dermed Inger-Johanna fra avstand før han beveger seg nærmere og nærmere årsaken til hvorfor han er her. Dette får denne visuelle passasjen til å oppleves som rytmisk, hvor det rytmiske anslaget fremhever scenens hovedtema, nemlig hans evigvarende kjærlighet for Inger-Johanna og sitt egentlige livsoppdrag. Det er ingen plass i teksten hvor det konkret står at Grip gikk nærmere og nærmere, da det virker som om han ikke er klar over sine egne bevegelser mot Inger-Johanna. Det er som om noe drar han mot henne, for plutselig står han utenfor vinduet og ser inn. Det er henne han har kommet for, det er henne han mistet og det er hans kjærlighet til Inger-Johanna og hennes yrke som portretteres her.

Men hva er det som skaper det sterkt visualiserende elementet i denne passasjen? I denne scenen har vi som tidligere nevnt en utvikling i tid, hvor vi går fra tidlig ettermiddag til sent på kvelden. Vi kan derimot skimte et lys fra ovnen inne i skolestuen som lyser opp landskapet utenfor, hvor vi ser denne skikkelsen som sniker seg nærmere og nærmere sitt objekt. Vi observerer Grip hvor han står og ser inn vinduet, hvor vi deretter ser gjennom Grips øyne Inger-Johannas ansikt som lyses opp av lampen som hun nettopp har tent. Det frie, landskapet og Inger-Johanna blir dermed belyst av dette lyset og trer frem som det mest sentrale. Gjennom Grips øyne ser vi hennes skjønne og alvorlige ansikt, med sin lange hals. Det er Inger-Johannas fjes som visualiseres for leseren, slik vi kjenner henne fra tidligere skildringer i romanen.

Det narrative og det visuelle skaper dermed en dynamikk i denne passasjen, hvor det litterære rommet med sin naturscene omfavner Grips livsideal i skolestuen. De korte naturskildringene erstattes av denne mannens bevegelser mot skolestuen og sin kjærlighet, hvor bildet av Inger-Johanna trer frem. På samme måte som Grip, blir vi grepet av Inger-Johannas skjønnhet og utstråling, samt hennes evige mot om å følge sin egen vei i livet. Hun blir et bilde på hvordan livet kunne ha endt opp for Grip, da det er han som har veiledet henne mot denne livsveien. Det er han som har gitt henne noe å leve for og et mål med livet, og ved romanens slutt er det Inger-Johannas egne ord vi hører: «[...] han gav mig noget at leve paa!» (ibid:292). Denne replikken fra henne i etterkant av Grips død representerer en takknemlighet ovenfor Grips visjoner som han delte så vakkert med henne, samt en takknemlighet over sitt eget formål med livet hun nå har.

Rent komposisjonelt utfolder denne scenen seg rundt skolestuen, hvor Grip står utenfor og ser inn. Vi vet at Grip har følelser for Inger-Johanna, da dette særlig kommer frem på en fjelltur hvor Grip arrangerer å tilbringe tid alene sammen med henne. På denne turen forteller han til Inger-Johanna at hans drøm er å bli «Skoleholder» (ibid:211), samt at han føler han kan være seg selv rundt henne: «Jeg har ikke behøvet at sige en eneste feig, ussel Vittighed, og spytter ikke af mig selv» (ibid:216). Både Grip og Inger-Johanna nyter hverandres selskap og føler seg hjemme med hverandre, og gjennom romanen blir vi fortalt om hvor ofte Grip forteller historier, tanker og ideer til Inger-Johanna og hvor fascinert hun er av han. Han interesserer henne, men hun interesserer han også.

Dette representerer en gitt informasjonsverdi, en kjent bakgrunnsinformasjon om at Grip har hatt følelser for Inger-Johanna lenge. Det er derfor han er her i fjellbygden ved skolestuen og ønsker et glimt av henne. Det vi derimot ikke vet er at Grip angrer på at han ikke oppnådde de målene han hadde i livet, samt at han lot Inger-Johanna unnslippe. Grips liv har blitt det motsatte av alt han har ønsket seg, hvor han står utenfor forlatt og alene. Dette representerer en ny informasjonsverdi for leseren, da vi får vite hvorfor han står utenfor skolestuen og ser inn. Dette blir en svært trist kjærlighetshistorie som ikke blir realisert, en historie som blir stående som ufullstendig. Det er samtidig et lite paradoks i denne historien om Grip, da hans ord har gitt inspirasjon til både Jørgen og Inger-Johanna, og begge disse må sees som de mest lykkelige ved romanens slutt. Det er Grip som anbefalte Jørgen om å følge sitt talent, og det er Grip som har vekket gnisten i Inger-Johanna, men selv har han ikke realisert sine egne mål eller tanker med livet.

