

Det mediale gjennombruddet

FRODE LERUM BOASSON, ANDERS SKARE
MALVIK OG SILJE HAUGEN WARBERG
(RED.)

DET MEDIALE GJENNOM- BRUDDET

MEDIEESTETISKE LESNINGER AV DET
SENE 1800-TALLETS LITTERATUR

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Det mediale gjennombruddet. Medieestetiske lesninger av det sene 1800-tallets litteratur

© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press 2023

Utgitt med støtte fra Institutt for språk og litteratur og Humanistisk fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge videre på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Omslagsdesign: Punktum forlagstjenester

Omslagsbilde: *Hovedbanen Tilrimet Telegraflinjer 27/1 1910*. Foto: Anders Beer Wilse / Norsk Folkemuseum

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/14

Papir: Munken Print Cream 90 g

Trykk: AIT Grafisk

Printed in Norway

ISBN 978-82-304-0350-1

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller i strid med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

C/O SPARTACUS FORLAG AS

P.B. 6673 St. Olavs plass, 0129 OSLO

www.scandinavianacademicpress.no

Innhold

Takk	7
Innledning	9
<i>Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik og Silje Haugen Warberg</i>	
Telegrafiske forestillinger 1850–1877	29
<i>Anders Skare Malvik</i>	
Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre	73
<i>Marit Grøtta</i>	
Meddelelser fra politikammeret	108
<i>Frode Lerum Boasson</i>	
Penger som medium i Bjørnstjerne Bjørnsons <i>En Fallit</i>	163
<i>Anders M. Gullestad</i>	

Et medieestetisk perspektiv på Jonas Lies <i>Niobe</i>	208
<i>Silje Haugen Warberg</i>	
Mennesket som medium	244
<i>Giuliano D'Amico og Gerd Karin Omdal</i>	
Epilog: På høyde med sin samtid	302
<i>Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik og Silje Haugen Warberg</i>	
Bidragstere	313
Register	315

Takk

Denne boken hadde ikke sett dagens lys om det ikke var for lange, grundige og inspirerende samtaler over flere år, med en lang rekke personer. Redaktørene ønsker å takke bidragsyterne for gode samtaler og innspill, tekster og revisjoner i løpet av hele denne prosessen. Takk også til alle studenter og kollegaer som har deltatt i forskergruppen «Litteratur, teknologi og medier», som denne boken springer ut av. Takk til Institutt for språk og litteratur og Det humanistiske fakultet ved NTNU for økonomisk støtte til arbeidsseminar og trykkestøtte. Tusen takk til Kristian Wikborg Wiese, som var bokens første redaktør, og Ragnhild Aslaksen i forlaget Scandinavian Academic Press. Vi har satt stor pris på samarbeidet med dere alle.

Trondheim, april 2023

Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik
og Silje Haugen Warberg

Innledning

Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik
og Silje Haugen Warberg

Dette er en bok om forholdet mellom medier og litteratur gjennom siste halvdel av 1800-tallet. Et medium defineres tradisjonelt som et mellomledd, et middel til kommunikasjon eller transport. Medier kan dermed være alt fra kamelkaravaner til dampskip, fra kalveskinn til bøker, fra aviser til lesebrett, fra daguerreotypi til hjemmekino, eller alt fra telegraf til internett. Vi mennesker har til enhver tid hatt forskjellige medier til rådighet. Disse mediene har aldri vært nøytrale beholdere for informasjonsoverføring eller transport, men de har lagt historisk bestemte føringer for våre tilganger til hverandre og til omverdenen. I denne boken undersøker vi hvordan forholdet mellom mennesket og dets medier kom til uttrykk i norsk litteratur skrevet i perioden fra 1850 til begynnelsen av 1900-tallet. Bokens overordnede mål er tredelt: For det første vil vi vise hvordan det sene 1800-tallets litterære fornyelser kan forstås som responser på den samme periodens medieutvikling. For det andre ønsker vi å løfte frem litteraturen som et privilegert sted for å studere forholdet mellom mennesket og medier. For det tredje vil vi vise hvordan et medieperspektiv

kan aktualisere og fornye vår forståelse av denne sentrale perioden i norsk litteraturhistorie.

I perioden fra midten av 1800-tallet og frem mot utbruddet av første verdenskrig utviklet en moderne norsk litteratur seg parallelt med et moderne norsk mediesamfunn. Nye former for transport og kommunikasjon, samt nye lyd- og avbildningsteknikker, endret betingelsene for hva mennesket kunne se, høre, gjøre, vite og forestille seg. Introduksjonen av jernbane (1854) og elektrisk telegraf (1855) gjorde at mennesker, varer og informasjon kunne krysse store avstander med hastigheter man aldri hadde sett maken til. Antallet aviser økte kraftig, og pressen vokste frem som en veritabel statsmakt. Den visuelle medierevolusjonen ble innledet av daguerreotypien, og allerede på 1840-tallet eksperimenterte man i Norge med å «fryse tiden» på en lyssensitiv kobberplate. Fra 1879 kunne nordmenn lagre og spille av lyd ved hjelp av fonografen, og fra 1880 kunne man snakke sammen på tvers av store avstander ved hjelp av telefonen. Samtidig med at mediesamfunnet vokste frem, foregikk det en litteraturhistorisk utvikling som i grove trekk gikk fra romantikk via realisme til modernisme. Perioden rommer utgivelsen av «Norges første roman», Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* (1854), det moderne gjennombruddet i 1870-årene, «Det skandinaviske øyeblikket» i verdenslitteraturen i perioden frem mot århundreskiftet (Fulsås 2013) og den tidlige modernismen til forfattere som Knut Hamsun og Sigbjørn Obstfelder. Det historiske sammenfallet mellom den moderne litteraturens og det moderne mediesamfunnets fødsel er ikke tilfeldig, og i denne boken viser vi hvordan forskjellige teksttyper fra hele perioden sto i et utvekslingsforhold til medieutviklingen.

Perspektivet i denne boken kan kalles medieestetisk. Medieestetikk er et relativt nytt begrep, men det hører til et tradisjonsrikt og bredt forskningsfelt som interesserer seg for

«hvordan medier gjør noget; hvordan de indvirker, ikke blot på vores sanseapparat og perceptionsformer, men også mere generelt på betingelserne for erkendelse, kommunikation og den perceptuelle tilegnelse af omverdenslig information» (Lund & Schmidt 2020: 13). Å lese litteratur fra et medieestetisk perspektiv handler om å se på litteraturen som et sted hvor det foregår en utveksling mellom mennesker og medier. Forbindelsen mellom litteratur og medier er på én måte selvsagt, fordi litteraturens utvikling også har vært skriftmediets utvikling når forfattere opp gjennom historien har tatt i bruk nye teknologier for nedtegning, lagring og distribusjon av skrift. Men litterære tekster forholder seg også til sine mediehistoriske omgivelser gjennom motiver, form og tematikk. Gjennom det medieestetiske perspektivet tar denne boken tak i både materielle, motiviske, formmessige og tematiske forhold, for slik å vise frem noe av variasjonen i hvordan 1800-tallets litteratur bearbeidet medienes innvirkning på menneskets sanse- og forestillingsverden.

For å eksemplifisere hvordan vi tenker omkring litteratur og medier i denne boken, kan vi se til Sigbjørn Obstfelders lille reiseskildring «Avisglæden» fra 1900. Teksten stod på trykk i *Verdens Gang* lørdag tredje februar, og den uttrykker forfatterens glede ved å komme over norske aviser på Café Bauer i Berlin. Vi skal ikke gjøre noen omfattende analyse av teksten, men vi vil fremheve en passasje der avislesingen blir utgangspunkt for en lengre refleksjon over tidens medieinfrastruktur. Her tar Obstfelder tak i sagalitteraturens «gårdimellemkoner», som gikk fra gård til gård med nyheter, og han sammenligner dem med pressen fra hans egen samtid. Disse konene var en fast institusjon, skriver Obstfelder, de var «den tids aviser». Men forskjellen fra nåtidssituasjonen på Café Bauer er også stor:

Hvilken forskjell! Efter måneders forløp kom nogle stakkars kjerringer dinglende med et par sparsomme nyheder fra nabo-bygderne. Og nu! Det suser ind i stuen til os fra hele verden. Mens vi sidder hundrede mil borte og hører en jomfrutale i det engelske parlament, som akkompagneres af en streik i Bryssel, gyser det i os ved et attentat i Italien. Det strømmer fra tråde i luften og kabler i havet, og strømmene ledes til millioner menneskehjerner, der i samme nu klinger i samme tanke som vor egen. Og vor ånds rige strækker sig ud og vider sine grænser, videre og videre dag for dag, vore antipoder rykker vort sind og vort hjerte lige så nær som vore nabobygninger, snart har måske alle disse ledninger og disse typer knyttet alle menneskene sammen til ét, til dét, der en gang var en fantastisk drøm, en drøm hos sværmere. [...]

Sagaenes gårdimellemkoner er af typer og telegraf og jernbaner blitt forvandlet til en flod af sælsomme papirer, dagblade, illustrerede ugeblade, tidsskrifter, vittighedsblade, den Shakespearske nar i moderne dragt.

En flod fra pol til pol, som tiden og menneskene seiler henover og speiler seg i (Obstfelder 2000: 194).

«Avisglæden» illustrerer hvordan litteraturens utveksling med sine mediale omgivelser kan forekomme på forskjellige nivåer. Generelt sett kan en slik utveksling identifiseres på minst fire analytiske nivå: for det første et materielt nivå, som angår hvilke medier en forfatter tar i bruk for skriving, lagring og distribusjon av litteratur; for det andre et formmessig nivå, som angår hvilke litterære virkemidler en forfatter bruker til å komponere en tekst; for det tredje et tematisk nivå, som dreier seg om hva teksten handler om; og endelig et begrepsmessig

nivå, som angir bestemte forestillinger og begreper. I «Avisglæden» er alle disse nivåene preget av mediesituasjonen slik den var rundt 1900.

På et materielt nivå innlemmes «Avisglæden» i periodens medieforhold ganske enkelt ved at den er publisert i avisen. Den er plassert nederst på avissiden, i det som ble kalt «kjelleren», og tittelens fete typer vitner om en pressekultur der overskrifter og forfattersignaturer ble stadig vanligere. På et formmessig nivå kommer medieutviklingen til uttrykk gjennom verbbruken. Mens beskrivelsen av sagaenes episke tid preges av verbene «gik», «kom» og «fortalte», preges skildringen av det globaliserte mediesamfunnet anno 1900 av verb som «suser», «gyser», «strømmer», «ledes», «klinger», «strækker», «vider», «rykker», «knyttet». Vi ser også at Obstfelder bruker korte setninger for å beskrive fortiden, mens den moderne medietidsalderen skildres i lange og dynamiske setninger. Slik bygger tekstens form opp under det tematiske nivået, som direkte tar for seg hvordan mediene har forårsaket en historisk endring i erfaringen av tid og rom. Der «sagaenes gårdimellemkoner» brukte måneder på å spre sparsommelige nyheter mellom nabobygder, kan mediesystemene i Obstfelders samtid rapportere om hva som helst, fra hvor som helst og når som helst. På et begrepsmessig nivå kan vi legge merke til at medieinfrastrukturen ledsages av en forestilling om «åndsutvidelse». Mediene gjør at «vor ånds rige strækker sig ud og vider sine grænser», og de sammenfører «millioner menneskehjerner, der i samme nu klinger i samme tanke som vor egen». Hvorvidt denne åndsutvidelsen er uttrykk for en esoterisk forestilling om mediering, en sosiologisk forestilling om forestilte fellesskap eller en samfunnsøkonomisk visjon av globalisering, fremgår ikke tydelig av passasjen. Men det er liten tvil om at Obstfelder bearbejder de begrepsmessige konsekvensene av mediens omseggripen rundt århundreskiftet.

«Avisglæden» kan også stå som eksempel på det litteraturbegrepet vi opererer med i denne boken. I dag er begrepet litteratur nærmest ensbetydende med skjønnlitteratur, men på 1800-tallet skilte man i mindre grad kategorisk mellom skjønnlitteratur og det vi i dag kaller sakprosa. 1800-tallets litteraturbegrep omfattet også kritikk, essayistikk, vitenskapelig litteratur, reiseskildringer, m.m. (Furuseth et al. 2016; Linneberg 1992), og som vi allerede har vært inne på, ble mye av denne litteraturen publisert i avisene. Når Obstfelder skriver at fortidens sladrekoner har blitt erstattet av en flod av selsomme papirer, er det først og fremst den periodiske presse han mener, fra dagblader via illustrerte ukeblader og tidsskrifter til vittighetsblader. Denne uensartede papirfloden var en vesentlig del av 1800-tallets litteratur, og en vesentlig del av periodens mediekultur. Vårt begrep om litteratur i denne boken omfatter derfor både skjønnlitteratur utgitt for bokmarked og scene, og avistekster som Obstfelders «Avisglæden».

I kapitlene som følger, løfter vi frem hvordan norsk litteratur, allerede fra 1850-tallet, både registrerte fremveksten av et nytt mediesamfunn og deltok i forhandlingen av de historiske mulighetsrom som medieinfrastrukturene tilbød mennesket. Når vi strekker undersøkelsene helt frem til årene rundt 1900, er dette for å synliggjøre en historisk kontinuitet i forholdet mellom litteratur og medier gjennom 1800-tallets siste halvdel. I studier av forholdet mellom teknologi og kulturuttrykk har det lenge vært vanlig å se på den modernistiske kunsten rundt århundreskiftet som uttrykk for et epistemisk brudd forårsaket av moderniseringsprosesser generelt, og av nye medier spesielt. Særlig viktig i denne sammenhengen er Friedrich A. Kittlers banebrytende arbeider fra 1980-tallet. Kittler viser hvordan det sene 1800-tallets nye medier, som skrivemaskin, fonograf og film, medførte en mekanisering og utvendiggjøring av henholdsvis talen, hørselen og synet, noe som i sin tur la grunnlaget for den

modernistiske litteraturens fragmenterte fremstillinger av subjektet. David Harvey leverer en lignende forklaringsmodell i sin innflytelsesrike studie av postmodernitetens betingelser fra 1989. Harvey ser på modernismen som et uttrykk for en krise i erfaringen av tid og rom, etter at moderniseringsprosessene frem mot 1900 hadde nådd slike hastigheter og dimensjoner at verden ikke lenger kunne representeres på en meningsfull måte gjennom realistisk kunst (Harvey 1989: 265–270). En fragmentert verden krevde en fragmentarisk kunst, og følgelig måtte forfattere som James Joyce og Virginia Woolf splintre den realistiske litterære fremstillingsformen, mens billedkunstnere som Pablo Picasso og Georges Braque måtte bryte med sentralperspektivet. Selv om Kittlers og Harveys arbeider fortsatt har stor forklaringskraft, fører det brudestetiske fokuset til noen blindflekker. Som vi skal se i denne boken, er den modernistiske litteraturen fra århundreskiftet ikke alene om å respondere på den tid–rom-kompresjon som periodens nye medier brakte med seg.

Etter årtusenskiftet har en rekke studier vist hvordan nye medier preget litterære uttrykk gjennom hele det lange 1800-tallet, på tvers av estetiske periodiseringer. I boken *Networking* viser for eksempel Laura Otis hvordan nettverksmetaforer tilknyttet nerveforskning og telekommunikasjon fant veien inn i George Eliots *Middlemarch* fra 1871–1872 (Otis 2001); i *The Novelty of Newspapers* viser Matthew Rubery hvor viktig avismediet var for romanens utvikling i Viktoriatiden (Rubery 2009); i boken *Telegraphic Realism* setter Richard Menke den realistiske litteraturen inn i 1800-tallets medieutvikling fra «penny post» til trådløs telegraf og argumenterer for at realismen bidro til å forme periodens forestillinger om informasjon (Menke, 2008); i *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media* viser Marit Grøtta hvordan Charles Baudelaire i sine prosadikt utforsket og lekte med periodens medier

som perseptive grensesnitt mellom mennesket og verden (Grøtta 2015); og i *Modernizing Solitude: The Networked Individual in Nineteenth-Century American Literature* viser Yoshiaki Furui hvordan litterære fremstillinger av tilbaketrukkethet, fra Henry David Thoreaus *Walden* til Henry James' «In the Cage», kan leses som reaksjoner på fremveksten av det amerikanske mediesamfunnet (Furui 2019). Selv om alle disse studiene står i gjeld til Kittlers arbeider, tilbyr de en viktig nyansering ved å understreke hvordan 1900-tallsmodernismens medierespons står i forlengelse av mediehistoriske prosesser som startet rundt midten av 1800-tallet, prosesser som ble plukket opp av realistiske så vel som modernistiske kunstuttrykk. I denne boken undersøker vi disse prosessene, samt litteraturens mangeartede interaksjon med dem, i en norsk kontekst.

Forholdet mellom litteratur og medier har ikke gått upåaktet hen i norsk mediehistorie- og litteraturhistorieskriving. Både pressehistoriske, mediehistoriske og offentlighetshistoriske arbeider fra senere tid vektlegger at skjønnlitterære forfattere var viktige aktører i den raskt voksende offentligheten som mediene, og først og fremst avisene, la til rette for, mens litteraturhistoriene gjerne trekker frem medie- og teknologiutviklingen som et viktig kontekstuellet bakteppe for den litterære utviklingen (Bastiansen og Dahl 2008; Gripsrud 2017; Johansen 2019; Dahl 1981 og 1984; Fidjestøl et al. 1996; Andersen 2012). Det finnes imidlertid fortsatt få studier i norsk sammenheng som analyserer enkelttekster for å finne ut hvordan mediene påvirket måten forfattere tenkte og skrev om seg selv og sine omgivelser på. Denne boken er et bidrag til akkurat dette.

Tre teoretiske perspektiver

Selv om kapitlene i denne boken utgjør frittstående studier, synliggjør det medieestetiske perspektivet, som er felles for kapitlene, flere likhetstrekk ved hvordan forskjelligartede tekster bearbeidet forholdet mellom mennesket og dets medier fra 1850-tallet til tidlig 1900-tall. Det er særlig tre dimensjoner ved menneskets medieforhold som kan gjenkjennes på tvers av studiene i boken: Den første dimensjonen handler om hvordan 1800-tallets nye medier avstedkom former for tid–rom-kompresjon. Den andre dreier seg om det vi kaller mediernes estetiske appell, det vil si mediernes evne til på samme tid å utvide menneskets sanseradius og forestillingsevne. Den tredje dimensjonen handler om hvordan medieutviklingen i perioden bidro til å endre menneskets natursyn. Disse tre dimensjonene, tid–rom-kompresjon, estetisk appell og natursyn, er nært forbundet med hverandre, og sammen utgjør de en tematisk klangbunn for denne boken. Før vi går over til å beskrive bokens enkeltkapitler, bruker vi derfor litt plass på å dvele ved hver enkelt av disse dimensjonene, fortsatt med Obstfelders «Avisglæden» som teksteksempel.

Vi starter med erfaringen av at medier komprimerer tid–rom-relasjoner. Begrepet tid–rom-kompresjon kommer fra hutmangeografien, og det betegner de prosesser som fører til at vår erfaring av tid–rom-relasjoner endrer seg. Ifølge David Harveys innflytelsesrike teorier har tid–rom-kompresjon vært en integrert del av kapitalismen opp gjennom historien (Harvey 1989: 240). Ideen om kompresjon innebærer ikke at verden faktisk blir mindre, tvert imot handler det om at menneskets geografiske aksjonsradius blir større, ettersom tiden det tar å forflytte mennesker, varer og informasjon over geografiske avstander, reduseres ved hjelp av kommunikasjonsmidler. Obstfelders beskrivelse av hvordan «det suser ind i stuen til os fra hele verden», og av

hvordan avisenes nyhetstelegrammer hensetter ham til England, Belgia og Italia «[m]ens vi sidder hundrede mile borte», er en eksplisitt skildring av hvordan medier som telegraf og avis genererer en erfaring av tid–rom-kompresjon.

Skriftkulturen har til alle tider både respondert på, og bidratt til å produsere, nye former for tid–rom-kompresjon. Ikke bare gjennom eksplisitte beskrivelser på innholds nivå, som hos Obstfelder, men også gjennom litterære formgrep. En noe bredpenslet versjon av dette poenget finner vi i Benedict Andersons argument om at roman- og avisformatene på 1700- og 1800-tallet muliggjorde en moderne forestilling om nasjonen som et fellesskap. Gjennom fortelleteknikk og layout kunne romaner og aviser komprimere tid og rom ved å fremstille begivenheter som skjedde samtidig, og gjennom økte opplag og regelmessig distribusjon muliggjorde romanene og avisene forestillingen om at leseerfaringen ble delt samtidig av lesere fra samme språkområde (Anderson 2006: 9–36). John Durham Peters påpeker at Anderson er litt for rask til å konkludere med at litterære uttrykk for tid–rom-kompresjon er forbeholdt romaner og aviser på 1700- og 1800-tallet. Det finnes varianter av «*meanwhile structures*» – altså litterære beskrivelser av at fysisk adskilte hendelser forekommer samtidig – også i antikke og bibelske kilder, skjønt disse variantene er sjeldne og gjerne knyttet til profetier eller magi (Durham Peters 2020: 30–34). Selv om skillet mellom en førmoderne og en moderne forestillingsevne nok er litt for skarpt i Andersons klassiker, finner Durham Peters et viktig og gyldig medieestetisk poeng her, nemlig at narrativ organisering av litterære tekster er en del av de virkningssammenhengene som medier inngår i. I et samfunn med moderne medier som telegraf, jernbane, dampskip, presse og telefon er det lettere for forfattere å fremstille og lesere å forestille seg hendelsesforløp som er romlig atskilte, men parallelle i tid.

Dermed er vi over på mediernes estetiske appell, som angår deres evne til å utvide både vårt sanseapparat og vår forestillings- evne. Obstfelder anskueliggjør denne sanseutvidelsen når han skriver at samtidig som vi «hører en jomfrutale i det engelske parlament, som akkompagneres af en streik i Bryssel, gyser det i os ved et attentat i Italien». Men teksten understreker også hvordan medieinfrastrukturen har skapt en forventning i skribentens forestillingsevne: «snart har måske alle disse ledninger og disse typer knyttet alle menneskene sammen til ét, til dét, der en gang var en fantastisk drøm, en drøm hos sværmere.» Det er som om alliansen mellom telegraf og presse har appellert til Obstfelder med et løfte om samfunnsutvikling. Ifølge antropologen Brian Larkin er denne «appellen» karakteristisk for store infrastrukturer. Han kaller det for infrastrukturenes «aesthetic address».

Larkin er opptatt av at vi må ta infrastrukturenes estetiske form på alvor, fordi det er gjennom denne at mennesket erfarer og interagerer med infrastrukturer, det være seg gjennom typene i avisens nyhetstelegram, pushvarslene på telefonen eller buene i et plankryss.

It is certainly the case that infrastructures are material assemblages caught up in political formations whose power in society derives from their technical functions. But they also operate aesthetically, and their aesthetic address constitutes a form of political action that is linked to, but differs from, their material operations. And political aesthetics is one way that we can understand the promise of infrastructures (Larkin 2018: 175).

Infrastrukturer appellerer til oss estetisk, hevder Larkin, gjennom hvordan de materialiserer seg for vårt sanseapparat og nedfelles i vår forståelse. Denne appellen er et politisk anliggende fordi den påvirker hvordan vi begrepsliggjør verden. Infrastrukturer

regulerer hva som kan ses og høres, hva som er tilgjengelig, og hva som er avses, i et samfunn. De er ikke verdinøytrale, men de overfører ideer og skaper nye muligheter og begrensninger for subjektet. Inspirert av den franske filosofen Jacques Rancière foreslår Larkin at vi tenker på infrastrukturens kulturelle påvirkning som en vekselvirkning mellom *poiesis* (frembringelse) og *aisthesis* (sansning). Poiesis betyr å bringe noe inn i verden som ikke fantes der fra før, og i vår sammenheng handler det om infrastrukturens «verdensskapende» kapasiteter, de materielle prosessene hvor igjennom en infrastruktur bringer nye elementer inn i menneskenes verden. Aisthesis handler på den andre siden om hvordan vi fornemmer og begrepsliggjør de ting og fenomener som en infrastruktur bringer inn i verden. For eksempel, der hvor en telekommunikasjonshistoriker er mest opptatt av de samfunnsøkonomiske konsekvensene av telegrafene (*poiesis*), insisterer Larkin på at de sanseerfaringer, begreper, drømmer og fornemmelser som teknologien bringer med seg (*aisthesis*), er like viktige for å forstå de politiske dimensjonene ved en infrastruktur. Obstfelders reisebrev fra Berlin viser for eksempel at telegrafene ikke bare er et teknisk middel som ved hjelp av elektrisitet muliggjør kommunikasjon over store avstander. Den har også en estetisk appell, som blant annet involverer drømmen om verdensomspennende og lynrask kommunikasjon.

1800-tallets nye medier bidro også til å endre menneskets forhold til naturen. Med dampskipet kunne man seile uten vind, med telegrafene hadde kommunikasjon overvunnet geografisk avstand, med jernbanen åpnet det seg nye markeder som endret jordbruket, med daguerreotypi, fotografi og fonograf kunne naturen (tilsynelatende) avbildes og lagres direkte. Mediene satte mennesket i stand til å beherske naturen på nye måter, og de var en integrert del av 1800-tallets omfattende moderniseringsprosesser der alliansen av naturvitenskap, ingeniørkunst og økonomiske

interesser tilrettela for at et formålsrasjonalistisk syn på naturen kunne bre om seg. I kunst og litteratur ble romantikkens forestillinger om naturens egenverdi, uttrykt gjennom begreper som sjel og ånd, stadig oftere utfordret av forestillinger om naturens nytteverdi.

Et av de mest kjente forsøkene på å tenke gjennom det natursynet som den industrielle revolusjonen og de nye naturvitenskapene brakte med seg, er Martin Heideggers artikkel «Spørsmålet om teknikken» fra 1953. Artikkelen har blitt en standardtekst i medieestetisk tenkning, fordi den begynner en kritisk tradisjon der teknologi og teknikk ikke ses på som en motsetning til det grunnleggende menneskelige, men som en integrert del av hva det vil si å være menneske. Skal vi forstå teknikken, hevder Heidegger, er det ikke tilstrekkelig å tenke utelukkende på redskaper (teknologi). Samtidig kan vi heller ikke begrense teknikken til menneskets bruk av redskapene (teknikk). Teknikken omfatter både mennesket og midlene, og er dypest sett den måten hvorigjennom vi som (teknologibrukende) vesener forholder oss til det som omgir oss. I vår sammenheng kan Heideggers begrep om teknikken hjelpe oss med å sette ord på, og dermed identifisere, et syn på naturen som de nye mediene bidro til å intensivere utover på 1800-tallet.

For Heidegger er teknikken først og fremst en måte å «avdekke» på. Det vil si en måte å frembringe noe på, som ennå ikke foreligger, og som ikke bringer seg selv frem. For eksempel bringer en blomst seg selv frem. Dens avdekking, dens fremtredelse i verden, kan karakteriseres som en form for selv frembringelse (autopoiesis). Avlingen fra en åker, derimot, er frembrakt teknisk, ved bondens, såkornets og redskapenes hjelp. Teknikkens måte å avdekke verden på innebærer ifølge Heidegger at naturen settes (bestilles) i menneskets tjeneste. Dette er ikke et problem i seg selv, men ettersom teknikken intensiveres av industri og

naturvitenskap, risikerer vi å miste våre omgivelser av syne, og at de utelukkende eksisterer som noe for oss og ikke som noe i seg selv:

Den moderne teknikks form for avdekking er en utfordren, som krever av naturen at den leverer energi der hvor sådan kan utvinnes og lagres. Men gjelder ikke dette også for den gamle vindmølle? Nei. Dens armer dreier seg riktig nok i vinden, de er umiddelbart overgitt til dens drag. Men vindmøllen trekker ikke ut energier av luftstrømmen for å lagre dem. / Et landstrøk blir derimot utfordret til utvinning av kull og metaller. En grend avdekker seg nå som kulldistrikt, jordbunnen som lagringssted for metall. Annerledes med åkeren som bonden engang bestilte, da bestille ennu betydde: hegne og pleie. Bondens gjerning utfordrer ikke åkergrunnen. Når kornet såes, overgir han frøet til de spirende krefter og vokter dets trivsel. Men i dag står bestillingen av marken i tegn av en annen bestilling, som *stiller* naturen. Den stiller den i utfordringens tegn. Åkerbruk er i dag motorisert ernæringsindustri. Luften blir utfordret, stilt med henblikk på avlevering av kvelstoff, jordbunnen med henblikk på metaller, metallet med henblikk på f.eks. uran, dette med henblikk på atomenergi, som kan frigjøres til ødeleggelse eller til fredelig utnyttelse (Heidegger 2016: 188–189).

Hensikten her er ikke å adoptere Heideggers kulturkonserverende modernitetskritikk, men å sette ord på et bestemt natursyn som gjør seg stadig mer gjeldende utover på 1800-tallet, og som er en viktig del av de kulturelle forestillingene som ledsaget mediene i denne perioden. Spørsmålet om teknikken handler for Heidegger ikke bare om våre redskaper og hva vi gjør med disse. Det handler om den måten vi omgås verden på, og den måten verden avdekker seg for oss på. Det fremgår tydelig av sitatet at Heidegger skiller

mellom en førmoderne og en moderne teknikk. Der hvor bonden i en tenkt agrar-idyllisk fortid kunne høste av naturen uten at denne mistet sin egenverdi, fører den moderne teknikken oss inn i et forhold der naturen bare har verdi for oss som bestilt til noe annet, enten det er som råstoff, råvare, eller elektrisk kommunikasjon. I siste instans mister det moderne mennesket evnen til å se sine omgivelser som annet enn ressurser til egen vinning. Verden, inkludert våre medmennesker, avdekker seg utelukkende for oss som bestilt til et eller annet formål. Den elektriske telegrafien var et godt eksempel i så måte: En teknologi som bestilte naturkreftene (elektrisitet) til hurtig kommunikasjon, som satte mennesket i stand til å overskride store geografiske avstander og naturlige hindringer, og som åpenbarte nye markeder for kommersiell virksomhet, og som også muliggjorde økt kontroll, koordinering og spekulasjon i disse markedene.

Hos Obstfelder er naturen bestilt til kommunikasjon i menneskets tjeneste. «Det strømmer fra tråde i luften og kabler i havet», og disse trådene og kablene gir næring til menneskets vitebegjær: «vor ånds rige strækker sig ud og vider sine grænser, videre og videre dag for dag». Og dette stadig voksende åndsrike har sitt eksemplariske uttrykk i den strømmen av tekst som flyter utover i 1800-tallets mediesamfunn, «[e]n flod fra pol til pol, som tiden og menneskene seiler henover og speiler seg i». Lesningen av Heidegger gjør oss oppmerksomme på at Obstfelders begeistrede modernitetsskildring også rommer anstrøk til en kritikk av teknikken, noe som neppe var intendert av forfatteren. Selv om mediene bidrar til å gjennomlyse verden og utvide «vår ånds rike» dag for dag, er det i siste instans oss selv og vårt eget vitebegjær som reflekteres tilbake til oss av våre medier. I Obstfelders speilmetafor blir våre medier på samme tid det som gir oss kunnskap om naturen, og det som holder oss på avstand fra den.

Om kapitlene

I Kapittel 1, «Telegrafiske forestillinger 1850–1877», utforsker Anders Skare Malvik tekststeder der den elektriske telegraf integreres i – eller ser ut til å ha motivert – tekstens behandling av et emne. Malvik foreslår å kalle disse tekststedene for «telegrafiske forestillinger», og gjennom nedslag i ulike tekster, som avisreportasjer, reiseskildringer, memoarer og drama, skisserer han en utvikling i telegrafiske forestillinger fra 1850-årene og frem mot «Det moderne gjennombruddet». I kapitlet argumenterer han for at telegrafiske forestillinger allerede fra 1850-tallet bidro til å sette idealistiske og materialistiske ideer om naturen og subjektet opp mot hverandre, og at tekstene kan leses som vitnesbyrd på hvordan den nye teknologien grep inn i periodens tenke- og skrivemåter.

I kapittel 2, «Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre», viser Marit Grøtta hvordan daguerreotypien blir del av den poetiske imaginasjonen og gir støtet til en litterær medierefleksjon. Daguerreotypien, som ble lansert i 1839, skulle bli gjennombruddet for et nytt billedparadigme dominert av teknisk reproduerbare bilder. Grøtta diskuterer daguerreotypimotivet i to dikt, et av Hans Thøger Winther og et av Aasmund Olavsson Vinje fra henholdsvis 1841 og 1850, samt en passasje i Ibsens *Peer Gynt* fra 1863, før vi ender hos Olaf Bull i 1909. Med utgangspunkt i disse diktene undersøker hun hvordan tekstene tematiserer menneskets forhold til skapelse, selvet og tiden. I kapitlet argumenterer hun for at diktene gir oss en tidlig refleksjon over problemstillinger knyttet til vår tids billedparadigme.

I kapittel 3, «Meddelelser fra Politikammeret», redegjør Frode Lerum Boasson for hvordan avismediet fra og med midten av 1800-tallet var med på å skyve den tradisjonelle litteraturen i en mer realistisk retning. Med utgangspunkt i politifullmektig

Harald Meltzers politinotiser for avisen *Christiania-Posten* løfter Lerum Boasson frem det nære forholdet mellom litteratur og presse i siste halvdel av 1800-tallet, og viser hvordan den fremvoksende kommersielle pressen skapte et mylder av nye sjangre og teksttyper som både utvidet menneskets forståelse av verden rundt seg og utfordret den konvensjonelle litteraturens representasjon av virkeligheten.

I kapittel 4, «Den økonomiske krisen i Bjørnsons *En Fallit*», diskuterer Anders Marcussen Gullestad det triangulerte forholdet mellom økonomisk utvikling, nye medier og den realistiske litteraturen. Med pengemediet som nav viser Gullestad hvordan ulike medieteknologier ligger til grunn for handlingen i stykket, og hvordan de utgjør et fundament ikke bare for grosserer Tjældes økonomiske, men også for hans moralske, utvikling. Kapitlet er en medieestetisk undersøkelse av pengenes betydning i *En fallit* (1875), og det belyser stykkets tematisering av mediens konsekvenser for menneskene.

I kapittel 5, «Et medieestetisk perspektiv på Lies *Niobe*», leser Silje Haugen Warberg Jonas Lies roman *Niobe* (1893) som en kritisk innrettet og medieestetisk orientert tematisering av de mest fremtredende mediale endringene i Norge i perioden 1850–1900. Warberg viser hvordan romanens skildring av modernitetens «tapte generasjon» er tett forbundet med en medieteknologisk og medieestetisk utvikling fra midten av århundret og frem mot århundreskiftet. Sett i lys av sin resepsjons- og forskningshistorie, blir *Niobe* et tydelig eksempel på at en mediehistorisk fundert litteraturhistorie kan avdekke andre sammenhenger og utviklingslinjer enn om man forholder seg til etablerte periodeinndelinger.

Kapittel 6, «Mennesket som medium», tar fraspark i krysningspunktet mellom det okkulte, vitenskapelige og medieteknologiske. Giuliano D'Amico og Gerd Karin Omdal gjør nedslag i litterære tekster hvor det er mennesket selv som opptrer som

medium. Lesningene deres av tekster av Bjørnson, Anna Munch og Sigurd Mathiesen viser at det skjer en utvikling i diskursen omkring okkultisme og åndelige spørsmål fra 1850-årene og frem til 1910, fra en mer folkloristisk forståelsesramme til en mer intensivt forbindelse mellom det åndelige og det teknologiske utover i perioden.

Til sammen gir boken et bredt bilde av hvordan norsk litteratur sto i et utvekslingsforhold til mediene på andre halvdel av 1800-tallet. Vår medieestetiske innfallsvinkel viser at litteraturen på ingen måte var noen passiv tilskuer til medieutviklingen, og at medieteknologiske utviklinger på grunnleggende vis påvirket samtidens drøftinger av menneskets plass, orientering og muligheter i verden. Litteraturen var slik høyst delaktig i det historiske og kulturelle arbeidet med å innlemme de nye mediene i den menneskelige erfaringen. I den digitale tidsalderen blir spørsmålet om hvordan mediene preger våre liv, stadig mer presserende. Skal vi forstå hvordan algoritmene påvirker vår deltakelse i samfunnslivet i dag, må vi imidlertid også forstå at dette påvirkningsforholdet har en lang historie, og at det kreves bestemte lese måter og -perspektiver for å kunne utforske skjæringspunktene mellom medier og estetikk. I denne boken belyser vi deler av denne historien gjennom medieestetiske lesninger av det sene 1800-tallets litteratur.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anderson, Benedict. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bastiansen, Henrik Grue og Hans Fredrik Dahl. (2008). *Norsk mediehistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahl, Willy. (1981). *Norges litteratur I: Tid og tekst 1814–1884*. Oslo: Aschehoug.
- Dahl, Willy. (1984). *Norges litteratur II: Tid og tekst 1884–1935*. Oslo: Aschehoug.
- Fidjestøl, Bjarne, Sigurd Aa. Aarnes, Leif Longum, Idar Stegane, Asbjørn Aarseth og Peter Kirkegaard. (1994). *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Fulsås, Narve. (2013). «Innledning». I: *Biografisk leksikon til Ibsens brev – med tidstavle*. Senter for Ibsen-studier, UiO, 5–11.
- Furui, Yoshiaki. (2019). *Modernizing Solitude: The Networked Individual in Nineteenth-Century American Literature*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Furusest, Sissel, Jahn Thon, Eirik Vassenden og Edvard Beyer. (2016). *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, Jostein. (2017). *Almenningen. Historien om norsk offentlighet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grøtta, Marit. (2015). *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. London: Bloomsbury Academic.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heidegger, Martin. (2016). «Spørsmålet om teknikken». *Agora* 34 (1):182–204. doi: 10.18261/ISSN1500-1571-2016-01-12.

- Johansen, Anders. (2019). *Komme til orde. Politisk kommunikasjon 1814–1913*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larkin, Brian. (2018). *The Promise of Infrastructure*. Red.: Nikho Anand, Akhil Gupta og Hannah Appel. New York, USA: Duke University Press.
- Linneberg, Arild. (1992). *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940, Bind II: 1848–1870*. Red.: Edvard Beyer, Irene Iversen, Arild Linneberg og Morten Moi. *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lund, Jacob, og Ulrik Schmidt. (2020). *Medieestetik. En introduktion*. 1. udgave. Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Menke, Richard. (2008). *Telegraphic Realism: Victorian Fiction and Other Information Systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Obstfelder, Sigbjørn. (2000). *Verden er ny*. Refsum, Christian (red.). Oslo: Den norske lyrikklubben.
- Otis, Laura. (2001). *Networking. Communicating with Bodies and Machines in the Nineteenth Century*: University of Michigan Press.
- Peters, John Durham. (2020). «A Cornucopia of Meanwhiles». I: Sprenger, Florian, John Durham Peters og Christina Vagt (red.). *Action at a Distance*. Lüneburg: meson press.
- Rubery, Matthew. (2010). «Victorian Print Culture, Journalism and the Novel». *Literature Compass* 7 (4), 290–300. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00691.x>.

Telegrafiske forestillinger 1850–1877

Anders Skare Malvik

Hvordan ble forfattere og skribenter på 1800-tallet preget av at de levde i en verden der beskjeder kunne sendes med lynets hastighet gjennom ledningsnett som bredte seg utover store deler av kloden? Spørsmålet om den elektriske telegrafens virkningssammenhenger handler ikke bare om hvem som brukte teknologien når, eller om hva den ble brukt til. Vel så mye er det et spørsmål om hvordan man skrev, snakket og drømte om teknologien – om hvilke forestillinger den elektriske telegrafen la til rette for. Et talende eksempel finner vi i et kapittel om elektriske telegrafer i *Læsebog i naturlæren for den norske almue* fra 1856. Her beskriver den svenske kjemikeren Nils Johan Berlin de tekniske prinsippene for hvordan telegrafen sender signaler mellom et punkt A og et punkt B, før han reflekterer over teknologiens virkning og utbredelse i verden:

[S]aaledes kan man i A ligesom tale med B, thi det, man vil sige, kommer gennem Traaden ligesaa fort frem, som det vilde

gjøre, om man talte med et Menneske, der stod lige ved Ens Side. [...] Saadanne elektriske Telegrafer har man nu i mange Lande. Hele Europa er saa at sige gennemkrydset af et Net af Telegraf-Traade, med Stationer i Byerne. [...] Næsten med Lynets Hurtighed gaa nu Efterretninger fra den ene Ende af Europa til den anden (Berlin 1856: 408).

Berlins tekst om telegrafen inneholder langt mer enn bare tekniske beskrivelser av galvanisme og magnetisme. Her finner vi også drømmen om umiddelbar telekommunikasjon, uten støy, som om samtalepartnern sto «lige ved ens side»; og vi finner drømmen om et Europa knyttet sammen av et nettverk som gjør at informasjon kan overskride begrensninger i tid og rom. Passasjen illustrerer således hvordan telegrafen bidrar i forfatterens refleksjon over menneskets vilkår i en moderne verden.

Dette kapitlet er en undersøkelse av det jeg kaller telegrafiske forestillinger fra tidsrommet 1850–1877. En telegrafisk forestilling er et tekststed der den elektriske telegrafen integreres i – eller ser ut til å ha motivert – tekstens refleksjon over et emne. Kapitlet sporer telegrafiske forestillinger i forskjellige teksttyper, fra den elektriske telegrafens «gjennombrudd» i norsk politisk offentlighet i 1850 til Henrik Ibsens «moderne gjennombrudd» med *Samfundets støtter* i 1877.¹ En fellesnevner blant de telegrafiske forestillingene vi skal se på, er at de rommer ett eller flere av de teoretiske perspektivene som ble presentert i denne bokens innledning: 1) De formidler en erfaring av tidsrom-kompresjon, 2) de bevitner telegrafens «estetiske appell», som gjerne ga seg utslag i et «løfte» om samfunnsutvikling, og 3) de ledes av et formålsrasjonalistisk forhold til naturen der naturen «bestilles» til sivilisasjonens tjeneste. Eksempelene vil vise hvordan telegrafen innlemmes i tekstenes refleksjoner over natur, subjekt og samfunn, og knytter an til periodens

litteratur- og idéhistoriske brytninger mellom idealisme og materialisme. Kapitlet ender opp i en lesning der jeg undersøker Ibsens første realistiske problemdrama i forlengelsen av de telegrafiske forestillingene fra 1850-tallet til 1870-tallet. I *Samfundets støtter* har den moderne medieinfrastrukturen (telegraf, jernbane, presse og skipstrafikk) blitt et problem som «settes under debatt», og stykket kan forstås som en bearbeiding, eller kritikk, av hvordan de nye mediene preget menneskets forhold til seg selv, til naturen og til hverandre.