I følge Kress og van Leeuwen (1996) vil fargebruk og plassering (*saliency*) av de ulike elementene i en multimodal tekst vise for leseren hvilke deler som har en sterk visuell tyngde, og som er de mest sentrale. I denne visuelle scenen går vi fra en lys ettermiddag til sent på kvelden, hvor Inger-Johanna tenner et lys for at barna skal kunne fortsette med sitt arbeid. Dette lyset fra inngangen til scenen blir med oss helt til enden hvor Grip blir vist vei gjennom måneskinnet. Det gjenværende lyset fra den tidlige ettermiddagen fremhever skolestuen, da den er det første vi legger merke til. Når mørket faller over fjellbygden er det Inger-Johanna som holder liv i lyset, og gjennom vinduet er det hennes ansikt som skinner vakkert i lyset. Inger-Johanna er plassert i midten, med skolestuen som hovedfokuset og hun som den sentrale skikkelsen der inne.

Til og med diktet fra Norgeshistorien som leses opp av Ingeborg, illustrerer hennes fremskutte posisjon i denne passasjen, hvor dronning Gyda kan tolkes som en representant for hennes menneskeideal som en stolt jomfru. Det er ikke tilfeldig at Inger-Johanna ber denne jenta om å lese opp dette diktet, og heller ikke en tilfeldighet at det er Grip som får ta del av dens budskap. Inger-Johanna har ikke bare realisert Grips livsvisjon, men hun har også gått videre med sitt liv. Hun er stolt av det valget hun har tatt, og det at hun står imot og bryter bort i fra hva samfunnet krever av henne, kan sees i kontrast med åpningsscenen hvor hennes mor gikk «den lange Dag som en Hest i en Lermølle» (ibid:130). I motsetning til sin mor har hun tatt kontroll over sitt eget liv, og med sin sterke, naturlige og ekte personlighet, har hun med inspirasjon fra Grip funnet sin livsoppgave: «[...] at faa leve med og virke i Verden har siddet i mig, siden jeg var liden og sørgede saa over, at jeg ikke var Gut og kunde faa blive noget (ibid:250). Diktet om dronning Gyda blir dermed en representant for hennes målbevissthet og stolthet, i tillegg til å fungere som en takknemlighet til Grip for at han ledet henne i riktig vei.

Den viktigste komposisjonsmekanismen som er brukt i denne visuelle scenen, er *framing*. For Kress og van Leeuwen (1996) forteller dette hvordan elementer kan få en fysisk, eller symbolsk, ramme rundt seg, hvor de innrammede elementene i dette rommet blir fremtredende for leseren. Vinduskarmen rammer inn portrettet av Inger-Johanna for Grip, og Inger-Johanna trer frem i lyset slik Grip husker henne:

Han saa hendes Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe . . . denne Renhed i Øienbrynenes Drag og Trækkene . . . dette usigelig skjønne, alvorlige Ansigt, kun endnu mere karakterfuldt udpræget . . . den gamle ranke Holdning med den høie, faste Hals . . .

Det var Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar, - af hende, som skulde været hans, om han havde naa't, hvad han burde naa't i Livet . . . om d e t havde budt ham, hvad det skulde . . . og han selv havde været, som han skulde . . . (ibid:290-291).

Denne vinduskarmen understreker det visuelle. Rammen som legger seg rundt Inger-Johanna viser hennes fremtredende posisjon i denne passasjen, hvor det er hun som er romanens ideal. Hun symboliserer frihet, hvor lyset lyser opp hennes arbeid som lærer, hvor hun blir stående som et eksempel på hva Grip hadde som mål for seg selv. Grip kan bare se Inger-Johanna i lyset, mens barna er gjemt i mørket. Hun blir en åpenbaring for Grip, hvor han ser seg selv i henne, samtidig som han selv ser tilbake på sitt eget forpinte liv. Inger-Johanna representerer det ekte og naturlige for Grip der han står og ser inn i skolestuen, mens Grip representerer det naturlige og ekte ved romanens slutt for Inger-Johanna når hun ser ut og skildrer den vakre naturen mens hun sørger over Grips død (ibid:292).