Liten norsk telegrafhistorie

Elektrisk telegrafi er en innretning som gjorde det mulig å kommunisere over store avstander ved å sende elektriske impulser gjennom ledningsnett av jern eller kobber. På 1830-tallet hadde flere vitenskapsmenn klart å konstruere elektriske telegrafer ved å kombinere en strømkilde (batteri), en leder (kobbertråd) og et mottakerapparat som kunne registrere elektrisk spenning (galvanometer eller elektromagnet). Telegrafens samfunnsmessige gjennomslag startet imidlertid ikke før i 1844, da Samuel Morse i USA og William F. Cooke og Charles Wheatstone i England endelig fikk politisk og økonomisk støtte til å utvikle oppfinnelsene sine til kommersiell bruk (Standage 2014: 22–50). Den moderne verden sto nå overfor et kommunikasjonshistorisk vannskille. Fra tidligere å ha måttet stole på den raskeste hest eller seilskute, og etter hvert det raskeste lokomotiv eller dampskip, kunne informasjon nå reise med en hastighet som overgikk ethvert transportmiddel. I Norge var det først 28. april 1854 at Stortinget vedtok statlig utbygging av et nasjonalt telegrafanlegg

(Rafto 1955: 44). Da byggingen av linjen mellom Christiania og Drammen startet i august samme år, hadde de europeiske og nordamerikanske kabelnettverkene rukket å strekke seg mangfoldige tusen mil. Likevel, da Den Norske Statstelegraf åpnet i januar 1855, var det «bare» ti år siden Morse overbeviste skeptikerne ved å telegrafere de vidjetne ord mellom Washington, D.C. og Baltimore, «WATH HATH GOD WROUGHT» (Standage 2014: 48).

De store institusjonshistoriske linjene i norsk telegrafhistorie er grundig beskrevet i Thorolf Raftos *Telegrafverkets historie* (1955), Henrik Bastiansens og Hans Fredrik Dahls *Norsk mediehistorie* (2003) og Harald Rindes første bind av *Norsk telekommunikasjonshistorie* (2005). De første to tillegger telegrafen en vesentlig rolle i de samfunnsmessige endringene på 1800-tallet. Rafto påpeker for eksempel at den fikk umiddelbar innflytelse på norsk handel, sjøfart og bankvesen. Allerede fra de første årene hadde norske handelshus telegrafkorrespondanse med partnere i London og Hamburg, og for skipsfarten gjorde det internasjonale telegrafnettet det etter hvert enklere for rederier og meklere å øve kontroll over last og fartøy (Rafto 1955: 116–118).

Bastiansen og Dahl vektlegger vekselvirkningen mellom telegraf og avis, og hevder at nyhetstelegrammene – distribuert av nyopprettede nyhetsbyråer som Reuters, Wolffs Büro, Ritzau og etter hvert NTB – tilbød en aktualitet som muliggjorde en pressehistorisk overgang fra meningsaviser (basert på leserinnlegg) til nyhetsaviser (Bastiansen og Dahl 2008: 166). Alliansen mellom telegraf og avis ble også viktig i politisk sammenheng. Både i kampen om parlamentarismen frem mot 1884 og i forbindelse med unionsstriden rundt århundreskiftet spilte politiske telegrammer mediert i pressen en viktig rolle. Bastiansen og Dahl konkluderer at:

[t]elegraflinjene ble tidens nervetråder – med tilknytningspunkter overalt i landet, til pressen og opinionen, og dermed til hele demokratiet. Aktørene utnyttet dette maksimalt når begivenhetene tilsa det. Telegrafene har derfor hatt en viktigere betydning for norsk politikk enn det man hittil har vært klar over (Bastiansen og Dahl 2008: 167).

Harald Rinde er mer nøktern i sine beskrivelser. Han minner om at nyhetsjournalistikk også fantes før Norge fikk elektrisk telegraf, og han understreker at det var posten, *ikke telegrafene*, som var 1800-tallets dominerende medium (Rinde 2005: 120–128). Telegramtakstene gjorde at det tok lang tid før «vanlige folk» fikk råd til å ta i bruk teknologien, og dens nytteverdi tilfalt i første omgang spesialiserte områder som skipsfart, børs, fiskerinæring, meteorologi og jernbaneverk (127). Selv om Rinde finner grunn til å moderere Raftos syn på telegrafens rolle i samfunnsutviklingen, vektlegger også han at telegrafene spilte en viktig rolle i norsk likestillingshistorie: Den 9. juli 1858 tiltrådte søstrene Nielsine og Martine Breda ved Kristiansand stasjon som Norges første kvinnelige telegrafoperatører. «Telegrafistindene» var blant de aller første statlig ansatte kvinnene, og de banet dermed vei for flere. I 1875 var 83 kvinner ansatt som telegrafister i Norge (Rafto 1955: 65; Rinde 2005: 84–87).

Selv om Rinde nok har rett i at telegrafene lenge var en «nisjeteknologi» forbeholdt noen ganske få sektorer av samfunnet, har også Bastiansen og Dahl rett i at telegrafens samfunnsmessige innflytelse neppe kan forstås uten å ta dens vekselvirkning med andre medier – og avisene i særdeleshet – med i betraktningen. Dette poenget illustreres godt i Narve Fulsås' studie av hvordan pressen formidlet fiskeriulykker i perioden fra 1848 til 1901 (Fulsås 2003: 889–108). Fulsås går gjennom avisdekningen av stormulykker på Lofothavet i 1848/49, 1868 og 1893, samt

Titran-ulykken i 1899, og kommer frem til at telegrafene førte til store endringer i måten avisene formidlet ulykkene på. På 1840-tallet tok det uker fra en stormulykke inntraff til den ble rapportert i aviser som *Tromsø Tidende* og *Morgenbladet*, og tidsforsinkelsen mellom hendelse og presseoppslag ser ut til å ha vært proporsjonal med den geografiske avstanden. Fremover mot århundreskiftet, parallelt med at den elektriske telegrafene bygges ut, blir imidlertid denne tidsforsinkelsen mindre og mindre. Fulsås finner også at det er en markant utvikling i måten ulykkene formidles på. Både på 1840- og 1860-tallet blir ulykkene formidlet på en distansert måte, nevnt sammen med fangsttall og øvrige opplysninger om Lofotfisket (98). På 1890-tallet har ulykkene imidlertid blitt egne nyhetssaker der tapstall og savnede når hovedstadsavisene dagen etter ulykken. På grunn av en godt utviklet medieinfrastruktur kan 1890-tallets pressedekning tilby en nasjonal felleserfaring der Lofoten, Tromsø og Kristiania våkner opp til nyheten om krisen samme morgen (Fulsås 2003: 101). Titran-ulykken ved Frøya i 1899 er ifølge Fulsås «kanskje den fyrste som utfalder seg i *opplevd nasjonal samtid*» (Fulsås 2003: 102). Vekselvirkningen mellom telegraf og avis – samt et postvesen med stadig lavere avisporto – hadde nå lagt til rette for folks ««vikarierende» deltaking i fjerne hendinger» (90). Medieinfrastrukturen hadde endret betingelsene for den avislesende befolkningens forestillings- evne. Spørsmålet om telegrafens kulturhistoriske betydning må altså inkludere spørsmålet om hvilke forestillinger teknologien la til rette for og inviterte til. I det videre skal vi utforske slike forestillinger.

Telegrafiske forestillinger fra 1850-tallet

Som nevnt ovenfor definerer jeg en telegrafisk forestilling i litteraturen som *et tekststed der den elektriske telegraf integreres i – eller ser ut til å ha motivert – tekstens behandling av et emne*. Definisjonen åpner for to varianter av telegrafiske forestillinger. Den ene varianten forutsetter at telegrafene omtales eksplisitt i teksten. Et eksempel på dette finner vi i Obstfelders «Avisglæden», som omtales i denne bokens innledning, der telegrafene inngår i en refleksjon over informasjonshastighet og globalisering ved århundreskiftet. Den andre varianten er langt vanskeligere å identifisere, fordi telegrafene her ikke trenger å omtales, men fungerer som en historisk mulighetsbetingelse for det som skjer i teksten. Avistekstene fra Fulsås' studie er eksempler på denne varianten. Her var telegrafene selve mulighetsbetingelsen for at avisene, når de formidlet nyheter fra stormulykker langs kysten, også kunne gi leserne opplevelsen av å erfare et samtidig, nasjonalt fellesskap. Telegrafiske forestillinger oppsto imidlertid ikke på 1890-tallet, men var utbredt i norsk offentlighet allerede før Stortinget hadde vedtatt å bygge elektrisk telegraf. Ikke minst gjaldt dette for avisene, som ofte trykket beretninger om teknologiens utvikling andre steder i verden.

Den 4. april 1853 trykket *Morgenbladet* et leserinnlegg med tittelen «Om elektriske Telegrafinier». Innlegget tar til orde for at det påtenkte norske telegrafanlegget ikke måtte nøye seg med å gå fra Stockholm til Christiania, men at man også måtte se det store potensialet for merkantil bruk av telegrafene langs kysten. Artikkelforfatteren viser til utbyggingen i Europa og USA for å fremheve telegrafens store potensial:

Der gives tilvisse ingen af de nyere Tidens Opfindelse, som i den forbausende Grad har utbredt sig over Verden, med sin praktiske Anvendelse, som elektriske Telegrafer, og disses

Indflydelse paa merkantile, økonomiske, politiske – og snart sagt alle Forholde, uden Undtagelse – imellem Individier, Interesser og Afstande, tiltagende med hver Dag i overordentlig Progression. Den elektriske Telegraf-Forbindelse over Jordkloben var saaledes ved Begyndelsen af indeværende Aar 1853 angivet til henved 40,000 Mile eng., hvoraf 4000 Mile falder paa Storbritannien og deraf 100 mile underjords, samt 4 a 500 Mile under konstruktion i England, Skotland og Irland, med mangfoldige nye Linier proponerede og senere antagne. I Amerika har fornylig et privat Interessentskap indgivet Andragende til de Forenede Staters Senat om at tilstaaes 1 ½ Million Akres øde Land for derover at bygge en Telegraffinie imellem St. Louis til Francisco, altsaa direkte fra Atlanterhavet til det stille Hav, efter en Plan, som i Amerika er bedømt særdeles fordelaktig og til uberegneligt held med hensyn til Dyrkning og Civilisation af disse øde Strækninger. [...] Anlægget vil samtidig aabne for Markederne en uberegnelig Dyrkning af Land og Produktions-Kraft langs den proponerede Linie, som nu henligger aldeles udyrket og som trædes under Fødderne af jagtdrivende Indianere og vilde Bøffeloxer (*Morgenbladet* 4. april 1853).

Dette er en telegrafisk forestilling som helt eksplisitt omhandler teknologiens virkning i samfunnet. Her er alle de tre dimensjonene ved 1800-tallets medieforhold som ble nevnt i bokens innledning, virksomme: For det første er forestillingen gjennomsyret av tanken om *tid-rom-kompresjon*, det vil si tanken om at telegrafen har kapasitet til å gjøre verden mindre ved å overskride klodens «Afstande». For det andre ser teknologien ut til å ha appellert til skribenten med et løfte om samfunnsutvikling på nær sagt alle områder, fra mellommenneskelige relasjoner til politiske og økonomiske forhold. For det tredje knyttet telegrafen opp mot et bestemt syn på naturen der den uberørte naturen står i

menneskets tjeneste, og der kommunikasjonsteknologien skal bidra til å sivilisere de «øde Strækninger» mellom Atlanterhavet og Stillehavet. Utbyggingen innebar at urbefolkningen i Nord-Amerika ble fratatt skogsrettigheter (linjebygging over «The Great Plains» krevde tømmer). Samtidig gjorde telegrafene at urbefolkningen ble underlagt stadig mer effektiv kontroll fra myndighetene (Schwoch 2018: 23–47). Disse tre dimensjonene – tid–rom-kompresjon, løftet om samfunnsutvikling og et formålsrasjonalistisk forhold til naturen – kan gjenkjennes i telegrafiske forestillinger i mange forskjellige teksttyper gjennom hele 1800-tallet. De er sentrale elementer i den virkelighetsoppfatningen som den elektriske telegrafene og 1800-tallets andre nye medier la til rette for.

Tanken om at den elektriske telegrafene skapte en form for tid–rom-kompresjon, har ledsaget teknologien siden den ble tatt i bruk. Avisene, som dro særlig nytte av telegrafene, var tidlig ute med å omtale teknologiens utbredelse i verden. I oktober 1852 trykket for eksempel *Christiania-Posten*, over to numre, et utdrag av Dionysius Lardners *Railway Economy: A Treatise on the New Art of Transport, Its Management, Prospects, and Relations, Commercial, Financial, and Social*. Lardner har et særlig blikk for tid–rom-kompresjon:

Den elektriske Telegraf har i Ordets bogstaveligste betydning overvundet baade Rummet og Tiden. Det Tidsrum, der hengaaer mellem et Budskabs Udfærdigelse i London og dets Ankomst i Edinburgh er, under forutsetning af at Telegraflinien er uafbrudt, absolut umærkeligt. Dette System udbreder sig nu over hele den civiliserede Verden. Over de forenede nordamerikanske Stater er der udspændt et Net af Elektricitet. Præsidentens Budskap blev fra Washington bragt til San Louis paa Grændsen af Staten Missouri i en Afstand af 1200 Mile paa een Time.

Mest imponerende er imidlertid kommunikasjonsmidlene, ifølge Lardner, når telegraf, jernbane og presse arbeider sammen for å distribuere «etterretninger» til folket:

Den deel af Journalen [avisen], der er bestemt for Provindserne, sendes til Pressen kl. 3 om Morgenen og ved Udgivernes, Referenternes og Forfatternes ivrige Virksomhed, hvilke alle arbeide om Natten, indeholder Morgenaviserne ikke blot detaillerede Beretninger om Parlamentshusenes Forhandlinger, [...] men ogsaa udenlandske Efterretninger, der, som ovenfor forklaret, ere modtagne fra Dover ved den elektriske Telegraph. Dette første Oplag af Avisen trykkes og uddeles til Avissælgerne saa betimelig at Bladet kan sendes til Provindserne med Jernbanetogene om Morgenen og blive afleveret paa de forskjellige Stationer ved Veien. [...] Efterretninger der naae London kl. 3 om Morgenen, blive altsaa nedskrevne, trykte og omdelte i en Kreds af 100 Mile omkring London før Beboernes sædvanlige Frokosttid (*Christiania-Posten*, 1. okt. 1852).

Lardners tekst bærer vitne om at det tidlige 1850-tallets medieinfrastruktur, bestående av telegraf, jernbane og avis, ikke bare avstedkom en form for tid–rom-kompresjon som gjorde verden mindre, men at den også hadde en sterk «estetisk appell» som genererte kulturelle forestillinger om denne tid–rom-kompresjonen. Ifølge Lardners beregninger ville en enkelt London-avis kunne nå en million mennesker daglig. Den elektriske telegrafens bebudet med andre ord et løfte om geografisk, sosial og økonomisk *tilknytning* og *innflytelse*, en lovnad som sirkulerte i norsk offentlighet allerede før byggingen av et statlig telegrafanlegg tok til. Denne formen for telegrafisk imaginasjon er å finne i artikler som argumenterte for opprettelsen av et norsk telegrafnett, i

rapporter fra utbyggingsprosjekter i utlandet, og ikke minst i avisenes «telegraf-depesjer», som gjerne inneholdt sakset nyhetsstoff fra utenlandske aviser.

De telegrafiske forestillingene var også virksomme i politikken. Da marinedepartementet på slutten av 1840-tallet utredet mulighetene for en optisk telegraffinje fra kysten til hovedstaden, konsulterte de ved flere anledninger sekondløytnant i marinen og assistent ved fyrvesenet Carsten Tank Nielsen for å gjøre strategiske geografiske og økonomiske kostnadsoverslag. Nielsen var kritisk til ideen om å anlegge en gammeldags optisk telegraf, og i desember 1850 leverte han et forslag til departementet som ifølge (Norges første) telegrafhistoriker F. Bugge er det «første offisielle Dokument i hvilket elektrisk Telegraf foreslaaes anlagt her i landet» (Bugge 1890: 13). Bugge siterer dokumentet i sin helhet, men vi skal gå inn i en passasje der Nielsen fremhever elektrisitetens fortrinn innen telegrafi:

I den nyere Tid har man anvendt *Electriciteten* til Telegraphien. Den store Hastighed, hvormed den gennemstrømmer en Leder, der er saa stor, at enhver Afstand mellem Lederens Endepuncter kan sættes aldeles ud af Betragtning, tilligemed dens Evne til at frembringes Nat som Dag, enten det er klart eller tykt, gjør den selvfølgelig fortrinlig skikket til at anvendes i Telegraphien, naar kun de ved Strømningen frembragte Tegn ere sikre, simple at frembringe og lette at forståa, saa at de kunne benyttes med samme Virkning som Tale eller Skrift (Nielsen 1850, sitert i Bugge 1890: 20–21).

Selv om Nielsen, som noen år senere ble telegrafdirektør, snart fikk erfare at landets geografi slett ikke var lett (eller billig) overvunnet av kabler og stolper, så er den forestillingen han her legger for dagen, typisk for hvordan den elektriske telegrafen ble

fremstilt i aviser og bøker rundt 1850. Vi gjenkjenner forestillingen om tid–rom-kompresjon i formuleringen om at enhver geografisk avstand mellom kontaktpunktene i en telegrafkorrespondanse kunne «settes ut av betraktning». Men la oss også legge merke til at Nielsens forestilling om tid–rom-kompresjon, der mennesket skal kunne overskride de spatiale og temporale begrensningene det er overlevert til, også innebærer et løfte om en kvalitativ endring i forholdet mellom menneske og natur: Forskjellen på natt og dag, på klarvær og ruskevær, er ikke lenger noe hinder for mennesket når det gjelder kommunikasjon over store avstander. Medieinfrastrukturen frigjør mennesket, ikke bare fra dets geografiske bundethet, men også fra begrensningene for kommunikasjon som er knyttet til årstidene og tidspunktet på døgnet.

En annen som bidro sterkt til etableringen av elektrisk telegraf i Norge, var matematikkprofessoren og politikeren Ole Jacob Broch (1818–1889). Fra hans tidlige engasjement i norsk forsikrings- og bankvesen, via hans arbeid for jernbane og telegraf samt vei- og postreformer, til hans bidrag til meterkonvensjonen og som direktør for det internasjonale byrået for vekt og mål (BIPM), bidro Broch gjennom hele sitt voksne liv til å bedre vilkårene for at mennesker, varer og informasjon skulle kunne utveksles raskt og sømløst i den moderne verden. I 1851 reiste Broch sammen med Eilert Sundt til den første verdensutstillingen i bygningen Crystal Palace i London. Herfra rapporterte han til *Illustreret Nyhedsblad* at den praktiske anvendelse av fysikk og kjemi var i ferd med å endre folks forhold til naturen:

De længst bortfjernede Steder på Jordkloden ere nu bragte hindanden saa nær i Tid, at Ingen finder sig tjent med at give overdrevne Beretninger om dem, da disse allerede ved næste postgang vilde blive modsagte. [...] Elektriciteten, hvis

væsentligste Virksomhed tilform var at frembringe Lyn og Torden, bringer nu som Postbud med en større Hurtighed end Lyset Efterretninger fra den ene Ende af Europa og Amerika til den anden. Dampen tjener som Hest og fører Reisende frem med en Fart af 10 norske Miil i Timen. Det store Publikum som har seet alt dette, uden nøie at kunne gjøre sig Rede for Grundene dertil, har let faaet en ubetinget Tiltroe til Menneskets Magt over Naturens Kræfter. Fortællinger om Eenhjørninger, Vampyrer, Phønixer, Havfruer, Kraker og lignende ere endog forsvundne fra Børneeventyrene. Men en elektromagnetisk Damp-Luftballon, som kan kløve Luften som en Fugl og gaae i ret Linie over Have og Bjerge, er en Opfindelse som Mængden haaber at see opfyldt [...] (Broch 1851a).

Legg merke til at det er i representasjonsformene at Broch mener å kunne spore effekten av medieinfrastrukturens tid–rom-kompresjon: i beretninger fra fjerntliggende steder og i barneeventyrene, som begge angivelig har blitt mindre preget av overnaturlige og fantastiske innslag. Broch ser dermed en årsakssammenheng mellom tid–rom-kompresjonen og menneskets nye forhold til naturen. Skal vi tro Broch, fører den infrastrukturelle vekselvirkningen mellom poiesis (infrastrukturens frembringelse av verden) og aisthesis (den måten vi sanser og begrepsliggjør den infrastrukturelt frembrakte verden på) til en verdensanskuelse der naturmystikk vil måtte vike plassen for en økende tiltro til kommunikasjonsteknologier, det siste eksemplifisert ved den utopiske drømmen om dampdrevet luftfart.

Matematikeren er imidlertid bekymret for at teknologiens «løfte» skal bære galt av sted og føre til spekulasjonsfeber. Selv om de nye medieinfrastrukturene kanskje hadde bidratt til å avmystifisere naturen, måtte publikum nå passe seg for å lage nye myter i teknologiens navn. Broch var materialist og

opplysningsmann, og han så seg kanskje tvunget til å møte faren for blind teknologioptimisme med solid fagkunnskap. Samme år som han kom hjem fra London, påbegynte han i alle fall en lang artikkelserie (12 artikler) om den elektriske telegrafene i tidsskriftet *Illustreret Nyhedsblad*. Her forklarte han ikke bare de forskjellige telegrafapparatenes virkemåter, men også elektrisitetens historie og grunnfenomener. Brochs prosa er tørr og saklig, men noen steder skinner hans begeistring for den nye tids vitenskaper gjennom. I passasjen nedenfor kontrasterer Broch den såkalte rivningselektrisiteten (det at enkelte materialer får elektrisk ladning ved friksjon) med den moderne tids bruk av elektrisitet:

Men hvilken Kløft adskiller ikke denne enkelte svage Virkning af Elektriciteten fra dens mægtige og mangesidige Virkning i vore Tider! «Shakespeareklippens hvide fot,» dette berømte Forbjerg, hvorpaa Englands udødelige Digter i sin Kong Lear lader denne føre den blinde Gloucester hen, existerer ikke mere. Den var i veien for Jernbanen, som man vilde lægge mellom Dover og London; da antændte Elektriciteten, ledet igjennem en lang Koppertraad, en dypt inde i Klippen anbragt Mine, og majestætisk gled det hele Forbjerg paa Physikerens Vink i Havet. I Telegraphen er den vore Efterretningers hurtigste Bud, og trykker, endnu før Taleren har forladt Tribunen, hundreder af Mile borte, hvad han Øieblikket iforveien har sagt (Broch 1851b).

Brochs besjeling av elektrisiteten er karakteristisk for det natursynet han selv trakk opp konturene av i rapporten fra verdensutstillingen. Lest med Heidegger er dette den moderne teknikkens natursyn. Naturen er utfordret, bestilt med henblikk på å levere lynrask kommunikasjon i sivilisasjonens tjeneste. I utemmet form, som lyn og torden, ga elektrisiteten støtet til et

syn på naturen som var preget av ærefrykt og mytologi, men som temmet av fysikeren og underlagt vitenskapens lover, reduseres elektrisiteten til et ilbud som løper sivilisasjonens ærend. Fysikeren har ikke bare temmet en naturkraft og satt den i sivilisasjonens tjeneste, men han har makt til «ved et vink» å rydde selve «Shakespeareklippen» av veien.

1850-tallet var en brytningstid der nye medieinfrastrukturer vokste frem samtidig med nye litterære skrivemåter, og det er fristende å lese frasen om Shakespeareklippen som en allegori over den anvendte naturvitenskapens potensial til å kunne initiere kulturelle paradigmeskifter. Ifølge Erik Bjerck Hagen er det på høy tid at vi innser at 1850-tallet (og ikke 1870-tallet) var det tiåret som initierte realismen som epoke, gjennom Bjørnsons prosa, Vinjes journalistikk og Colletts tendensroman. Nå er det neppe slik at de litterære nyvinningene kan årsaksforklares med periodens nye medier alene, men det er ikke urimelig å tro at realistiske skrivemåter fikk god grobunn i et samfunn der medieinfrastrukturene muliggjorde nye erfaringer av tid–rom-kompresjon.

Bjørnson var i alle fall ikke upåvirket av tidens moderniseringsprosesser. I et avisinnlegg for statsstøtte til Det Norske Theater i Christiania gjør han seg følgende refleksjon over tidsånden:

Dersom man kunde tage vort Land i Fugleperspektiv (ikke Landet, nøiagtig talt; men Folket), hvorledes tror man da det vilde se ud for Tiden? Man har en Anelse derom, naar man holder sig et Stykke fra det, saa langt bort, at man virkelig ogsaa kan se det. Naar man da der har det i Perspektiv og lader sin Tanke gjøre Fuglereiser i det, naar man hører det dønne ned til En gennem Aviserne og de litterære Produkter, da seer det isandhed ud som et lidet Amerika. Hammerslag lyder, Minerernes Taktsange i de opbrudte Veie, Spadernes Klirren mod Smaastene nede i Kanalanlæggene, Fabrikstønnene, Skibsbyggeriets

Øxesnak, Maageskrigene omkring Sildeflokken, Bjergværksminernes Dunder – fort et Balder i Bulder af det forfæreligste materielle livs Tordenbrag, som udlader sig mellem Fjeldene. (Bjørnson 1857)

Sitatet viser Bjørnsons sensibilitet overfor tidens moderniseringsprosesser på mer enn en måte. Innholdsmessig er passasjen en skildring av landets raske materielle utvikling. Formmessig er Bjørnsons fokaliseringsinstans *ikke* et sentralperspektiv der inntrykkene begrenses av hva et menneske kan innta fra et gitt ståsted, men et simultanperspektiv som på radikalt vis overskriver subjektets sansemessige rekkevidde. Lest isolert gir sitatet et utpreget uttrykk for det vi med Durham Peters kan kalle en moderne «meanwhile structure», altså en litterær fremstilling av samtidighet på tvers av geografiske avstander (Durham Peters 2020: 30–34).

Fokaliseringsinstansen registrerer hele modernitetens tummel på en og samme tid: kystens verft og måkeskrik, innlandets kanaler og bergverk, byens fabrikker. Selv ikke en fugl ville kunne inntatt alt dette i ett sanseintrykk. Kunne denne forestillingen om tid–rom-kompresjon i det hele tatt ha forekommet i en verden der informasjonshastighet var ensbetydende med vindforhold og hesters utholdenhet, det vil si, i en verden uten elektrisk telegraf? Kanskje. Vi skal imidlertid legge merke til at Bjørnsons fugleperspektiv ikke er forankret høyt oppe i luften, men beskrevet som et mediesystem. Mellom tankens «fuglereiser» og det sansende subjektet finner vi nemlig «aviserne og de litterære produkter». Simultanperspektivet har sin forutsetning i tidens medieinfrastruktur.

Tid–rom-kompresjonen i den siterte passasjen peker fremover mot Kiellands kardinalkapitler, mot John Gabriel Borkmans modernitetsvisjon hos Ibsen og mot Obstfelders avisglede.

Noe ganske annet må sies om åpningen av Bjørnsons *Synnøve Solbakken*, som kom ut bare noen måneder senere, og som har et Caspar David Friedrich-aktig sentralperspektiv. Bjørnson var ambivalent til moderniseringen, og i avisartikkelen beskriver han den nærmest som et nødvendig onde som nå er «værre end nogensinde». Da er det kanskje ikke så rart at hans tidlige skjønnlitterære realisme arter seg som tilbaketrekning fra, snarere enn omfavne av, det fremvoksende mediasamfunnet (skjønt *Synnøve Solbakken* ble først publisert som føljetong i *Illustreret Folkeblad*). Christen Collin går imidlertid langt i også å knytte Bjørnsons skjønnlitteratur til «de nye kommunikasjonsmidler og veie og den frie konkurranse [som] hadde sat menneskene i fart» (Collin 1923: 172). Ifølge Collin tegner den siterte avisartikkelen opp konturene av «den tids-bakgrund, mot hvilken den nye norske menneskedigtning maa sees» (Collin 1923: 172). 1850-tallets kunstneriske og infrastrukturelle nyvinninger hadde felles mål, men de kjempet om de samme økonomiske midlene. Følgelig var den realistiske kunstens fremvekst hardt tilkjempet:

Formodentlig vil teatrenes ansøking komme til at konkurrere med kravet paa en ny bygdevei eller to (det var jo den norske veibyggnings glanstid). Men der skal andre ting end gode veie til for at sammenbinde land og folk til en helhet. Kunsten maa være med paa at samle det norske folk ved idelig at gi speilbilder, hvori folket kan se seg selv i de store fælles drag. «Et slikt verk (som gjør, at vi gjenkjender vor nationale eiendommelighet) forener os alle til en stor familie.... Og gir den velsignede følelse herav.» Da Bjørnson skrev disse ord, var han saagodtsom færdig med «Synnøve Solbakken», og hans skuespil «Mellem slagene» var antat til opførelse paa Christiania teater. Han hadde allerede det nye speilbillede færdig! (Collin 1923:172–173)

I Bjørnsons kunstsyn, slik Collin leser ham, fungerer litteraturen nærmest som infrastruktur, på linje med veinett, telegraf og presse, og Bjørnson får nærmest rollen som nasjonalstrateg, på linje med Ole Jacob Broch og Carsten Tank Nielsen. I Collins lesning blir de realistiske skrivemåter som vokste frem i andre halvdel av 1800-tallet, en integrert del av periodens medieinfrastruktur. En slik lesning finner støtte i Benedict Andersons nevnte argument om at periodens aviser og romaner produserte «forestilte fellesskap», eller i Richard Menkes argument om at victoriatidens fiksjonsprosa bør sees som et medium hvis hovedoppgave var å prosessere en verden preget av en økende tilgang på informasjon (Menke 2008: 26–28).

Vi finner altså allerede på 1850-tallet flere eksempler på telegrafiske forestillinger preget av tid–rom-kompresjon, løfte om samfunnsutvikling, og et formålsrasjonalistisk forhold til naturen. Telegrafene omtales sjelden alene, men nevnes gjerne sammen med andre kommunikasjonsmidler, som presse og jernbane. Dette er ikke underlig, for det var gjennom avisen at vanlige folk erfarte det taktskiftet i informasjonsspredning som telegrafene skapte. Og selv om Fulsås' studie viser at det var først på 1890-tallet at vekselvirkningen mellom telegraf og presse muliggjorde samtidig nyhetsformidling av stormulykker i Norge, rommer alle eksemplene våre en tydelig forestilling om at medieinfrastrukturen avstedkommer en ny form for *samtidighet*. Det var ikke mange kilometerne vi hadde med telegraftråd i Norge på 1850-tallet, men tiårets telegrafiske forestillinger i tidsskrifter og aviser målbærer like fullt drømmen om samtidig kommunikasjon. På denne måten bidro de også i formidlingen av en kulturell selvbevissthet som nok ga gode vekstvilkår til de realistiske tenke- og skrivemåtene som lå i kim i perioden: En bevissthet om at verden er «gjennemkrydset af Telegraf-Traade», og at etterretninger raskt kan fortrenge røverhistorier; at ingeniørens blikk kan trumfe

poetens visjon når naturens indre sammenhenger skal forklares. Det er en bevissthet om å leve i en verden hvis «materielle livs Tordenbrag» kan innfanges i ett simultanperspektiv; en verden der nåtiden blir mer presserende enn de evige spørsmål. Dette er den realistiske litteraturens verden, og de telegrafiske forestillingene fra 1850-tallet var en av dens fødselshjelpere.

Telegrafiske forestillinger fra 1860-tallet

Den elektriske telegrafen dukker ikke opp som motiv i skjønnlitterære tekster før på 1860-tallet, og når den først dukker opp – for eksempel i Israel Dehns *Høit og lavt* (1862), Laura Kielers *Brands Døtre* (1869) eller P. A. Worms *En Præst eller Skalperingen i Ørkenen* (1869) – er mediet som oftest bare nevnt i forbifarten (noen har fått et telegram) eller brukt som tidskoloritt. Av de 182 bøkene i NBs arkiv som eksplisitt nevner telegrafen på 1860-tallet, hører de fleste til det vi i dag med en sekkebetegnelse kunne kalt sakprosalitteratur. Blant disse er det i memoarer, reiselitteratur og i vitenskapelig formidlingslitteratur at vi finner telegrafiske forestillinger. Vi skal gjøre nedslag i tre tekststeder som knytter medieteknologien til idéhistoriske brytninger mellom idealistiske og realistiske tenkemåter. Eksemplene er av en annen karakter enn de vi kikket på ovenfor. Der hvor 1850-tallets telegrafiske forestillinger i hovedsak var tekststeder som reflekterte over teknologien, skal vi nå se eksempler på hvordan telegrafiske forestillinger på 1860-tallet i større grad gikk inn i refleksjoner over menneskenaturen, og over menneskets forhold til naturen.

Det første tekststedet er fra åpningen av Camilla Colletts memoarbok fra 1863, *I de lange Netter*. Her dveler Collett ved

memoarforfatterens store utfordring: Hvordan skal man fremstille en helhet, et menneskeliv, ut fra «disse masser av Brevskaber og Papirer» (Collett 1863: 1)? Ambisjonen er at en sinnrik sammenføring av hennes brev og dagboksnotater skal kunne frembringe «et ret merkelig Stykke Mennskeliv, ikke merkeligt ved usædvanlige og spændende kombinationer af Begivenheder, men ved den Sjelens indre Glød, de fulde Hjerter, der banke deri» (Collett 1863: 1). Collett representerer her en poetikk som tilsynelatende er trygt forankret i en idealistisk tenkning om at en inspirert forfatter kan bruke skriftmediet til å overføre «Sjelens indre Glød» til en leser. Men denne poetikken blir motsetningsfull når hun i neste avsnitt griper til en telegrafisk forestilling for å reflektere over vanskelighetene ved å realisere memoarene:

Men jeg mistvivlede altid om at faa udført dette uhyre Arbeide. Traaden, der gik gennem det hele, var engang bleven pludselig afreven, ligesom den undersøiske Telegraphstreng, der brast netop som man drømte den stolteste Drøm om at forene tvende Halvkugler (Collett 1863: 2).

Passasjen utvikler en simile der en form for meningsbrudd eller tap av sammenheng blir sammenlignet med kabelbruddet i den transatlantiske telegrafkabelen. Det første forsøket på å legge en telegrafkabel mellom Europa og USA ble gjort i 1858, men denne fungerte bare fra 1. august til 5. september (Standage 2014: 80–84). Først i 1866 kom en ny og velfungerende forbindelse på plass. Om vi fortolker «det hele» som en metafor for livet, kan similen muligens leses som et bilde på et «biografisk brudd» i Colletts liv – ofte forstått som et før og etter Welhaven – som resepsjon og forskning har lest inn i memoarverket (Gimnes 1998: 43–65). Men «det hele» kan også vise til «dette uhyre

Arbeide», altså arbeidet med å sammenfatte livet i et memoarskrift, og i en slik lesning blir similen et bilde på manglende eller tapt inspirasjon.

Colletts telegrafiske forestilling bærer tydelig vitne om det «løftet» som var forbundet med den transatlantiske telegrafien. Frasen «den stolteste Drøm om at forene tvende Halvkugler» vitner på den ene siden om en samfunnsmessig bevissthet om at telegrafien bidro til å produsere kulturelle forestillinger om kommunikasjon. På den andre siden kan frasen også leses som et generelt uttrykk for livets streben etter helhetlige sammenhenger, eller memoarforfatterens streben etter å få kontakt med sin egen fortid. Bildet videreutvikles i beskrivelsen av hvordan Collett gjenfant sammenhengen, meningen eller inspirasjonen like plutselig som om hun tilfeldig skulle ha kommet over den avbrutte telegrafkabelen en sommerkveld ute på fjorden:

En smuk Aften sidder Du i Baad paa blanke Fjord, hvor Fiskene hoppe i Sollyset. Du lar dine Fingre legende glide gennem de linde, friske, Vande, da griber Du pludselig noget, som Du tror er en lang, svaiende Tangstengel Kjere Venner, det er jo et Eventyr!... Jeg fandt Traaden, jeg fandt den pludselig, engang som jeg mindst drømte derom, og nu skal jeg med Guds hjælp bringe den over og knytte den til Evighedens Strand (Collett 1863: 2–3).

I utgangspunktet fremstår passasjen som et idealistisk bilde av at memoarforfatteren gjennom en sublim naturerfaring gjenfinner sin inspirasjon eller livssammenheng, slik at hun får fullført arbeidet og sammenfattet livet i sine memoarer.² I det idealistiske litteratursynets kommunikasjonsmodell – ikonisk skildret i Welhavens «Digtets Aand» (1844) – er det en åndelig

«treenighet» mellom diktersjelen, naturen og Gud som besørger skriften på boksiden. I Colletts simile er det som om bruken av telegraftråden introduserer et materielt «fremmedelement» i denne forestillingen. Selv om Colletts inderlige jeg-forteller er i åndfull kontakt med både Gud og naturen, åpner similen også for en materialistisk forestilling om kunstnerisk subjektivitet, der idealismens åndelige tilknytninger mellom sjel, natur og Gud er byttet ut med strømledende undersjøiske kabler isolert med guttaperka.

Jeg-fortelleren erfarer et kommunikasjonsbrudd mellom seg selv og det stoffet hun ønsker å formidle, og hun sammenligner gjenopprettelsen av skriveprosjektet med ilandføringen av telegrafkabelen. Som tankefigur har similen en viss likhet med de forestillingene vi fant på 1850-tallet, for eksempel hos Ole Jacob Broch: Hos Broch fører telegrafen til at naturen mister sitt skjær av det ukjente og fantastiske, slik menneskene tidligere hadde oppfattet den. Hos Collett tar telegrafen åndens plass i det metafysiske forholdet mellom dikter, natur og Gud. Eksemplet illustrerer hvordan en telegrafisk forestilling godt kan være «bortgjemt» i et poetisk bilde uten at verket – eller bildet – som sådan «handler om» medier. Ikke dermed sagt at passasjen er en anomali i Colletts forfatterskap. Tvert imot, ved å kombinere en romantisk tone med realistisk bildebruk tar similen opp i seg den spenningen mellom romantikk og realisme som preger forfatterskapet, og som fortsatt preger resepsjonen av det (Hagen 2019: 246–319). Colletts telegrafiske forestilling inngår i et poetisk bilde på en søken etter inspirasjon, der memoarforfatterens nødvendige overblikk over og grep om sitt eget livsløp sammenlignes med de fysiske avstander som telegrafen skal overvinne. Lærdommen er vel så materialistisk som den er idealistisk: Passasjen minner oss om at også inspirasjon og erindring har sine kommunikasjonsteknologiske forutsetninger.

Det neste eksemplet vårt er skrevet av legen Ludvig Wilhelm Dahl (1826–1890), som også brukte den elektriske telegrafene i sitt bildespråk. Dahl, som senere skulle bli landets første medisinaldirektør, var en foregangsmann i norsk psykiatri og hadde sentrale roller ved «sinnssykeasylene» både ved Gaustad (på 1850-tallet) og på Rotvoll (på 1870-tallet). I 1859 ga han ut *Bidrag til kundskab om de sindssyge i Norge*. Dahl var for øvrig far til forfatteren Anna Munch (1856–1932), hvis interesse for medier og okkultisme undersøkes av D'Amico og Omdal i denne bokens kapittel 6. Den teksten vi skal se på, er den populærvitenskapelige artikkelen «Om Nerver og Nervevirksomhed». Artikkelen sto på trykk i et hefte med tittelen *Naturvidenskabelig Læsning*, utgitt av «Selskabet for folkeoplysningens fremme» i 1868, som et tilleggshefte til den syttende årgangen av tidsskriftet *Folkevennen*.

Dahl forklarer at man ved hjelp av mikroskopet kan observere hvordan en menneskekropp rommer en «Mængde smaa fine Traade (Nervefibre)», som forgrener seg fra de ytterste legemsdeler inn til ryggmargen og hjernen der de tilkobles gangliacellene «der maa ansees for at være Organerne for den sjælelige Virksomhed» (Dahl 1868: 3). Selve premisset for Dahls artikkel er det vitenskapelige blikket som ved mikroskopets hjelp kan «gjennomlyse» menneskenaturens indre. Der inne, til grunn for den sjælelige virksomhet, finner ikke Dahl noen metafysisk ånd, men et telegrafnettverk:

Overse vi det hele, finde vi, at der mellem Sandseorganerne (Huden herunder indbefattet) og Hjernen saavel som mellem Hjernen og Musklerne er udbredt et Net af Nerver. I disse foregaar Virksomheden paa den Maade, at Sandsenerverne overføre Indtrykkene fra Sandseorganet til Hjernen, som er Bevidsthedens Sæde, medens fra Hjernen igjennem Bevægelsesnerverne

Viljens Ytringer ledes ud til Musklerne. Det er et Telegrafnet med særskilte Traade for de Bud, der gaa udenfra indad, og for de Bud, der gaa indenfra udad (Dahl 1868: 4).