Dette fører meg videre over på den ideelle og den reelle informasjonsverdien i denne scenen. I dette vinduet ser både Grip og leseren gjennom Grips øyne romanens ideal. Innrammet av vinduet trer Inger-Johanna frem som den ideelle informasjonsverdien, hvor hun har realisert Grips livsvisjon og representerer idealet for leseren og Grip selv. Mislykkes som han er, står Grip og ser inn på det livet han kunne ha hatt og dermed begge hans livskjærligheter. Dette er en mann som har brutt sammen og må ty til brennevinet for å døyve sine smerter. Dette står i sterk kontrast til Inger-Johanna som har gjort oppbrudd mot hva samfunnet forventer av en kvinne og fulgt sin livsoppgave, mens Grip ved romanens slutt er nedbrutt av det samme samfunnet.

I denne visuelle passasjen i romanen finner vi klare eksempler på både utviding og utdyping, som i en multimodal analyse tilhører kohesjonsmekanismen informasjonslenking. Denne scenen er som tidligere nevnt forbeholdt Grip og Inger-Johanna, hvor kjærligheten ligger i fokus. Det er derimot ikke kjærligheten mellom disse to som det legges mest vekt på, men snarere kjærligheten til Grips livsvisjon som han ser oppfylt av Inger-Johanna, noe Østerud (2002:306) også har kommet frem til i sin analyse. Vi møter Grip stående «aandeløs lyttende» (Lie 1920:290) utenfor skolestuen, hvor han ikke bare ønsker å høre Inger-Johannas stemme, men også hvordan hans livsoppgave er gjennomført. Bildet konnoterer en spenning, der Grip holder pusten og lytter intenst etter spor av hans ideer som han en gang fortalte Inger-Johanna. Bildet av Grip utenfor skolestuen utvider ordenes betydning, og det viser hans ønske om å ikke bare se Inger-Johanna igjen, men også ta del i sin egen drøm.

Dette understrekes videre hvor vi ser Grip utenfor skolestuen som om han står «fastgro't til Gulvet» (ibid.). Dette bildet konnoterer hans tilhørighet til denne skolestuen, dette var hans drøm og hans mål med livet, og det er her han hører hjemme. Grip kan ikke gjøre noe annet enn å se tilbake på sitt forsmadelige liv hvor han mistet synet på sin kjærlighet som skoleleder. Dette bildet av Grip utvider igjen verbalspråket, og meningen som illegges «bildet» forteller oss noe annet enn at han ikke klarer å rikke seg fra stedet utenfor skolestuen, men at han ønsker å ta del i sitt egentlige liv, sin drøm og sitt hjem.

I denne passasjen finner vi også et eksempel på hvordan lydsekvensen tydeliggjør for leseren hvilket meningspotensial som ligger her. Grip kan ikke se Ingeborg som leser opp diktet fra Norgeshistorien om dronning Gyda, men han kan høre det. Dette blir dermed en lydsekvens som viser et samspill mellom verbalspråket og det auditive. Det er Inger-Johanna som ber denne jenta om å lese opp diktet, som om hun gir fra seg sitt oppdrag til en yngre generasjon.

Dette diktet forteller om en jente som følger sin egen vei, med tydelige karaktertrekk vi kan finne hos Inger-Johanna. Det er opplagt at dette diktet blir en representasjon, en utdyping, av karakteren Inger-Johanna og hva hun står igjen med etter å ha tatt dette valget. Dronning Gyda er en stolt jomfru oppe i liene, på samme måte som Inger-Johanna ved romanens slutt.

Spørsmålet vi kan stille nå er hva disse modalitetene betyr sammen? Det multimodale samspillet i denne scenen formidler et helhetlig budskap om en realisering av idealer omkring kvinneskjebner som har blitt ytret gjennom romanens forløp. I dette siste kapittelet av *Familien paa Gilje* får leseren servert en epilog hvor vi får ta del i romanfigurenes liv etter kapteinens død. Det er to personer som skiller seg ut fra resten, Jørgen med sin store suksess i Amerika, og Inger-Johannas suksess som lærerinne for fjellbygdens barn. Begge disse fikk sin livsvei lyst opp av Grip, som nå i lysskjæret får se Inger-Johannas skjebne opplyst for han. Samspillet mellom det visuelle, det auditive og det narrative skaper en stemme som ytrer en historie om det tapte for Grip og det vellykkede for Inger-Johanna. Inger-Johanna bærer på et spor av Grips visjoner, og han kan både se og høre seg selv i henne. Ved Grips død er det som om han glir inn i Inger-Johanna og gir henne en ekstra motivasjon og styrke for å fortsette sitt og hans livsoppdrag, og dermed fremtrer hun som selve symbolet på frigjøring. Dette er kjærligheten som portretteres i denne passasjen, kjærligheten for å utvikle de neste generasjonene gjennom de frihetsideene som romanen ønsker skal bli realisert fremover.

## 4 En multimodal tekst?

I denne avhandlingen har fokuset ligget på å vise hvordan den sosialsemiotiske tilnærmingen til multimodale tekster kan benyttes i lesningen av *Familien paa Gilje. Et interieur fra Firtiaarene*. Den valgte problemstillingen var å undersøke hvorvidt Lies roman kunne leses som en multimodal tekst i vid betydning. For å belyse dette har jeg analysert tre visuelle passasjer som kan oppleves som «malerier», og undersøkt disse i lys av multimodalitetsteori, med fokus på multimodal kohesjon, samt denotasjon og konnotasjon. Den sosialsemiotiske tilnærmingen og det begrepsapparatet jeg har benyttet i min lesning av verket, representerer ingen revolusjonerende nytolkning. Likevel så har jeg tydeliggjort flere aspekter i romanen gjennom å benytte disse «nye» teoretiske begrepene, som nettopp har bidratt til å gi et mer nyansert blikk på det visuelle i teksten. Med disse sosialsemiotiske «lesebrillene» har vi dermed opplevd de tre ulike «bildene» i *Familien paa Gilje* på en noe annerledes måte enn tidligere.

Første del av analysen i avhandlingen ble viet til åpningspassasjen, hvor både eksteriøret og interiøret med sine visuelle elementer, forteller en historie. Her har jeg forsøkt å illustrere gjennom van Leeuwens kohesjonsmekanismer for multimodalt samspill, hvordan det visuelle trer frem gjennom det narrative og hvordan det visuelle kan gi flere konnotasjoner om både romanens underliggende tematikk, miljøbeskrivelse, personbeskrivelse, samt hva som kommer til å skje videre. Etter dette så vi at vi ikke bare ble kjent med hvordan dagligstuen så ut gjennom Lies interiørskildringer, men også romanfigurenes historie, det dynamiske forholdet mellom dem og det åndelige miljøet hos denne embetsmannsfamilien. Ved å undersøke det multimodale samspillet mellom teksten og tekstlige bilder, kunne vi se de tematiske motsetningene mellom by og land som lå i de visuelle elementene i teksten.

I brevene fra Inger-Johanna var vi vitne til hennes observasjoner av salongkulturen hos tanten i hovedstaden. Her pekte jeg blant annet på de visuelle kontrastene mellom dagligstuen på Gilje og tante Alettes hjørneværelse. Vi så at det tematiske motsetningsparet mellom bygd og by blir tydelig opprettholdt da leseren stadig blir påminnet om at primærhandlingen foregår på Giljegården, som er romanens midtpunkt, selv om vi føler nærværet av Inger-Johannas observasjoner. Kampen mellom natur og kultur, mellom frihet og ufrihet, ser vi starten på i denne passasjen. De visuelle observasjonene som er gitt av Inger-Johanna viser i tillegg til den generelle beskrivelsen av bylivet, en dyptliggende mening omkring kvinneundertrykkelse og kvinnefrigjøring, hvor det kritiske blikket mot kvinneoppdragelse rettes.