Gjennom hele artikkelen bruker Dahl denne pedagogiske metaforen som sammenligner nervesystemet med den elektriske telegrafen: «Idet man har fastholdt Sammenligningen mellem Nerveledningen og Telegraftraaden, har man sammenlignet Opmerksomheden med Betjenten paa Telegrafkontoret; er han ikke tilstede, indløbe Telegrammerne forgjæves» (Dahl 1868: 12). Nerveledningen er som telegraftråden, og oppmerksomheten er som betjenten på telegrafkontoret. Sammenlignet med de telegrafiske forestillingene fra 1850-tallet, der «nett» eller «nettverk» brukes som metaforer for å beskrive telegrafens utbredelse i verden, bruker Dahl telegrafen som metafor for å beskrive kroppens nervesammenslutninger. Der hvor Nielsen og Broch reflekterer over telegrafens evne til å beherske den ytre naturen, bruker Dahl telegrafen til å begrepsliggjøre og beherske menneskets indre natur.

Dahls artikkel illustrerer hvordan den elektriske telegrafen tilbød et billedspråk for å beskrive menneskets komplekse nervesystem. Denne metaforikken var ikke uvanlig i europeisk nevroanatomi og histologi fra 1850-tallet og utover, og den forekom til og med på tvers av konkurrerende teorier om nervesystemet (Otis 2011: 55–80). Slik bidro telegrafen, som metafor, til en populær begrepsliggjøring av det materialistiske synet på menneskenaturen som vi gjerne forbinder med realismen (og den tidlige modernismen) som estetiske epoker. Dette understrekes ytterligere når Dahl gjengir en tabell utviklet av den tyske fysiologen Wilhelm Heinrich von Wittich, som sammenligner «Nerveledningens Hurtighed med andre bekjendte Bevægelser» (9):

<i>Elektriciteten</i>	<i>Omtr.</i>	<i>1,300,000,000</i>	<i>Fod i 1 Sekund</i>
<i>Lyset</i>	“	<i>900,000,000</i>	“ i 1 “
<i>en Kanonkugle</i>	“	<i>1500</i>	“ i 1 “
<i>Lyden</i>	“	<i>1000</i>	“ i 1 “
<i>Ørnen</i>	“	<i>100</i>	“ i 1 “
<i>Nerveindtrykket</i>	“	<i>90</i>	“ i 1 “
<i>en Væddeløpshest</i>	“	<i>75</i>	“ i 1 “
<i>et Lokomotiv</i>	“	<i>70</i>	“ i 1 “

Tabell utviklet av den tyske fysiologen Wilhelm Heinrich von Wittich (Dahl 1868: 9).

Tabellen er interessant i seg selv, da den sammenligner organiske og teknologiske systemer med hverandre. Tid–rom-kompresjonen i det respektive systemet måles og gis en tallverdi, og det gjøres ingen vesensforskjell mellom lokomotiv, veddeløpshest, nerveintrykk eller elektrisitet. Ut fra denne sammenligningen konkluderer Dahl: «Det fremgaar af dette, at heller ikke vor Tanke er saa lynsnar, som mange gjerne ville forestille sig den; den er bunden til legemlige, materielle Forandringer i Rummet og i Tiden, og kan ikke løsrive sig fra dem saalænge Sjæl og Legeme er forenede» (Dahl 1868: 12). Dahls artikkel er et viktig eksempel på de telegrafiske forestillingenes rekkevidde. De bidro ikke bare til ideen om at verden var blitt mindre, men de bidro også til nye begrepsliggjøring av menneskenaturen.

Dahl er ingen estet, og hans populærvitenskapelige artikkel tilhører en annen kontekst enn Colletts forfattermemoarer. Like fullt er begge tekststedene eksempler på telegrafiske forestillinger fra 1860-tallet hvor telegrafen brukes metaforisk til å reflektere over menneskets indre. Selv om telegrafmetaforen hos Collett representerer et overraskende materialistisk bilde på erindringens og inspirasjonens sammenhenger, er det liten tvil om at det er «Sjelens indre Glød», altså en immateriell og åndelig kvalitet, som er menneskelivets essens for Collett. Dahl, derimot, har lokalisert selve «Organerne for den Sjælelige Virksomhed» i nervebanenes telegrafnett, og han står således for en materialistisk begrepsliggjøring av menneskenaturen som kan gjenkjennes både i realismens og naturalismens interesse for arvelighetsteorier og i den modernistiske kunstens forbindelser til psykofysikken (Kittler 1990: 237).

Det tredje eksemplet vi skal se på, er Magdalene Thoresens reiseskildring fra Legangerstranden på Sunnmøre.³ Her knyttes telegrafen til et vannskille i måten å tenke om naturen på, og igjen står spenningen mellom et idealistisk natursyn, som peker mot romantikken, og et materialistisk natursyn, som peker mot realismen. Vi går inn i teksten der Thoresen beskriver ankomsten til Legangerstranden sjøveien. Fortelleren observerer hvordan måker i flukt og i kamp om maten er henvist til de ubarmhjerterige naturlover, og observasjonen videreutvikles til en inspirert naturvisjon i form av et dikt:

Dette er et Ørkenens Billede; thi overalt, hvor Naturens Love alene herske, der er Ørkenen, om der saa var tusinde Liv! – Men det naturlige Menneske tillaes mægtigt af det, og i Stunden tager det en Byrde fra Brystet; Aandedraget bæres op over Livets Vidder, og Kulturens Argusøjne er blindet.

Thi Himmel, Hav og nøgen Strand
 Er som et nyt oprundet Land,
 Hvor Fjeldets Masser, Sten i Sten
 Gaar frem, som Jordens nøgne Ben. –
 Endnu har Verden Intet givet,
 Der er kun Gud – og Skabningslivet. (Thoresen 1872: 53)

Sitatet er forankret i et idealistisk syn på naturen som peker bakover mot romantikken. Fortelleren har en sublim naturerfaring som fremkaller transcendens: «Aandedraget» overskrider livets begrensninger, og vi tas med til et sted langt bortenfor den historiske virkeligheten. «Kulturens Argusøjne» er blendet, men likevel kan hun se. Det er som om hun ikke trenger synssansen; hun har blitt en *seer*, som kan skue inn i en idéverden. Visjonen arter seg som et stykke inspirert poesi der himmel, hav og strand avdekkes som den reneste form for natur. Fjell og jord har ennå ikke blitt til landskap underlagt «kulturens argusøyne», men er et nakent «nyt oprundet Land». Det lyriske jeget ser verden som for første gang; hun ser rett inn i en ideell og guddommelig natur som befinner seg bortenfor tiden, bortenfor enhver kulturell påvirkning.

Men så avbrytes visjonen idet fortelleren får øye på telegraflinjen:

Dog dette Syn paa Naturen kan ikke vedvare; Menneskeaaanden har Længsel, og Længselen har Formaal. – Saa vender Blikket sig fra det Uordnede og Uklædte, og ret foran det staar Kulturens ypperste Kjendemærke, Telegrafstangen! – Telegrafren her? Midt i Ørkenen banker Verdenslivets stærkeste Pulsslæg? Ja, Gud være lovet! Ogsaa her gaar den sit tankesnare Ærinde mellem Menneskene, og de store Skillerum ere afkortede, – dem, hvori Sorgens og Glædens Budskaber før traskede afsted

paa saa møjsomme og farefulde Veje, at de vare gamle før de kom frem. – Man kunde fristes til at kalde Telegrafan et Slægtsbaand, saa inderlig binder den Menneskeheden store, adspredte Familie sammen til et nyt Forbund (Thoresen 1872: 53–54).

Den poetiske visjonen ender med et kraftig brudd. Det lyriske jeget blir igjen et «prosaisk jeg». Det er som om hun besinner seg og understreker det utidsmessige i den poetiske naturvisjonen. Synet på naturen som ny, uberørt og guddommelig kan ikke vedvare. Hvorfor ikke? Jo, fordi den menneskelige lengsel har et formål. Menneskets forhold til naturen er formålsrasjonalistisk, og vi vil derfor aldri kunne se naturen som uberørt og som noe i seg selv. Vår tilgang til naturen er uvegerlig preget av «kulturens argusøyne». Det er et slikt natursyn Heidegger forsøker å innfanke i «Spørsmålet om teknikken», et forhold der det ligger i menneskets vesen å avdekke våre omgivelser som noe *for oss*. Heidegger skiller mellom et førmoderne og langt mer harmonisk forhold til naturen, og et moderne forhold der teknologi og naturvitenskap gjør at vi mister blikket for at naturen har en verdi i seg selv. Hos Thoresen er det som om den reisende jeg-fortelleren befinner seg i et brytningspunkt mellom et førmoderne og et moderne natursyn. Den poetiske naturvisjonen vitner om en tro på at det skulle være mulig, gjennom poesien, å erfare en guddommelig natur som er ubesudlet av kulturen. Dette er en idealistisk forestilling om natur, subjekt og poesi. Men bruddet avslører en holdning som ikke lenger tror på at idealnaturen kan nås gjennom poetiske visjoner. Idet hun trer ut av visjonen, vender hun blikket mot telegrafstolpen, som er «Kulturens ypperste Kjendemerke» og selve innbegrepet av et moderne syn på naturen.

Passasjen kan leses som en urscene for det Brian Larkin kaller infrastrukturenes estetiske appell (*aesthetic address*) (Larkin 2018: 190). Telegrafanlegget appellerer til Thoresens jeg-forteller, og hun

responderer ved å forestille seg en verden der telekommunikasjonen løper kulturens tankesnare ærender, overskrider det som før var store og farlige avstander, og sender sivilisasjonens pulsslag gjennom den uberørte natur. Thoresen gir et begeistret uttrykk for telegrafens som moderniseringsagent, og det hele munner ut i en løfterik metafor der infrastrukturen blir som et slektsbånd som fører menneskene sammen.

Det er tydelige likhetstrekk mellom Thoresens forestilling og de øvrige eksemplene vi har sett på. Her har vi en tid–rom-kompresjon, et løfte om samfunnsutvikling og et beherskende naturforsyn, i skjønn forening. Vi kan høre et ekko av Dionysius Lardners og Carsten Tank Nielsens utsagn om at den elektriske telegrafens overvinnet tid og rom. På samme måte som linjen fra St. Louis til San Francisco skulle bringe sivilisasjonen til Det ville vesten, fører den norske kysttelegrafens «Verdenslivets sterkeste Pulsslag» inn i den utemte vestlandsnaturen. Som hos Broch, Collett og Dahl knyttes telegrafens til et moderne og materialistisk syn på naturen. Ut fra de eksemplene vi har sett på så langt, kan det se ut som om den elektriske telegrafens bygget opp under et natursyn der fantastikk og idealistisk åndelighet gradvis måtte vike plassen for vitenskap og materielle forhold. De telegrafiske forestillingene fra 1850- og 1860-tallet er eksempler på at nye medier integreres i menneskets tenkning om seg selv og om naturen, og det kan se ut som om de bidro til å rede grunnen for at realistiske tenke- og skrivemåter fikk gjennomslag i perioden fra 1850 til 1875. Men hvordan arter dette forholdet seg i den litteraturen vi vanligvis assosierer med begrepet «det moderne gjennombruddet»? Finner vi telegrafiske forestillinger i den kanoniserte realistiske skjønnlitteraturen på 1870-tallet? Og hvordan virker de i så fall der?

Telegrafiske forestillinger fra 1870-tallet moderne gjennombrudd

Det er vanligvis Bjørnson og Ibsen vi gir æren for å ha initiert den litterære realismens moderne gjennombrudd – Bjørnson med *Redaktøren* og *En Fallit* i 1875, Ibsen med *Samfundets støtter* i 1877. I begge forfatterskapene finner vi eksempler på at mediene (telegraf, jernbane, dampskip og presse) danner et viktig bakteppe – en slags infrastruktur som innlemmes i fortelling og plotstruktur. Tydeligst er nok dette hos Bjørnson. Både i «Jernbanen og kirkegården» (1866) og i *Det ny system* (1878) lar han jernbanesaken være den stridens kjerne som ideer om sannhet, moral og etikk får brytes over. I *Magnhild* (1877) sørger dampskipskaaien, postvesenet og telegrafren for at nye elementer med jevne mellomrom kan introduseres i fortellingen; *Kaptejn Mansana* (1879) initieres av en rammefortelling der Bjørnson, på toget mellom Bologna og Roma, kommer over et brev i en avis som gir ham idéen til selve romanen; i *Redaktøren* (1875) er pressens makt et av grunnproblemene som tas opp; og i *En Fallit* (1875) er det nettopp telegrafren som gjør at Tjældes hell snur på et øyeblikk (se kapittel 4 i denne boken).⁴ Hos Ibsen er det først og fremst i *Samfundets støtter* (1877) at medieinfrastrukturene for alvor gjør seg gjeldende.⁵ For å avslutte dette kapitlet vil jeg vise at Ibsens første realistiske drama kan leses som en kritisk bearbeiding av hvordan mediene griper inn i menneskenes liv – og menneskets forhold til seg selv, til naturen og til samfunnet.

Samfundets støtter foregår i en mindre norsk kystby, men det er nettopp denne kystbyens infrastrukturelle tilknytning til den moderne omverden som setter handlingen i gang, og som står på spill, i stykket. Denne tilknytningen er ikke forårsaket av den elektriske telegrafren alene, men av en større infrastruktur som

også involverer jernbane, presse og skipstrafikk. Det er altså ikke utelukkende telegrafiske forestillinger vi skal se på i det følgende, men mediale forestillinger i mer utvidet forstand. Vi skal imidlertid se at de samme tre perspektivene – tid–rom-kompresjon, estetisk appell (med løfte om samfunnsutvikling) og formålsrasjonalistisk natursyn – er virksomme i Ibsens mediekritikk.

Stykket handler om konsul Bernick, en av byens velgjørere, som forsøker å få lagt et sidespor av jernbanen ned til byen. Ettersom Bernick har interesser i dampskipstrafikken, har han tidligere motarbeidet et forslag om at jernbanen legges i en kystlinje. I stedet vil han få lagt en innlandsbane gjennom et dalføre der han i hemmelighet har kjøpt opp store skogeiendommer, gruver og fossefall. Lokalsamfunnets støtte til Bernicks jernbaneprosjekt avhenger av hans plettfriske vandel og gode rykte. Men når fru Bernicks yngre bror, Johan Tønnesen, og eldre halvsøster, Lona Hessel, en dag dukker opp på dampskipskaien, begynner konsulens fortid å innhente ham. Da Tønnesen reiste til Amerika for 15 år siden, hadde han tatt på seg skylden for en utroskaps-historie som egentlig gjaldt Bernick selv. Det Tønnesen ikke vet, er at Bernick, for å dekke over firmaets dårlige økonomi, i tillegg satte ut et rykte om at svogeren hadde stjålet en betydelig sum fra familiebedriftens kasse før han rømte landet. Om disse forholdene gjøres offentlig kjent, vil Bernicks jernbaneprosjekt miste all støtte. *Samfundets støtter* er et verk der mediene utgjør en dramatisk infrastruktur for stykkets plotutvikling. Ibsen bruker telegrafene og dampskipet til å introdusere nye elementer i handlingen; han legger jernbanen til grunn for protagonistens prosjekt, og han lar dagspressen utgjøre en vedvarende trussel mot prosjektet. Konsulen står i en posisjon uten utveier: På den ene siden er han «forført» av tanken om at økt kommunikasjon med omverdenen vil heve hans egne inntekter samtidig som det gjør den lille kystbyen til et bedre sted. På den andre siden er det

nettopp denne økte kommunikasjonen med omverdenen som gjør at den lønnen han lever på, ikke kan opprettholdes.

Vi går inn i stykket der Bernicks jernbaneprosjekt presenteres for første gang. Konsulen og hans medsammensvorne – grosserer Rummel og kjøpmennene Sandstad og Vigeland – har avsluttet et vellykket møte og deler fornøyd sine planer med fru Bernicks gjester:

Kjøpmann Vigeland.

Næstes kan det ikke, at forsynet ligesom har lagt terrænet tilrette for en sidebane.

Adjunkt Rørlund.

Siger De virkelig det, herr Vigeland?

Konsul Bernick.

Ja, jeg må tilstå at jeg også betrakter det som en styrelse at jeg ivåres rejste opover i forretninger, og så tilfældigvis kom ind i et dalføre, hvor jeg ikke tidligere havde været. Det slog mig som et lyn, at her måtte vi kunne lægge en sidebane ned til os. Jeg har ladet en ingeniør befare strøget; her har jeg de foreløbige beregninger og overslag; der er ingenting ivejen.
[...]

Adjunkt Rørlund.

Lover De Dem da virkelig så meget af dette foretagende, mine herrer?

Konsul Bernick.

Ja, det skulde jeg mene. Hvilken løftestang vil det ikke blive for vort hele samfund? Tænk blot på de store skovtrakter, som vil gøres tilgængelige; tænk på alle de righoldige

malmleier, som kan tages i drift; tænk på elven med det ene fossefald ovenfor det andet! Hvilken fabrikkvirksomhed kan ikke der komme istand?

Adjunkt Rørlund.

Og de frygter ikke for at et hyppigere samkvem med en for-dærvet udenverden —?

(Ibsen 1877: 40–42)

Konsulens lille reiseberetning avslører hvordan hans blikk på naturen er fullstendig preget av infrastrukturens løfte om samfunnsutvikling. En sammenligning med Thoresens reiseberetning fra Legangerstranden setter passasjen i relieff: Hos Thoresen gjør naturerfaringen (helt til hun blir oppmerksom på telegrafstolpen) at hennes prosaiske jeg-forteller blir et lyrisk jeg som ser inn i en ideell natur uberørt av mennesket. Når Bernick legger øynene på et dalføre han tidligere ikke har sett, er det den moderne teknikens avdekkingsmåte som gjør seg gjeldende. Skoger, malmleier, elver og fossefall avdekkes for ham utelukkende som ressurser til energi- og verdiutvinning. Og som Lars August Fodstad har bemerket, er det jernbanens potensielle tilgjengeliggjøring av disse områdene som gjør at Bernick får stjerner i øynene: «Bernick's main asset [...] is infrastructural, as it is not about natural resources as such but rather about control of their accessibility by what, in reality, is a railway monopolized by way of secret property procurements» (Fodstad 2020: 18). Forestillingen har likhetstrekk med leserinnlegget i *Morgenbladet*, der innsenderen tenkte seg at telegrafene ville tilgjengeliggjøre uberørte landområder til «Markederne». Det er et formålsrasjonalistisk syn på naturen Bernick legger for dagen, og det ser ut til å utløses av at infrastrukturens løfte – legg merke til bruken av ordet «løfte-stang» – har blitt et løfte om økonomisk vinning.

Adjunkt Rørlunds reserverte holdning overfor jernbane-prosjektet er også interessant. Hans frykt for at jernbaneutbyggingen skal medføre hyppigere omgang med en fordervet omverden, er åpenbart en parodisk utlevering av denne typen konservative og moralistiske holdninger, men den berører også kjernen av de virkningssammenhenger som 1870-tallets medieinfrastrukturer satte mennesket inn i. Medienes tid-rom-kompresjon førte nett-opp til hyppigere og mer uforutsigbar omgang med omverdenen. Bernick beroliger Rørlund med å si at den lille kystbyen hviler på slik «en sund moralsk jordbund» at de ikke har noe å frykte. Både adjunktens spørsmål og konsulens svar får imidlertid en karakter av dramatisk ironi, når det bare noen linjer senere innløper et transatlantisk telegram:

Konsul Bernick.

Nå, familien er jo dog samfundets kerne. Et godt hjem, hæderlige og trofaste venner, en liden tåtssluttet kreds, hvor ingen forstyrrende elementer kaster sin skygge ind –
(Fuldmægtig Krap kommer med breve og aviser fra højre.)

Fuldmægtig Krap

Udenrigsposten, herr konsul; – og et telegram fra New-York.

Konsul Bernick.

Ah, fra rederiet for «Indian Girl». [...]

Konsul Bernick.

(der har læst telegrammet).

Nej, dette er virkelig ægte amerikansk! Rentud oprørende –

Fuldmægtig Krap

(læser)

«Gør mindst muligt af reparationen; send «Indian Girl» over så snart flydefærdig; god årstid; svømmer i nødsfald på lasten.» Nå, det må jeg sige

Konsul Bernick.

Svømmer på lasten! De herrer ved godt at med den last går skibet tilbunds som en sten, dersom der tilstøder noget.

Adjunkt Rørlund

Ja, der ser man hvorledes det står til i disse lovpriste store samfund.

Konsul Bernick.

Det har De ret i; ingen agt for menneskeliv engang, så snart fordelene kommer med i spillet. (til Krap.) Kan «Indian Girl» gå tilsøs om en fire-fem dage?
(Ibsen 1877: 43-45)

I vår sammenheng er det særlig tre ting som gjør scenen med det transatlantiske telegrammet viktig: For det første etablerer scenen en ironisk kontrast mellom familiens trygghet og omverdenens forstyrrelser, og derigjennom anskueliggjøres en sentral konsekvens av 1800-tallets medieutbygging. Telegrammet introduserer nettopp det forstyrrende elementet som Bernick et øyeblikk i forveien tror at familien er forskånet fra, og slik kommenterer scenen hvordan de nye mediens evne til å komprimere tid og rom satte privatsfæren i en umiddelbar relasjon til den omkringliggende verden (Dahl og Bastiansen 2003: 124). For det andre introduserer scenen oss for «Indian Girl»-problemet, som utgjør et vesentlig dramatisk element i stykket: Dersom Bernick etterkommer de amerikanske redernes ønske, og lar «Indian Girl» gå til havs før seilskuten er skikkelig reparert,

vil tragedien være fullkommen. For det tredje varsler passasjen om at det formålsrasjonalistiske natursynet som Bernick la for dagen i forbindelse med jernbanesaken, lett kan komme til å prege hans syn på mennesker: For de amerikanske rederne er mannskapet på «Indian Girl» bare et middel til å kunne hente ut forsikringsgevinsten.