Til slutt i min analyse, valgte jeg å undersøke romanens aller siste passasje, nemlig Grips rørende farvel med begge sine kjærligheter, nemlig et liv som skoleholder og hans drøm om å stå ved Inger-Johannas side. Her forsøkte jeg å fremheve hvordan det narrative og det visuelle, men innslag av det auditive, samspiller for å illustrere et budskap omkring realisering av idealer omkring kvinneoppdragelse og kvinnefrigjøring. Gjennom van Leeuwens begrepsapparat belyste jeg hvordan denne passasjen portretterer romanens illustrasjon av muligheter og begrensninger innenfor dette embetsmannsmiljøet. Ved scenens slutt står Grip frem som en slagen mann, mens Inger-Johanna fremstår som en representant for kvinnefrigjøring.

Går vi tilbake til problemstillingen, kan vi oppsummere med å si at *Familien paa Gilje. Et interieur fra Firtiaarene* kan leses som en multimodal tekst i vid betydning, da vi kan hevde at det ligger mye mening bak det tekstlige som viser seg gjennom tekstlige bilder, noe som vi har sett i den foregående analysen. Samspillet som oppstår mellom teksten og de tekstlige bildene, som kommer frem gjennom Lies bevissthet omkring komposisjonen og fortelleteknikk, åpner for å lese teksten billedlig. På en annen side er det viktig å påpeke at denne romanen, samt andre romaner, er og blir en ren skriftlig tekst. Dette gjør at konklusjonen omkring Lies verk som en mulig multimodal tekst problematisk, da romanen består av en modalitet, nemlig skrift. Men denne teksten åpner likevel for en annen potensiell modalitet, nemlig tekstlige bilder, som innehar et stort betydningspotensial og som bidrar til å gi et annet blikk på den skriftlige teksten.

Som tidligere nevnt i avhandlingen, er det strengt tatt ingen forskjell på verbalspråket og verbale bilder, da dette er det samme. Hva som karakteriserer et tekstlig bilde, og hva som er forskjellen mellom fysiske bilder og verbale bilder, er et interessant spor som kan føres i det uendelige. Når vi tenker på bilde og tekst, så lager vi automatisk et skille mellom dem. Et fotografi av et landskap er ikke det samme som en romans skildringer av dette landskapet. Selv om vi intuitivt ser denne forskjellen, så er det vanskelig å finne ut hva denne ulikheten går ut på. Flere fagtradisjoner som blant annet filosofien, lingvistikken, semiotikken og den kognitive psykologien, har alle sine egne tilnærminger til hva som kan oppleves som et bilde (Kittang 1998:263). En av forskjellene kan være at blikket i et virkelig bilde er fritt, ved at vi kan bestemme selv hva vi vil se og legge fokuset på, mens i en tekst så må leseren følge det som fortelleren velger ut for oss.

Atle Kittang i *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar* (ibid:193) hevder at alle bilder, enten de er persipert direkte eller de oppstår for vårt indre, alltid er basert på «noko sanseleg». Et tekstlig bilde har både en ytre og en indre dimensjon, nemlig bokstaven og selve illusjonen om et bilde, og selv om overgangen fra det ytre til det indre kan være underlig, så er det like fullt snakk om «sanselige kvalitetar» (ibid.). Når denne romanen dermed åpner for et slikt romlig visuelt blikk, så gir det oss en egen sans til å oppdage hvor bevisst Lie har komponert denne romanen, i tillegg til de virkemidlene han har benyttet seg av. Denne romanen fremtrer med en egenart når det kommer til det visuelle, og åpner dermed lettere for en slik visuell analyse med fokus på det multimodale.

På grunn av avhandlingens omfang, ble jeg tvunget til å begrense antallet «bilder» i min lesning av *Familien paa Gilje*. Andre har sett på flere, om ikke andre passasjer enn det jeg har gjort. Østerud (2002:309) har blant annet rettet fokus mot «rekkverkscenen» i Lies roman, en scene som er «berømt for sin organisering av det sansede feltet i lukt-, lyd- og lys-fragmenter – av øyeblikksimpresjoner, altså impresjonisme». I denne scenen finner vi eksempler på både narrative, visuelle og lydlike elementer, som alle kan undersøkes som potensielle modaliteter. Det finnes også flere interessante og høyst visuelle scener i Lies roman, som blant annet kaptein Jægers dødsøyeblikk. Denne passasjen er skildret i slik detalj at man både kan se og føle hans siste åndedrag, noe Gustafson (1976:58-60) allerede har påpekt i sin artikkel «Impresjonistisk realisme. Jonas Lie». Dette er bare to av flere tekstlige passasjer som bærer preg av det billedlige som min avhandling ikke har funnet plass til, og som det hadde vært interessant å belyse ved hjelp av multimodal teori- og analyse.