I «Spørsmålet om teknikken» advarer Heidegger mot at den moderne teknikk vil kunne slå tilbake på mennesket og gjøre at vi i ytterste konsekvens bare kan betrakte hverandre som midler til noe annet (Heidegger 2016: 197). Det er nettopp dette som skjer med Bernick. Johan Tønnesen sier han skal seile til USA med «Indian Girl», men han vil komme tilbake så snart han har gjort opp sitt bo, og da skal sannheten om konsulens dobbeltmoral frem. Ettersom jernbanesaken dermed er truet, begynner Bernick å spekulere i verdien av svogerens mulige bortgang. Om han lar skipet gå ureparert fra verftet, vil han på samme tid ha imøtekommet de amerikanske eiernes vilje og fått ryddet et ubeleilig problem (Tønnesen) av veien. Det er denne vurderingen som stikker under i følgende utveksling mellom Bernick og den uvitende adjunkt Rørlund, i stykkets tredje akt:

Konsul Bernick.

Der er en tanke, som er faldet mig ind. Når man står ligeoverfor et så vidtrækkende foretagende, der sigter til at fremme tusenders velfærd —. Hvis det nu skulde kræve et enkelt offer —?

Adjunkt Rørlund.

Hvorledes mener De?

Konsul Bernick.

Jeg sætter for eksempel, en mand tænker på at anlægge en stor

fabrik. Han ved med sikkerhed – thi det har al erfaring lært ham – at sent eller tidligt vil der under denne fabriks drift gå menneskeliv tilspilde.

Adjunkt Rørlund.

Ja, det er kun altfor sandsynligt.

Konsul Bernick.

Eller der er en, som kaster sig på grube-drift. Han tager både familjefædre og unge livsfriske mennesker i sin tjeneste. Lader sig ikke med visshed sige, at ikke alle disse vil slippe fra det med livet?

Adjunkt Rørlund.

Jo, desværre, det er visstnok så.

Konsul Bernick.

Nå. En sådan mand ved altså på forhånd at det foretagende, som han vil sætte iværk, utvivlsomt engang kommer til at koste menneskeliv. Men dette foretagende er almengavnigt; for hvert menneskeliv, det koster, vil det ligeså utvivlsomt fremme mange hundreders velfærd. (Ibsen 1877: 150–151)

Bernick forsøker her å få adjunkten med på et tankeeksperiment der han uten å vite det samtykker i at Tønnesen kan ofres for jernbanesaken. Konsulen har overtatt det formålsrasjonalistiske menneskesynet han lot seg forferde over hos de amerikanske rederne, og han hevder nå at et menneskeliv må kunne ofres for de «tusenders velfærd» (153). I et medieestetisk perspektiv er passasjen interessant fordi den viser hvordan Bernicks moralske dilemma er knyttet til jernbanesaken. Ikke bare drives konsulen av utsikten til at et sidespor skal realisere de skoger, malmleier

og fossefall han har kjøpt opp nedetter dalføret, men han bruker medieinfrastrukturens løfte om samfunnsutvikling til å kunne gå over lik for å få realisert prosjektet.

Samfundets støtter regnes gjerne som det første av Ibsens samtidsstykker, og det skal naturligvis leses som en kritikk av borgerskapets dobbeltmoral. I forgrunnen finner vi Lona Hessels (og Ibsens) ønske om å «luften ut» den bernickske stue. Men i bakgrunnen virker medieinfrastrukturen. Den tid-rom-kompresjonen som blir skapt av telegrammer, dampskip, dagsaviser og jernbane, gjør at «forstyrrende elementer» når som helst kan bryte inn i kjernefamiliens «tætsluttede kreds», og at et løfte om samfunnsutvikling overstyrer protagonistens moralske kompass, slik at natur og mennesker betraktes som midler til økonomisk gevinst. Samtidens medieinfrastrukturer er med andre ord en ikke uvesentlig del av problemene som settes under debatt i dramaet som for Ibsens del initierte det moderne gjennombrudd. Medieinfrastrukturene står i sentrum for hans samfunnskritikk, og stykket kan leses som en kritisk bearbeiding av hvordan de nye mediene preget menneskenes liv på 1800-tallet.

Telegrafiske forestillinger 1850–1877

I dette kapitlet har jeg undersøkt telegrafiske forestillinger – altså tekststeder der den elektriske telegrafen integreres i, eller ser ut til å ha informert, tekstens refleksjon over et emne – i forskjellige teksttyper fra perioden 1850–1877. Vi har sett at telegrafiske forestillinger gjerne rommer en erfaring av eller idé om tid-rom-kompresjon, et løfte om samfunnsutvikling og et formålsrasjonalistisk forhold til naturen. Forestillingene kan gjenkjennes på tvers av

forskjellige teksttyper, spredt over flere tiår: i aviser og tidsskrift på 1850-tallet, i memoarer, populærvitenskap og reiselitteratur på 1860- og 70-tallet, og i kanonisert skjønnlitteratur på 1870-tallet. Selv om vi gjenkjenner forestillingene fra 1850 til 1877, er det naturligvis store forskjeller i eksempel materialet. Carsten Tank Nielsen og Ole Jacob Broch skrev for å fremme telegrafsaken. De var moderniseringsagenter som aktivt formidlet den moderne teknikkens natursyn og den nye medieinfrastrukturens løfte om samfunnsutvikling. I sin skildring av Christiania fra et fugleperspektiv er Bjørnson i utgangspunktet kritisk til moderniseringen, men som telegrafisk forestilling er skildringen også en tidlig illustrasjon på at medieutbyggingen kunne prege de skjønnlitterære forfatternes form- og innholdsmessige disposisjoner. Hos Collett, Dahl og Thoresen vitner de telegrafiske forestillingene om periodens dragkamp mellom idealistiske og materialistiske ideer om natur og subjektivitet, og slik bærer de bud om det realistiske tankegodset vi vanligvis assosierer med 1870-tallet. Det er imidlertid først hos Ibsen at vi blant våre eksempler kan snakke om en litterær kritikk av tid–rom-kompresjonen, løftet om samfunnsutvikling og det formålsrasjonalistiske natursynet som kom med 1800-tallets nye medieinfrastrukturer.

Innledningsvis spurte jeg hvordan norske forfattere ble preget av at de levde i en verden der beskjeder kunne sendes med lynets hastighet gjennom ledningsnett som brede seg utover kloden. Eksemplene i dette kapitlet indikerer at telegrafiske forestillinger allerede fra 1850-tallet bidro til å konfrontere idealistiske oppfatninger av naturen og subjektet med materialistiske, og de kan leses som vitnesbyrd om hvordan den nye teknologien «grep inn i» periodens tenke- og skrivemåter. Gjennom kapitlet håper jeg også å ha vist at medieestetikkens interesse for hvordan medier innvirker på «betingelserne for erkendelse, kommunikation og den perceptuelle tilegnelse af omverdenslig information»

(Lund & Schmidt 2020: 13), åpner opp for en produktiv dialog mellom forskjelligartede teksttyper, fra flyktige avisartikler til skjønnlitterære kanonverk. Akkurat hvor stor rolle telegrafien og periodens øvrige nye medier spilte for litteraturens «moderne gjennombrudd», er vanskelig å si. Men det er påfallende hvordan Ibsens (og Bjørnsons) kritiske realisme – når den virkelig bryter gjennom på 1870-tallet – kan leses som en *mediekritisk* realisme. Telegrafiske forestillinger er en av mange måter litteraturen fra 1850-tallet og fremover inngikk i medieinfrastrukturens virkningssammenhenger på. Å utforske disse sammenhengene er ikke bare viktig fordi det nyanserer vår oppfatning av litteraturhistorien, men også fordi dette er de historiske forutsetningene for vår egen tids medieforhold. Våre liv i en digital mediekultur er til de grader tilrettelagt av medieinfrastrukturer som komprimerer tid og rom, og hvis løfte om samfunnsutvikling i enda større grad enn på 1800-tallet går ut over naturen.

Noter

- 1 De telegrafiske forestillingene som undersøkes i kapitlet, er plukket ut fra et stort korpus av tekster fra 1850–1905 som på en eller annen måte omhandler den elektriske telegraf. I arbeidet med dette kapitlet har jeg kombinert korpusbygging og ordsøk i Nasjonalbibliotekets digitaliserte arkiv med utvalgte nærstudier av enkelttekster. Ved å hente ut bøker fra arkivet som på en eller annen måte omtaler telegraf, har jeg samlet et korpus på 3268 bøker fra perioden 1850–1905. Fra dette korpuset har jeg hentet ut konkordanslister som viser de tekststedene der ord som «telegraf», «telegram», «telegrafer», «telegrafist» osv. nevnes. Ved å jobbe meg gjennom konkordanslistene har jeg plukket ut eksempler for videre analyse.
- 2 Steinar Gimnes påpeker at Collett her bruker «si avislesing og koplar ny, teknisk utvikling dristig og slåande til romantisk idealisme» (1998: 64), og han antar hun har lest om den transatlantiske telegraf i *Morgenbladets* reportasjer fra 15., 16. og 17. august 1858.
- 3 Legangerstranden er ikke et stedsnavn som brukes i dag. Sannsynligvis er det bygda Leikong i Leikanger sokn Thoresen skriver om.
- 4 For en diskusjon av hvordan Bjørnson behandler pressen, telegraf og jernbanen i *Redaktøren*, *En Fallit* og *Det ny system*, se Malvik 2021.
- 5 Her skal det sies at pressen utgjør et viktig element både i *De unges forbund* (1869), *En folkefiende* (1882) og *Rosmersholm* (1886).

Litteraturliste

- nn. (1853). «Om elektriske Telegraflinier». *Morgenbladet*, 4. april, 1853.
- Anderson, Benedict. (2006) [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London og New York: Verso.

- Bastiansen, Henrik G., og Hans Fredrik Dahl. (2008). *Norsk mediehistorie*. 2003. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berlin, Nils Johan. (1856). *Læsebog i Naturlæren for den norske Almue*. Christiania: Selskabet for Folkeoplysningens Fremme.
- Bjerck Hagen, Erik. (2019). *Norsk litteratur 1830–1875*. Oslo: Dreyer.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1857). «En Storthingsindstilling». *Morgenbladet*, 21. juni, 1857.
- Broch, Ole Jacob. (1851)a. «Industriudstillingen i London». *Illustreret Nyhedsblad*, 1 (1–2).
- (1851)b. «Om den elektriske telegraph». *Illustreret Nyhedsblad*, 1 (5).
- Bugge, F. (1890). *Den norske statstelegrafs grundlæggelse og vækst*. Christiania: Forfatterens forlag.
- Carey, James. (2009) [1983]. «Technology and Ideology: The Case of the Telegraph». I: *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. New York: Routledge, s. 155–177.
- Collett, Camilla. (1863). *I de lange Nætter*. Christiania: J.W. Cappelen.
- Collin, Christen. (1923). *Bjørnstjerne Bjørnson. Hans Barndom og Ungdom*. Første del. Kristiania: H. Achehoug.
- Dahl, Hans Fredrik og Bastiansen, Henrik G. (2003). «'Gid nu snart meg bud blir brakt'» –Henrik Ibsen som medieteoriker». I: Liestøl, Gunnar, Skov, Bjarne og Solum, Ove (red.). *Mellom mediene. Helge Rønning 60 år*. Oslo: Unipub, s. 119–137.
- Dahl, Ludvig Wilhelm. (1868). «Om nerver og nervevirksomhed». I: *Naturvidenskabelig læsning*. Christiania: P.T. Mallings bogtrykkeri.
- Fodstad, Lars. (2020). «Economic Extensions in Space and Time: Mediating Value in Pillars of the Community and A Doll's House». *Ibsen Studies 2020; Volum 20*. (2)
- Fulsås, Narve. (2003). *Havet, døden og veret*. Oslo: Samlaget.

- Gimnes, Steinar. (1998). *Sjølviografier. Skrift, fiksjon og liv*. Oslo: Samlaget.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Heidegger, Martin. (2016) [1953]. «Spørsmålet om teknikken». Oversatt av Madsen, K. og Wyller, E.A. *Agora*, 33/34 (4, 2015–1, 2016), s. 182–205.
- Ibsen, Henrik. (1877). *Samfundets støtter*. København: Gyldendalske boghandels forlag.
- Kittler, Friedrich. (1990) [1985]. *Discourse Networks. 1800/1900*. Oversatt av Metteer, Michael og Cullens, Chris. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lardner, Dionysius. (1852) [1850]. «Om forbedrede Transportmidlers Indflydelse paa Civilisationen (af Lardners Railway Economy)». *Christiania-Posten*, 30. september og 1. oktober, 1852.
- Larkin, Brian. (2018). «Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure». I: Anand, Nikhil, Gupta, Akhil og Appel, Hannah (red.). *The Promise of Infrastructure*. Durham: Duke University Press.
- Menke, Richard. (2008). *Telegraphic Realism: Victorian Fiction and Other Information Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Nilsen, Yngve og Vollset, Magnus. (2016). *Vinden Dreier. Meteorologiens historie i Norge*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Obstfelder, Sigbjørn. (1900). «Avisglæden». *Dagbladet*, 3. februar, 1900.
- Peters, John Durham. (2020). «A Cornucopia of Meanwhiles». I: Peters, John Durham, Sprenger, Florian og Vagt, Christina (red.). *Action at a Distance*. Minneapolis og London: University of Minnesota Press.
- Rafto, Thorolf. (1955). *Telegrafverkets historie*. Bergen: A.S. John Griegs Boktrykkeri.

- Rinde, Harald. (2005). *Et telesystem tar form*. Oslo: Gyldendal.
- Schwoch, James. (2018). *Wired into Nature: The Telegraph and the North American Frontier*. Urbana: University of Illinois Press.
- Standage, Tom. (2014) [1998]. *The Victorian Internet*. New York: Bloomsbury.
- Thoresen, Magdalene. (1872). «Legangerstranden». I: *Billeder fra vestkysten af Norge*. Kjøbenhavn: Den gyldendalske boghandel.
- Warf, Barney. (2008). *Time-Space Compression: Historical geographies*. London: Routledge.
- Aarseth, Asbjørn. (2009). «Det moderne gjennombrøtet i mediehistorisk perspektiv». *Edda*, 96 (3), s. 226–236.

Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre

Marit Grøtta

I 1800-tallets mylder av nye teknologier skulle én oppfinnelse få stor innflytelse både i hverdagslivet og på kunstens felt: daguerreotypien. Denne teknologien, som er oppkalt etter oppfinneren Louis Daguerre (1787–1851) og ble presentert første gang i Paris i 1839, ble gjennombruddet for et nytt billedparadigme dominert av teknisk reproduerbare bilder. Det nye billedparadigmet utfordret den tradisjonelle forståelsen av bilder som knyttet til kunstnerisk håndverk og skaperkraft. Nå ble det mulig å produsere bilder gjennom en mekanisk prosess som involverte *lys*, *kjemikalier* og et *teknisk apparat*. Når hånden på denne måten erstattes av apparatet, må forholdet mellom mennesket, naturen og skaperhandlingen tenkes gjennom på nytt. Som Walter Benjamin har vist, innleder daguerreotypien tidsalderen for teknologisk reproduerbare bilder, med vidtrekkende konsekvenser for kunst, politikk og hverdagsliv.

I skjønnlitteraturen finner man ofte en refleksjon over nye medier og et skarpt blikk på teknologiens plass i menneskenes

liv. Litteraturen viser oss hvordan en ny medieteknologi fører med seg en ny medieestetikk, som endrer vilkårene for sansning og erkjennelse. Daguerreotypien er intet unntak. I løpet av 1800-tallet får daguerreotypi og annen fotografisk teknologi sin plass i den poetiske imaginasjonen og gjør seg gjeldende på flere nivåer: som motiv, tema, metafor og estetisk prinsipp. På denne måten utfordres de visuelle mestertropene som tidligere har satt sitt preg på litteraturen, slik som *speilet* og *lampen*. Som M.A. Abrams (1953) har vist, var lampen romantikkens mestertrope (man forstod da litteraturen som et subjektivt uttrykk), mens speilet dominerte i perioden før romantikken (her forstod man litteraturen som mimetisk).¹ Når daguerreotypien og senere fotografiske teknologier inntar den poetiske imaginasjonen, kan man spørre om man trer inn i et nytt litterært paradigme, preget av en mer moderne bevissthet om medier og materialitet.²

Min tese er at daguerreotypien innen litteraturen danner utgangspunkt for en sofistikert refleksjon om medieringsprosesser og en revurdering av menneskets plass i verden. I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan en slik medierefleksjon gjør seg gjeldende i et utvalg norske dikt fra perioden 1841 til 1909, der daguerreotypien opptrer som motiv. De aktuelle diktene kommenterer alle menneskenes omgang med fotografisk teknologi, men betoner ulike aspekter og perspektiver, noe som kan sees i sammenheng med den medie- og kunsthistoriske utviklingen. Jeg vil vise at den litterære medierefleksjonen i disse diktene særlig knytter seg til tre teoretiske problemfelt: menneskets forhold til *skapelse, selvet og tiden*.

For det første ser vi en refleksjon over *skaperhandlingen*, her forstått som reproduksjonsteknologiens tilblivelse. Kunstnerens hånd erstattes av apparatet, geniet erstattes av teknologi, originalen (mennesket) erstattes av kopien (bildet). Gjennom den nye avbildningsteknologien blir det mulig å fange inn naturens,

verdens og menneskets «avtrykk» på et bilde, og slik skapes et nytt forhold til naturen, verden og mennesket. Samtidig oppstår et nytt syn på skaperhandlingen og menneskets evne til å beherske teknologiske midler. Den litterære refleksjonen over disse endringene kommer tidlig i daguerreotypiens historie, og vi skal se hvordan den utspiller seg i diktet «Daguerre» (1841) av Hans Thøger Winther.

For det andre ser vi en refleksjon over de *subjektiverings-* og *desubjektiveringsprosesser* som oppstår med fotografisk teknologi. Når det blir mulig å avbilde et menneske mekanisk, oppstår en fordobling, en visuell «dobbelgjenger», og videre en mulighet for manipulering og utvisking av denne. Gjennom bildene oppstår en ny selvrelasjon, der «selvet» formes i vedvarende dialog med mediet. Samtidig risikerer «originalens» verdi å svekkes i takt med «dobbelgjengernes» utbredelse. En litterær refleksjon over disse prosessene kommer på et tidspunkt da portrettfotografiet er i ferd med å få sin store utbredelse, på midten av 1800-tallet. Her er det Aasmund Olavsson Vinjes dikt «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait» (1850) som skal diskuteres.

For det tredje ser vi en refleksjon over fotografiets ideelle evne til *formidling på tvers av tidshorisonter*. Her bygges en bro mellom den etablerte kunstdiskursen og den nye billedteknologien ved at daguerreotypien tilkjennes noen av de samme egenskaper som kunsten: evnen til å formidle det forgjengelige og gi evig liv. Dette ser vi i Olaf Bulls dikt «Daguerrotyp» (1909). Interessant nok er dette en refleksjon som synes å komme sent i daguerreotypiens historie, noe som kan sees i sammenheng med den langvarige konflikten mellom fotografi og malerkunst og den svært så langsomme aksepten av fotografiet innenfor kunstens sfære. I en tidlig fase var en slik bro mellom kunst og fototeknologi neppe mulig, ettersom fotografisk teknologi i regelen var uglesett av kunstnere.

Disse tre teoretiske feltene har bevart sin aktualitet, selv om de kulturelle og teknologiske premissene har endret seg fra 1839 til i dag. Sett med dagens perspektiv er daguerreotypien interessant fordi den representerer den første fototeknologien og dermed utgjør en slags opprinnelseshistorie for vår tids billedparadigme. 1800-tallets diktning om daguerreotypier har dermed rekkevidde langt ut over sin tid. I mine øyne rommer den innsikter som er viktige for å forstå noen av de grunnleggende problemstillingene knyttet til det teknologiske billedparadigmet, som vi fremdeles lever med i oppdatert form. I vår tid ser vi en inflasjon av teknologiske bilder og medierte ansikter, og kanskje trenger vi å bli minnet om medieringsprosessenes betydning. Før jeg tar for meg diktene, er det imidlertid på sin plass med en skisse av daguerreotypiens historie i Norge og en kort presentasjon av ulike syn på daguerreotypien.