Gjennom denne avhandlingen har lesningen av *Familien paa Gilje* åpnet for andre problemstillinger som det kunne ha vært spennende å gå nærmere inn på ved en senere anledning. Med min metode, og avhandlingens omfang, har jeg ikke hatt mulighet for å undersøke romanen som helhet som en mulig multimodal tekst i vid betydning. Min avhandling senterer seg rundt tre «bilder» som kan gi uttrykk for den visualiteten romanen bærer preg av, som igjen kan belyses gjennom multimodalitetsteori. Det visuelle i *Familien paa Gilje* hviler mye på Lies bevisste bruk av impresjonistisk fortelleteknikk, noe som har åpnet for en visuell lesning. Det hadde dermed vært interessant å se nærmere på hvorvidt andre romaner, som ikke nødvendigvis bærer preg av det billedlige, kunne ha vært undersøkt med et sosialsemiotisk bakgrunnsteppe? I arbeidet med multimodale tekster, både i skolesammenheng og i forskningssammenheng, kan vi dermed stille spørsmål hvorvidt det er rom for romaner i denne konteksten?

## 5 Litteraturliste

- Bache-Wiig, Harald (1983): *Sinn og Samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Bal, Mieke (1997): *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Oversatt av Anna-Louise Milne. Stanford: Stanford University Press.
- Barthes, Roland (1994): «Bildets retorikk». Oversatt i Stene-Johansen, Knut (red.): *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays* (s. 22-35). Oslo: Pax.
- Berge, Kjell Lars (1998): «Å skape mening med språk – om Michael Halliday og hans elevs sosialesemiotikk». I Berge, Kjell Lars, Coppock, Patrick og Maagerø, Eva (red.): *Å skape mening med språk. En samling artikler av M.A.K. Halliday, R. Hasan og J.R. Martin* (s. 17-32). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / Cappelen Akademisk Forlag.
- Bergström, Carl Olof (1949): *Jonas Lies väg till Gilje. En litteraturhistorisk undersökning*. Örebro: Nerikes Allehandas Tryckeri.
- Booth, Wayne (1991): *The Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth: Penguin books.
- Chandler, Daniel (2002): *Semiotics: the basics*. London: Routledge.
- Frank, Joseph (1991): *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Garborg, Arne (1893): *Jonas Lie. En Udviklingshistorie*. Kristiania: Aschehoug.
- Garborg, Arne (1976): «Jonas Lie: 'Familien paa Gilje, et Interiør fra Firtiaarene'». I Havnevik, Ivar (red.): *Søkelys på Familien på Gilje*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gustafson, Alrik (1976): «Impresjonistisk realisme. Jonas Lie». I Havnevik, Ivar (red.): *Søkelys på Familien på Gilje*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Halliday, Michael A.K. (1998): «Språk, kontekst og tekst – aspekter ved språk i et sosialesemiotisk perspektiv». I Berge, Kjell Lars, Coppock, Patrick og Maagerø, Eva (red.): *Å skape mening med språk. En samling artikler av M.A.K. Halliday, R. Hasan og J.R. Martin* (s. 67-79). Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / Cappelen Akademisk Forlag.
- Havnevik, Ivar (1976): «Et Interiør fra Firtiaarene». I Havnevik, Ivar (red.): *Søkelys på Familien på Gilje*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauge, Ingard (1970): *Jonas Lies diktning: Tematikk og fortellekunst*. Oslo: Gyldendal.
- Hertel, Hans (2004): «Georg Brandes' kulturrevolution – og kulturkampen omkring Georg Brandes 1871-2004». I Hertel, Hans (red.): *Det stadig moderne gjennombrudd* (s. 51-97). Viborg: Gyldendal.
- Hoem, Jon og Schwebs, Ture (2010): *Tekst2null. Nettsamtalenes spillerom*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle (1998): *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag ASA.

- Kress, Gunther (2003): *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Kress, Gunther og van Leeuwen, Theo (1996): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Lie, Jonas (1920): *Familien paa Gilje. Et interieur fra Firtiaarene*. I *Samlede Digterverker*, bind V, opplysninger og varianter ved Paula Bergh. Kristiania og København: Gyldendal.
- Lothe, Jacob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (2007): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lund, Hans (1993): *Impressionism och litterär text*. Stockholm: Symposion förlag.
- Løvland, Anne (2006): *Samansette elevtekstar. Klasserommet som arena for multimodal tekstskapning*, doktoravhandling ved Høgskolen i Agder.
- Løvland, Anne (2007): *På mange måtar: Samansette tekstar i skolen*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Maagerø, Eva (2005): *Språket som mening: Innføring i funksjonell lingvistikk for studenter og lærere*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mitchell, William J. Thomas (1987): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. Thomas (1995): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mæleng, Per (2001): *Marginalia. Femininiteten som undertekst. En litteraturvitenskapelig avhandling om Jonas Lies roman Familien paa Gilje. Et interiør fra Firtiaarene (1883)*, doktoravhandling ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Skarøhamar, Anne Kari (2011): *Litteraturundervisning: Teori og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- van Leeuwen, Theo (2005): *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Østerud, Erik (2002): «Jonas Lies *Familien paa Gilje* inter artes». I *Edda* nr. 3, side 296-317.
- Aaslestad, Petter (1992): *Dømt til kunst: Jonas Lies romaner 1884-1905*. Oslo: Rådet for humanistisk forskning, NAVF: Universitetsforlaget.

## 6 Sammendrag

I denne masteravhandlingen forsøker jeg å belyse ulike tekstpassasjer i *Familien paa Gilje. Et interieur fra Firtiaarene* (1883) som innehar et sterkt visuelt preg, gjennom multimodal teori- og analyse. Avhandlingen har dermed som formål å undersøke hvorvidt Jonas Lies klassiske verk kan sees som en multimodal tekst i vid betydning, da teksten innehar en sterk billedlig effekt. Dermed står teksten og de bildene teksten skaper sentralt i min visuelle lesning av verket.

Sosialsemiotikken har dannet bakgrunnsteppet for denne avhandlingen, hvor det multimodale analyseredskapet introdusert av Gunther Kress og Theo van Leeuwen har dannet utgangspunktet for min analyse. Det er særlig sistnevntes generelle typologisering av multimodalt samspill; rytme, komposisjon, informasjonslenking og dialog, samt Roland Barthes sin formulering av begrepsparet denotasjon og konnotasjon, som har åpnet for å lese denne romanen med et visuelt blikk.

Med et sosialsemiotisk ståsted beveger jeg meg i kapittel 3 over til avhandlingens analyse av de tre nøye utvalgte passasjene i *Familien paa Gilje*. I eksteriøret og interiøret i romanens åpning ser vi hvordan Lie illustrerer disse som «bilder», og hvordan det visuelle dermed trer frem gjennom det narrative og forteller en historie om kvinneskjebner i dette embetsmannsmiljøet. Videre inneholder Inger-Johannas observasjoner av hovedstaden flere visuelle elementer, hvor det visuelle og det narrative samhandler ved at de både utdyper og utvider hverandres betydningsinnhold. Den tredje og siste tekstpassasjen i avhandlingens analyse er viet til «bildet» av Grip som tar farvel til Inger-Johanna, samt hans eget ideal og livsvisjon. Kritikken omkring kvinneoppdragelse og kvinneundertrykkelse som ble ytret gjennom romanens forløp, kommer til syne gjennom samspillet mellom de visuelle og narrative elementene, med innslag av det auditive, som blir belyst gjennom en multimodal analyse.

Tilbakeblikket på avhandlingens problemstilling viser at denne romanen kan sees som en multimodal tekst i vid betydning, da det dynamiske samspillet mellom teksten og de tekstlige bildene åpner for et meningspotensial omkring verkets underliggende tematikk, nærmere bestemt kvinneundertrykkelse, kvinnefrigjøring og kvinneoppdragelse. Likevel er det viktig å påpeke at en roman er en tekst bestående av én modalitet, nemlig tekst. Men de tekstlige bildene som kommer til uttrykk i de tekstpassasjene denne avhandlingen baserer seg på, har vist at disse innehar et stort betydningspotensial som kan gi en annen inngang til Lies roman.