Daguerreotypiens historie i Norge

Daguerreotypiens historie skriver seg inn i en bredere historie om 1800-tallets mange teknologiske nyvinninger og overgangen fra en manuell til teknologisk tidsalder. I *Intelligensbladet* fra juli 1839 omtales daguerreotypien som den siste i en lang rekke teknologier, slik som dampmaskinen, jernbanen og gasslampan, som har til felles at de er midler som arbeider for mennesket:

Vi leve i en sælsom Tid; thi vi tænke ikke over at frembringe Noget ved vore egne Kræfter, man søger derimod med en Taalmodighed og Udholdenhed, som er beundringsværdig, Midler og Naturkræfter, som kunne arbejde for os. Dampmaschinen

virker nu som et stort Antal Arbeidere; Jernbanerne ville snart gjøre dobbelt indbringende den flyktige Capital, vi kalde Livet; Gasarter [gass brukt til belysning] rivalisere med Solen, og man stræber fremdeles efter at finde et Middel til at gjenneise Luften. Denne Stræben efter overordentlige Midler er fremstaaet dels ved Kjendsgjæringer, dels hentet fra Idee-Verden, fra Handelen og overgaaet til Kunsterne. [...]. Nu erstatter Daguerre med sit Stof og sine Plader Tegninger og Kobberstik. Venter man en Tid endnu, og vi tør see fremstaae Maskiner, som dictere Lystspil som Moliere og skrive vers som Schiller (Janin, «Kunstnotitse, *Intelligensbladet* 1839, nr. 7).

Denne høyaktuelle «notisen» er oversatt fra fransk og formidler en tidlig refleksjon over hvordan teknologien endrer menneskets forhold til naturen. Forfatteren Jules Janins omtale av tidens «Stræben» etter teknologiske midler kan med dagens øyne leses i lys av Martin Heideggers kritikk av teknikken og den fremskrittstroen som den fører med seg. Interessant nok nøyer ikke Janin seg med å referere til årets store oppfinnelse, daguerreotypien, men peker også på hva vi kan forvente oss som det neste: maskiner som dikterer lystspill som Molière og skriver vers som Friedrich Schiller. Litteraturen står altså for tur. Om Janin ikke fikk fullstendig rett i sin spådom, skjer det saker og ting også på litteraturens felt etter at Daguerres oppfinnelse får sin utbredelse. Det visuelle og det litterære feltet er nære allierte, og daguerreotypien setter den poetiske imaginasjonen i sving.

Innenfor det visuelle feltet blir daguerreotypien begynnelsen på et paradigmeskifte, der de reproduserende kunster etter hvert får massiv innflytelse. Riktignok skjer det også viktige visuelle eksperimenter i tiårene før daguerreotypien presenteres offentlig i 1839, men det er med Daguerre (og partneren Nicéphore Niépce)

at det blir mulig å *fikser* bilder på bearbejdede kobberplater. På 1850-tallet blir det så mulig å lage papirkopier, noe som blir et kommersielt gjennombrudd for fotografisk teknologi, og det er nå portrettfotografiets storhetstid begynner. Noen tiår senere lages det khronofotografier, altså bildeserier som fanger inn et tidsforløp, før Lumière-brødrene i 1895 kan presentere kinematografisk teknologi. Alle disse nye visuelle mediene utfordrer et etablert billedparadigme der det kunstneriske håndverket og imaginasjon har rådet grunnen. Når så hånden avlases av apparatet og imaginasjonen får støtte av det tekniske bildet, settes gamle forestillinger i bevegelse.

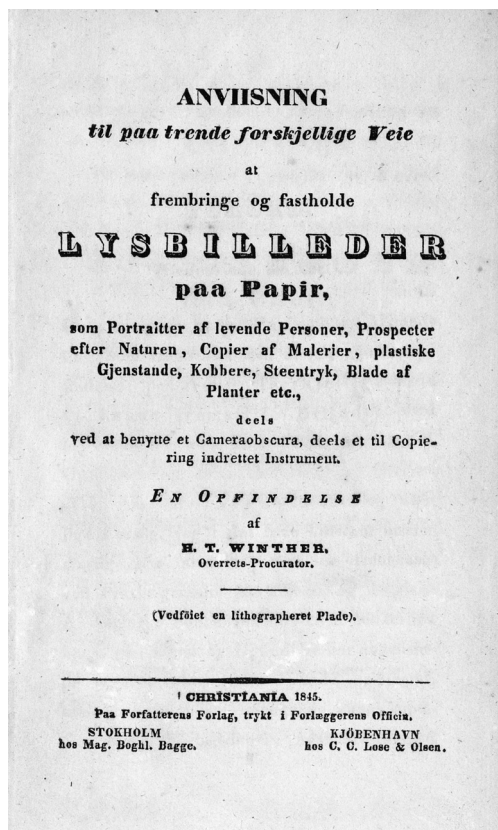
Mottakelsen av daguerreotypien i Norge gir et inntrykk av hvilke tanker og forestillinger som nå settes i sving. Som Thale Elisabeth Sørli har vist, ble norske lesere presentert for oppfinnelsen i avisen *Den Constitutionelle* en snau måned etter at daguerreotypien ble presentert i Det franske vitenskapsakademiet i januar 1839.³ Den 4. februar, i en stor artikkel på side 2, kunne man lese: «Hr. Arago har i det parisiske Videnskabers Academie den 7de Januar givet en Beretning om Hr. Daguerres skjønne Opfindelse, hvorom Verden, Kunstnerne og de Lærde i den senere Tid med saagemegn Interesse underholde sig.» Med François Arago som kilde beskriver forfatteren bildene som naturtro avbildninger og fremhever at det er lyset som er den bevirkende kraft: «Da Lyset selv er det virkende Agens ved denne Fremstilling, saa virker det, efter dets større eller mindre Intensitet, mere eller mindre hurtigt.» Men det tok nesten to år før det ble mulig å se daguerreotypier i Norge (Sørli 2011: 24).

En viktig rolle i denne tidlige fotohistorien spilles av Hans Thøger Winther (1786–1851), etter sigende Norges første fotograf. Han var en sentral skikkelse innen bok- og tidsskriftsutgivelser og rapporterte om oppfinnelsen i tidsskriftet *Intelligentsblad*

for *Kunst, Litteratur, Musik og Moder*. Han beskriver prosessen inngående og påpeker at bildene er så fullkomne at de viser selv detaljer som er skjult for det blotte øye. For Thøger Winther representerer bildene sannheten: «Man erholder saaledes ingen Efterligning men den absolutte og fuldkomne Sandhed.» Han fastslår videre at daguerreotypien er «menneskets triumf over naturen», men fremhever først og fremst den praktiske nytten av oppfinnelsen: muligheten til å lage nøyaktige tegninger av landskap, bygninger og kunstverk. I det store og hele mente han at teknologien var «for mekanisk og materiell» til å kunne utfordre kunsten, og han anså at den manglet malerens fantasi, åndsevner og kunnskaper. Dette var vanlige holdninger til daguerreotypien, som bidro til å opprettholde skillet mellom kunst og teknologi.

Det fantes imidlertid også dem som påpekte daguerreotypiens overlegenhet sammenlignet med menneskehånden. I *Intelligensbladets* oversatte artikkel av Jules Janin hylles daguerreotypiens evne til etterligning og beskrives som noe maleren og menneskehånden ikke kan konkurrere med:

Den største Mesters Pensel har ikke frembragt et mere lignende Billede [...] Solen selv blir nu brugt som en altformaande Agent i en ny Kunst, der leverer utrolige arbeider; ikke Menneskets usikre Blik, som i det fjerne iagttager Lys og Skygge, ikke hans svake Zittrende Haand fører penselen og bringer Verdens vaxlende Scener paa Papiret [...] thi ingen menneskelig Haand kan tegne saaledes som Solen, intet menneskeligt Blik kan indtrænge saaledes i Lysstrømmen eller i det dypeste Mørke [...] Kunsten kan ikke kjæmpe med denne rival (Janin: 1839).



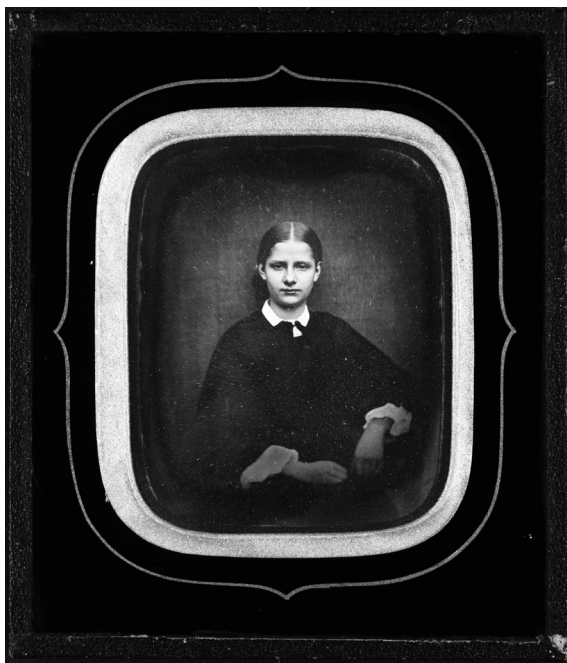
Tittelbladet på Hans Thøger Winthers bok Anviisning til paa trønde forskjellige Veie at frembringe og fastholde Lysbilleder paa Papir, som Portraitter af levende Personer, Prospecter efter Naturen, Copier af Malerier, plastiske Gjenstande, Kobbere, Stentryk, Blade af Planter, etc deels ved at benytte et Cameraobscura, dels et til Copiering indrettet Instrument, 1845. Eier: Nasjonalbiblioteket.

Vi ser altså at det er ulike syn på forholdet mellom daguerreotypien og kunsten i denne perioden. På den ene siden beskrives

daguerreotypien som mekanisk og underlegen den kunstneriske skaperevne, på den andre siden beskrives daguerreotypien som overlegen malerkunsten i å frembringe bilder som ligner, og som overlegen menneskets usikre sansevner.

Thøger Winther nøyde seg imidlertid ikke med å kommentere daguerreotypiens egenskaper. Han eksperimenterte selv med teknologien og rapporterte om dette i tidsskriftet. I 1845 utga han dessuten Norges første bok om fotografi: *Anviisning til paa trænde forskjellige Veie at frembringe og fastholde Lysbilleder paa Papir, som Portraitter aflevende Personer, Prospecter efter Naturen, Copier af Malerier, plastiske Gjenstande, Kobbere, Stenryk, Blade af Planter, etc deels ved at benytte et Cameraobscura, deels et til Copiering indrettet Instrument* (se bilde på motsstående side). Selv om hans reelle bidrag til utviklingen av fototeknologi er omdiskutert, er det er verdt å merke seg at han tidlig ser verdien av å fremstille fotografiske bilder på papir fremfor metall. Om han ikke var dypt original i sin metode, var Thøger Winther i norsk sammenheng en fotohistorisk pioner.

Ifølge *Norsk fotohistorie* hadde daguerreotypier en usedvanlig lang levetid i Norge, og de ble produsert frem til begynnelsen av 1860-tallet, da papirkopier tok over også her (Larsen og Lien 2007: 27). Daguerreotypier ble særlig brukt til portretter og understøttet slik det fremvoksende borgerskapets dyrking av individet (se bilde på neste side). Det fantes altså en intim kobling mellom daguerreotypi, portrettkunst og borgerskapets selvilde. Først da papirkopier tok over, ble fotografiet demokratisert og tatt i bruk på et bredere område. På samme tid ble daguerreotypien mer av et klenodium knyttet til en tilbakelagt fase i fotografiets historie. Daguerreotypiene ble en del av arkivet og en del av en egen minnekultur.



Daguerreotypi av Karen Sofie Wiborg, 1855. Fotograf: ukjent / Eier: Nasjonalbiblioteket.

Daguerreotypiens estetikk

Når daguerreotypien behandles litterært, kan man spørre hvilken estetikk den knyttes til: Er det en romantisk, realistisk eller modernistisk grunnposisjon som kommer til uttrykk? Dette kan selvsagt variere i hvert enkelt tilfelle. Vi kan skille mellom *romantisk idealisme*, som legger til grunn en dypereiliggende sannhet, *realisme*, som vektlegger en naturtro og sann avbildning, og en

modernistisk posisjon, som anerkjenner retusjering og manipulasjon og har et mer ironisk syn på sannhet. I *Norsk fotohistorie* fremhever Sigrid Lien at Thøger Winther hadde et idealistisk syn på fotografi, det vil si at han mente at daguerreotypien ga tilgang til en dypere sannhet, under overflatenivået. Denne «sanningsmytologi», skriver hun, har «en sterk posisjon i den norske offentligheten», og den utfordres ikke før mot slutten av århundret, blant annet i Ibsens *Vildanden* (1884) (Larsen og Lien 2007: 26). Hos Ibsen forbindes fotografiet med løgn og retusjering, og slik undergraves den tidligere koblingen mellom daguerreotypi og sannhet. Først nå behandles fotografiets «sannhet» ironisk. Her ser vi en viktig skillelinje mellom en idealistisk og en mer modernistisk posisjon.

Ofte knyttes imidlertid fotografiet som medium til en realistisk estetikk. Daguerreotypiens fremste egenskap var jo å kunne lage naturtro etterligninger – eller *avtrykk* av virkeligheten. Koblingen mellom daguerreotypi og realisme var vanlig på midten av 1800-tallet da realismen gjorde sitt inntog på litteraturens felt. De realistisk orienterte forfatterne ble beskyldt for å være «bare» daguerreotypister av de mer idealistisk orienterte forfatterne (Champfleury 1857; Grøtta 2017). En del nyere fototeoretiske refleksjoner knytter likeledes fotografisk teknologi til en realistisk estetikk. For eksempel fremhever Friedrich Kittler at litteraturen etter romantikken beveger seg mot realisme og motiver som kan fotograferes og filmes. Ifølge Kittler preges romantikkens visuelle verden av en produksjon av mentale, «indre» bilder, mens den etterfølgende perioden preges av en mediesituasjon der det er mulig å skape «ytre» bilder (ved hjelp av fotografisk teknologi), noe som bidrar til å skape et realistisk uttrykk, der daguerreotypien fungerer som metaforisk modell (Kittler 2010: 139–140). Selvsagt er Kittlers helhetlige argumentasjon svært gjennomført og verdifull, men problemet er at det her postuleres

en litt for enkel forbindelse mellom fotografisk teknologi og en realistisk estetikk. Dette problemet oppstår gjerne dersom man allerede i utgangspunktet knytter teknologien til en estetikk, uten å ta hensyn til teknologiens mangfold, ulike måter å bruke teknologien på eller ulike erfaringer med teknologien.

Den konvensjonelle koblingen mellom fotografi og realisme handler først og fremst om fotografiet som ferdig *produkt* og bilde, altså en representasjons- eller avbildningsetetikk. Men vel så viktig er etter mitt syn de fotografiske *prosessene* – både som idé og erfaring. Når disse blir del av den poetiske imaginasjonen, danner de utgangspunkt for en litterær medierrefleksjon. Daguerreotypien inviterer til en refleksjon over forholdet mellom det indre og det ytre, mellom ånd og materialitet, mellom det latente og det realiserte, og den setter i gang tanker om prosessen med å fremkalle og manipulere bilder samt erfaringen av å betrakte og berøre bilder. Dypest sett handler det om medieringsprosesser. I denne refleksjonen kompliseres forholdet mellom romantikk, realisme og modernisme, ettersom flere tendenser kan virke samtidig. Dermed kan vi kanskje knytte daguerreotypien til en *post-romantisk poetikk*, preget av det nye reproduksjonsregimet. Vi skal se hvordan dette utspiller seg i et knippe dikt der daguerreotypien utgjør motivet.⁴

Skapelsen: mediets tilblivelse

Det første diktet vi skal se på, ble publisert av nevnte Hans Thøger Winther i tidsskriftet *Ny Hermoder* i 1841 og har tittelen «Daguerre». Thøger Winther hadde ikke poesi som sitt primære virkefelt, men skrev ut fra sin bredere bakgrunn. I diktet skildrer

han Daguerres arbeid og gjennombrudd med oppfinnelsen, og han legger vekt på å beskrive ham som en kunstner. Denne kunstneridentiteten knyttes imidlertid til Daguerres *tekniske* skaper-evner, for her står teknologien over kunsten. Det interessante med dette diktet er at det beskriver selve mediets tilblivelse, som en skapelse av annen orden. Her er det ikke noen guddom i sving, det er mennesket som evner å orkestrere naturkreftene. Dette er altså et dikt som inntar fotografens posisjon, og mer presist den *første* fotografen, selve opphavsmannen til den nye reproduksjonsteknologien.

Gjennom ti strofer skildres Daguerres prosess i tre faser: først fasen før oppfinnelsen, så idé- og utprøvningsfasen, og til slutt gjennombruddet. Strofe 1–4 beskriver hvordan Daguerre betrakter ildstedet i stuen, legger merke til dets lys- og skyggespill og sukker over kunstens ufullkommenhet sammenlignet med lysets kraft. «Ak, Kunst du er fattig» er en frase som gjentas. Videre fortsetter han å tiltale kunsten med en befaling om å underordne seg solen: «Knæl ydmyk, naar Solen paa himmelen staaer.» Dette utdypes med en verselinje der det betones hvor «svagt» kunsten avspeiler naturen: «det herlige Lys, det oppfatter hans Sands, / men ikke han kan det gjenkalde». På denne måten fremstilles kunsten som begrenset og ufullkommen.

Strofe 5–7 beskriver andre fase, der Daguerres første impuls er at han selv vil male naturtro bilder (som kjent virket Daguerre som teatermaler). Men så grubler han videre og får ideen til å bruke andre midler: «Naturen jeg skal / vel tvinge sig selv copiere.» Her fremstår mennesket med sine teknologiske ferdigheter som herre over naturen. Daguerre «prøver, forkaster og finder» før resultatet blir klart, og dette presenteres i strofe 8–10. Beskrivelsen av denne tredje og siste fasen innledes med en gledeståre over resultatet som trer frem:

Men Taaren er Glædens, er Kunstnerens Løn,
 Naturen sig selv nu afspeiler
 med Skygge og Lys, saa vidunderlig skjøn,
 som Maler den aldrig feiler.
 Den bruger ei Gravstik, ei Pensel, ei Pen,
 Sligt Smaaligt er Mennesket egen –
 Nei, Lysstraalen tryller det Billede frem,
 den er ifra Himlen nedstegen.

Et Billed' sig speiler paa Sølvpladen fiin,
 et Tryllestof svagt den bedækker,
 da aander en Damp, som hvideste Liin,
 det slumrende Billede vækker;
 saa dybt det da griber Beskuerens Sands:
 et Billed' som nys var tilhyllet,
 at skue saa herligt i straalende Glands,
 som var det af Alfer fremtryllet!

De Billeder vandre saa vide om Land,
 en Krands de af Egeløv flætte,
 et Minde hvor herligt, hvo skjønt og hvor sand
 Opfinderen evig de sætte –
 Men Frankrig erkjendte sin herlige Søn,
 hans Fødeland værdig tildeelte ham Løn,
 Talentet ei Verden forglemmer!

(Winther 1841: 94–95)

Vi ser at strofe åtte beskriver en skaperhandling der naturen kopierer seg selv eller avspeiler seg selv. Naturen fremstår altså som en *agens*, og dette understrekes når det står at «Lysstraalen tryller det Billede frem». Skapelsen skjer altså uten direkte menneskelig inngripen,

og formuleringen «ei Gravstik, ei Pensel, ei Pen» viser at den skjer uten kunstens redskaper. Vi legger merke til at kunstens redskaper beskrives som noe «Smaaligt» og dermed som avgrenset til den menneskelige målestokk. Daguerreotypien, derimot, beskrives som et resultat av større krefters arbeid. Her er selve naturen i sving, og skapelsen fremstår dels som magisk («tryller»), dels som noe guddommelig («ifra Himlen nedstegen»). Men den orkestrerende instans er fortsatt mennesket, eller mer presist det teknologisk kyndige mennesket, som rår over andre midler enn kunstneren.

I strofe ni beskrives den kjemiske prosessen, som gjør at bildet trer frem. Her betones det at bildet fortsatt kun er latent og må bearbeides for å komme frem. Igjen er spørsmålet om agens interessant, for bildet besjeles – det slumrer, som i en Tornerose-søvn – og må vekkes. Når det «vekkes», griper det da også betrakterens sanser og fremstår med en egen agens. Det er altså snakk om et *virksomt* lys med evne til å fengsle tilskueren. Videre beskrives bildets fremkalling som en åpenbaring, og her ser vi et religiøst ladet språk: «herligt i straalende Glands». Samtidig fortsetter trylle-assosiasjonene: Kjemikaliene beskrives som «Tryllestof», og forvandlingen sammenlignes med alvenes verk («som var det af Alver fremtryllet»). Bildets slumring gir også eventyrassosiasjoner.

I strofe ti beskriver diktet hvordan oppfinnelsen – bildene – spres over hele verden. Dette beskrives gjennom et poetisk bilde: De danner en krans av eikeløv. Kransen er et bilde på udødelighet og peker mot bildenes evne til å udødeliggjøre motivene. Samtidig blir den et bilde på Daguerres udødeliggjøring gjennom oppfinnelsen. Daguerreotypier vil fortsatt produseres etter Daguerres død, og kransen – eller kretsløpet – av slike bilder sikrer ham dermed evig liv. Slik blir kransen en metafor for de tekniske bildenes mangfoldiggjøring og globale spredning. Man kan sågar si at denne kransen av bilder peker frem mot vår tids globale medienettverk.

Diktet hyller Daguerre som oppfinner og beskriver hans teknologiske meritter: hans evne til å orkestrere de naturlige mediene og til å få naturen til å kopiere seg selv. Det viser at Daguerre muliggjorde en skaperhandling som er av *teknologisk*, ikke kunstnerisk art. Det spesielle med denne skaperhandlingen er at det er en skapelse av annen orden: Dette er reproduksjonsmediets tilblivelse. Naturen kan nå kopiere seg selv, og resultatet kan mangfoldiggjøres over den ganske verden. Diktet forteller dermed en slags opprinnelsehistorie om et nytt billedparadigme.

Når man leser diktet med dagens briller, kan man se at det gir en poetisk versjon av noen av perspektivene i Benjamins artikler «Liten fotografihistorie» og «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet» (Benjamin 1991; Benjamin 2014). Thøger Winther vektlegger de tekniske sidene ved mediet og fremhever de prinsipielle endringene som reproduksjonsteknologien innebærer. Slik sett har diktet en sterk analytisk komponent, som pares med en ganske så romantisk-idealistsk poetikk. Litterært sett er dette kanskje ikke toppnivå, men diktet målbærer en tankevekkende refleksjon over daguerreotypien som et vannskille i menneskenes omgang med bilder. Med den nye teknologien er forholdet mellom mennesket, naturen og guddommen forrykket, og i fremtiden skal det handle om forholdet mellom mennesket og reproduksjonsmediene.

Tilintetgjørelsen: mediets nullpunkt

Det neste diktet vi skal ta for oss, er fra 1850, tiden da portrett-fotografiet for alvor begynner å få sin utbredelse. I dette diktet utforskes erfaringen av å bli tatt bilde av, og dermed flyttes perspektivet fra fotografen til den fotograferte. Den litterære

medierefleksjonen i dette diktet retter seg mot de subjektiverings- og desubjektiveringsprosesser som oppstår når man blir tatt bilde av. Her er det særlig interessant at diktets jeg observerer mediets nullpunkt, noe som leder til en forestilling om jegets nullpunkt – eller tilintetgjøring.

Diktet er skrevet av Aasmund Olavsson Vinje (1818–1870), en mangslungen mann som virket som journalist, reiseskildrer og poet. Han ble kjent med daguerreotypier gjennom sin venn Johan Görbitz, som var en av Christianias mest kjente daguerreotypister (Larsen og Lien 2007: 29). Denne fortroligheten med mediet er synlig i diktet «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait», som stammer fra den tidlige fasen i Vinjes forfatter-skap. Her beskrives erfaringen med å få sitt portrett tatt – i et tilfelle der prosessen mislykkes. Fordi det er en feil ved bildet, visker daguerreotypisten det ut, og den portretterte ser dermed sitt eget ansikt forsvinne. Dette beskrives på en følelsesladet måte og leder til tanker om forgjengelighet hos diktets jeg. Men diktet ender med en vittighet som punkterer det innledende alvorret. Slik lyder diktet:

Mit eget Billed, glad som Gud,
 jeg skuer Træk for Træk.
 Det stryges – uh – det stryges ud.
 Nu er det visket væk.
 Det blæstes bort, og Pladen har
 igjen sin Glands som før.
 Sig lig, som aldrig til jeg var,
 er Verden, naar jeg dør.

Skal jeg da sporløst svinne hen,
 som nu fra Pladen her?
 Aaja, Du findes knapt igjen

iblandt de Mange der.
 Giv Dig tilfreds! En feil der var
 ved Billedet; hvor godt,
 at frem det da Dig ikke bar
 Til Efterverdens Spot!

(Vinje [1850] 1921: 393–394)

Diktet består av to strofer. De to første linjene beskriver opplevelsen til en som iakttar sitt nye portrett fotografi, og åpningsordene «Mit eget Billed» er enfatiske – her fremheves diktets motiv på en ladet måte. Dette understrekes i fortsettelsen: «glad som Gud / jeg skuer Træk for Træk.» Sammenligningen med en glad Gud peker på gleden ved skaperhandlingen. Gud skapte sønnen i sitt eget bilde og mangfoldiggjorde seg på den måten. Nå er også dikterjeget mangfoldiggjort, og han kan glad betrakte resultatet han ser foran seg, trekk for trekk.

Men så endrer diktet straks karakter. Resten av strofen skildrer hvordan dikterjeget bevitner at det nye bildet viskes ut og etterlater en blank metallplate: «Det stryges – uh – det stryges ud / Nu er det visket væk.» Gjentakelsen og interjeksjonen understreker det eksistensielle ved å se sitt eget bilde forsvinne – en slags sorgfull forbløffelse. Det enfatiske «uh» kan dessuten sees som en nedmontering av poesiens konvensjonelle interjeksjon «åh» (eller «oh» eller «ah»), som er et uttrykk for dikterjegets inderlighet og sjel.⁵ I diktet viser interjeksjonen at synet av bildet som blir utvisket, gir gjenklang i sjelen, men samtidig tyder valget av «uh» fremfor «åh» på at dikterjegets «selv» er hult. Allerede i tredje verselinje markerer Vinje at han skiller lag med den romantiske diktningen.

Videre peker diktets jeg på den glansfulle metallplaten som er tilbake: «Pladen har / igjen sin Glans som før.» Jeget har på

dette punkt erfart sin egen skapelse og utvisking – fra et gudommelig fremkalt bilde til en tom billedflate. Den tomme platen gir assosiasjoner til blanke tavler og blanke ark, altså til ubrukte medieflater eller en form for ren medialitet. Erfaringen av et slikt nullpunkt fremkaller tanker om forgjengelighet hos jeget: «Sig lig, som aldrig til jeg var / en Verden, naar jeg dør.» Synet av bildet som blir utvisket, skaper altså en opplevelse av aldri å ha vært til, eller en opplevelse av verden etter ens egen død. Her henvises det både til en tid *før* og *etter* jegets liv, og på denne måten fremheves jegets forgjengelighet. Mer spesifikt kan vi si at forestillingen om «verden uten meg» fremstår både som et kosmisk nullpunkt for jeget (verden før jegets fødsel) og som selve Historien (verden etter jegets død).

Denne forgjengeligheten betones ytterligere i begynnelsen av andre strofe, men så tar den *vittige* Vinje over. Dikterjeget peker her på at bildet hadde en feil og oppgir dermed årsaken til at daguerreotypisten visker ut bildet (som jo også oppgis i tittelen, der vi varsles om «et mislykket Portrait»). Jeget spekulerer videre på om dette mislykkede bildet kunne ha vanæret ham om det hadde fått bære hans minne etter hans død. To utropstegn fordelt på to verselinjer understreker følelsen av triumf som preger siste del: Først kommer «Giv dig tilfreds!». Dikterjeget uttrykker her en tilfredshet med at det «feilaktige» bildet ikke ble overlevert «til Efterverdens Spot!». Ordet «Spot» følges her av et utropstegn og avslutter diktet. Det er altså når tanken på publikum melder seg at diktets tone endres fra det gudommelig-eksistensielle til det vittige og trivielle. Ordet «Spot» viser til at publikum ikke alltid behandler daguerreotypier ærbødig, og denne vissheten vekker jegets forfengelighet. Frykten for andres spott vinner dermed over både gleden ved avbildningen og sorgen over forgjengeligheten.

Skildringen av daguerreotypien begynner altså høystemt, med avbildningsglede og eksistensiell sorg, men den ender med å betone det uperfekte bildet og publikums harde dom. Slik understrekes avstanden mellom den gudommelige skaperkraft og feilbarlige daguerreotypier. Reproduksjonsteknologien har imidlertid den fordel at skapelsen kan repeteres – det dreier seg ikke om en unik hendelse, men om stadig nye runder med skapelse. Dermed er vi ved diktets finesse: Samtidig som dikterjeget triumferer over den *ene* mislykkede daguerreotypien, viser diktet at daguerreotypien *som medieteknologi* har trumfet over jeget. Etter å ha blitt oppløftet ved synet av sitt bilde, vakler han i hele sin eksistens idet han ser at det viskes ut. Dernest bekymrer han seg for publikums mottakelse av bildet, som et uttrykk for «ham selv». Dette betyr at jeget, ved å forholde seg til sin egen reproduksjon, trer inn i en subjektiverings- og desubjektiveringsprosess. Hans «selv» utformes i dialog med mediet, og skrekken ved synet av mediets nullpunkt peker mot jegets grunnleggende ustabilitet og formbarhet. Dermed kan vi se diktet som uttrykk for en moderne og mediebevisst subjektforståelse preget av selvironi.

Denne forestillingen om jegets mulige utvisking i forbindelse med fotografering var ikke Vinje alene om. I et dikt av Charles Baudelaire fra samme tid finner vi en lignende grunntanke: «Le Rêve d'un curieux» («Den nysgjerriges draum») fra *Les Fleurs du mal* (*Det vondes blommar*, andre utgave, 1861).⁶ Diktet er dedisert til den kjente fotografen Félix Nadar, som var Baudelaires venn.⁷ Her forbindes fotografiseansen med subjektets død – som imøteses med frydefull spenning av dikterjeget, men aldri inntreffer, noe som skaper et antiklimaks og en sterk selvbevissthet. I likhet med Vinjes dikt kan Baudelaires dikt leses som dramatisering av den subjektiverings- og desubjektiveringsprosess som oppstår i møtet med mediene (Grøtta 2017). En samtidig novelle av Jules

Champfleury kalt «La Légende du daguerréotype» (Legenden om daguerreotypisten, 1863) benytter seg av den samme forestillingen. Men vi kan også peke på en norsk forfatter som utforsket en lignende forestilling: Henrik Ibsen, i det dramatiske diktet *Peer Gynt* (1867).

Peer Gynt kan beskrives som et drama om det moderne selvet, og i siste del av femte akt ser vi at Ibsen bruker fotografisk teknologi for å tematisere jegets dynamiske prosesser. Her møter Peer en djevellignende skikkelse kalt «den magre», som har til oppgave å samle inn sjeler, og han leter etter en bestemt person, som viser seg å være Peer Gynt. Den magre forklarer at det er to måter å være seg selv på, på vrangen eller retten, og som en illustrasjon av dette poenget viser han til en fransk oppfinnelse som gir både positive og negative bilder (altså en nyere fototeknologi enn daguerreotypien). Den magre blir overlatt dem som har levet «ad negativ Vej», forteller han, og han maner frem deres bilder ved hjelp av svovel og lut. Slik viser han til den religiøse forestillingen om kampen om sjelene, der de «positive» sjelene tilfaller Gud, mens de «negative» tilfaller djevelen. Men den magre påpeker at det finnes en situasjon som det ikke er bot for: Når en person har «visket seg halvt ut». Her fungerer altså forestillingen om utvisking metaforisk. Slik lyder passasjen:

DEN MAGRE

[...]

Husk paa, man kan være paa to Slags Vis
sig selv; være Vrangen eller Retten af Kjolen.

De ved, man har nylig fundet paa i Paris
at gjøre Portræter ved Hjælp af Solen.

Enten kan man direkte Billeder give,
eller ogsaa de saakaldt negative.

De sidste faar omvendt Lys og Skygge,

og synes for almindelige Øjne stygge;
men Ligheden hviler dog ogsaa i dem,
og det gjælder ikke andet, end at faa den frem.
Har nu en Sjæl sig fotograferet
i sit Levnets Førstel ad negativ Vej,
saa blir ikke Pladen derfor kasseret, –
man skikker den ganske simpelt till mig.
Jeg taer den da for mig till fortsatt Behandling;
og ved passende Midler sker en Forvandling.
Jeg damper, jeg dyster, jeg brænder, jeg renser,
med Svovl og med lignende Ingredienser,
till Billedet kommer, som Pladen skulde give, –
nemlig det, der kaldes det positive.
Men har man, som De, visket halvt sig ud, –
saa nytter hverken Svovl eller Kali-Lud.

PEER GYNT

Altsaa, till Dem maa man komme som en Ravn,
for at gaa som en Rype? Tør jeg spørge, hvad Navn
staar der under det negative Kontrafej,
som De nu skal føre over paa positiv Vej?

DEN MAGRE

Der staar Peter Gynt.

(Ibsen 1991: 738–739)

I denne sekvensen presenterer Ibsen tanken om en positiv og en negativ versjon av selvet (eller sjelen), og han viser at den «negative» versjonen havner hos djevelen og utsettes for hans bearbeidelse til et bilde. Men enda mer radikal er tanken om et selv som har visket seg selv ut, og som det ikke finnes noen kur for – «hverken Svovl eller Kali-Lud». Et premiss i denne

sammenhengen er at de som avbildes, er medansvarlige for resultatet. «Ligheden hviler dog også i dem», sier den magre, for det er deres livsførsel som registreres. Denne fotografiske billedbruken går til kjernen av Ibsens dramatiske dikt om selvet: Peer har styrt unna forpliktelser og standpunkter hele sitt liv. I stedet for å bli noen har han blitt til ingen. Tanken om det utviskede bildet av selvet er kraftfull også på det metaforiske plan.

Hos både Vinje og Ibsen ser vi altså at fotografisk teknologi danner utgangspunktet for en sofistisert refleksjon over selvet. Hos Vinje er det selve erfaringen av å bli tatt bilde av – altså møtet mellom subjektet og fototeknologien – som dramatiseres. Opplevelsen av fordobling leder til en ny selvrelasjon, der jeget opphøyes eller svekkes i takt med billedproduksjonen. I begge tilfeller oppstår et *selvbilde* knyttet til den visuelle fordoblingen, noe som svekker det autonome selvet – eller originalen. Mest radikal i denne sammenheng er forestillingen om jegets utvisking og muligheten til å forsvinne. Her ser vi en forestilling om selvets nullpunkt, som oppstår i møtet med mediets nullpunkt. Det som formidles her, er en moderne subjektforståelse, der jeget ikke tilkjennes noen kjerne eller substans, men formes – eller fortapes – i samspill med medieteknologien.

Udødeliggjøringen – mediets triumf

Det neste diktet er skrevet på et senere tidspunkt, i 1909, og det gir en interessant kontrast til 1800-tallets diktning. Her er det betrakterens perspektiv som skildres, og en nostalgisk tone preger diktet. Daguerreotypien fremstår her som et medium som formidler fortiden, eller mer presist: Det formidler

en avdød kvinnes nærvær, slik at hun får evig liv i bildet. På denne måten tilkjennes daguerreotypien noen av de samme egenskaper som kunsten, og diktet nærmer seg den konvensjonelle kunstdiskursen.

Det dreier seg om diktet «Daguerrotyp» [sic] av Olaf Bull (1883–1933), publisert i debutsamlingen *Digte* (1909). Dette diktet ble altså skrevet en del år etter at daguerreotypien ble oppfunnet, men gitt teknologiens lange levetid i Norge kan vi formode at daguerreotypier fortsatt fantes i de tusen hjem. Diktet beskriver imidlertid daguerreotypien som et objekt fra fortiden, som lar en kvinne fra en svunnen tid leve videre for dikterjeget, innhyllet i solens stråler. Slik «lagrer» daguerreotypien tiden og motsetter seg dens forgjengelighet. Med sin senromantiske poetikk skriver Bull frem et blick på daguerreotypien som er langt mer nostalgisk enn det vi finner i de andre diktene, men diktet rommer også en medierefleksjon med et moderne anstrøk. Slik lyder det:

Et brustent portræt af en død jeg saa
i daguerrotypets violne blaa —

Dybt under glassets skimrende bulker
et indestængt solskin fra fortiden hulker.

En lue af lys, som forlængst har berørt
en skjønhed om kinden, er samlet skjørt

med varme og væsen av hende selv
til *mer* end portræt, bag det slebne hvælv!

Saa hænger i aldre den bly oval
paa blomstertapet i en gammel sal.

Det levende sollys, ranet fra døden,
stirrer forpint imod morgenrøden.

Men alle er gangne, du snehvide søde —
du minde! — enhver som kan *mindes*, er døde!

Kun *jeg* er tilbake, skjønt ung af alder —
dog nei, imod guldrammens runding falder

en hensmuldret bue av vandklare blommer —
et bud fra en storøiet, gammeldags sommer!

(Bull 1909: 31)

Diktet består av ni strofer, hver på to linjer, som rimer. Strofe 1–4 beskriver et portrett, som dikterjeget betrakter. I første linje introduseres situasjonen «Et brustent portræt af en død jeg saa». Her får vi en dobbel markering av tidens destruktive kraft (brustent/død). Videre utdypes beskrivelsen av daguerreotypien med vekt på mediets materialitet: Glasset er bulkete, det har skjær av fiolettblått, det er hvelvet, og det er altså sprukket eller knust. Men oppmerksomheten rettes mot det som befinner seg under glasset, og der vi kunne forventet en beskrivelse av motivet – trolig en ung kvinne –, får vi i stedet en beskrivelse av lyset i daguerreotypien. Dette lyset beskrives som «indestengt solskin fra fortiden», og det «hulker», leser vi. Dermed synes lyset å bære på en smerte, noe som skyldes at det er innestengt, kan vi anta.

Til tross for at det er innestengt, evner imidlertid lyset å formidle mellom fortid og nåtid, og dette beskrives som en form for berøring. Diktet beskriver hvordan lyset har berørt den avbildede kvinnens kinn og samlet eller festet dette til bildet: «en lue af lys som forlængst har berørt / en skjønhed om kinden, er samlet

skjørt.» Det lyset som er innestengt i portrettet, har altså berørt den skjønnne kvinnens kinn og formidler slik kvinnens skjønnhet videre til den som betrakter portrettet. Slik er portrettet ikke «bare» et portrett (slik et malt portrett ville ha vært), leser vi i fjerde strofe, men «mer end portræt», for det formidler et *nærvær* gjennom lysets berøring. Dette berøringsmomentet kan vi med semiotikkens vokabular beskrive som fotografiets indeksikalske funksjon (altså en særlig nærhet til det som avbildes), men vi ser at Bull her skriver ut fra et nærmest fenomenologisk perspektiv, slik Roland Barthes skulle gjøre mye senere i *La chambre claire* (1980). Dette perspektivet videreføres når dikterjeget i neste linje betoner kvinnens «varme og vesen», altså hennes måte å fremtre på.

Femte og sjette strofe beskriver daguerreotypiens utsyn, der det henger i en gammel sal og «stirrer forpint imod morgenrøden». Det forpinte blikket støtter opp under «hulker» i andre strofe og tilkjennegir at motivet (kvinnen) er atskilt fra livets syklus. Dette leder til diktets omslag og klimaks i strofe 7–9, som igjen tar betrakterens perspektiv. Her er det betrakterens eksistens som står på spill, og kvinnens nærvær blir avgjørende for jegets livsfølelse. Vi får et utrop der dikterjeget utbryter, henvendt til portrettet, at alle som kan minnes henne, er «gangne», altså døde. Dette utbruddet formuleres som en apostrofe, der kvinnen tiltales som «du snehvide søde» og jeget emfatisk uttrykker at «Kun jeg er tilbage». Her synes jeget å oppleve en dødsbevissthet og en følelse av ensomhet. Men så kommer et endelig omslag, som avslutter diktet:

dog nei, imod guldrammens runding falder

en hensmuldret bue af vandklare blommer —

et bud fra en storøiet, gammeldags sommer!

(Bull 1909: 31)

Hva skjer i dette omslaget? Jeget synes her å uttrykke noe som benekter at han står igjen alene. Den sentrale formuleringen er at buen av blomster fremstår som et *bud* fra en gammeldags *sommer*. Det er altså en fordums tid som *mediæres* via daguerreotypien og blir nærværende for jeget. Dette blir tydeligere når vi ser sommeren i siste strofe i sammenheng med sollyset (omtalt to ganger), som er innestengt i daguerreotypien. Og ser vi nærmere etter, beskrives daguerreotypien gjennomgående med ord som konnoterer sommer: «violne blaa», «lys», «solskin», «varme». Dette kontrasteres igjen av ord som handler om død, som i første linje: «portræt af en død», i sjette, der lyset er «ra- net fra døden», og i sjuende, der den portretterte tiltales som «du snehvide søde» og vi leser at «alle er gangne». Men over døden trumfer altså lyset, sommeren, daguerreotypien. I siste strofe beskrives dette som «en storøiet, gammeldags sommer», og dette kan forstås på to måter: Den portretterte kan være den som inkarnerer sommeren, og som her stirrer storøyet, men det kan også leses som at portrettet dypest sett formidler fortidens lys, slik at det er lyset som besjeles og beskrives som «storøyet». I begge tilfeller er dette mediets triumf! Jeget er slett ikke alene, men opplever kvinnes nærvær gjennom daguerreotypien.

Bulls refleksjon over daguerreotypiens evne til formidling mellom tidshorisonter tar opp i seg mange elementer fra kunstfilosofien, særlig dette med bildets ideelle evne til formidling. Vi ser imidlertid at Bull fremhever mediets materialitet, og med denne betoning av brustet glass, formslipt hvelv og en oval gullramme, trer vi noen steg vekk fra kunstdiskursens faste repertoar. Vi ser videre at *lyset* fremstår som den formidlende og eviggjørende instans i daguerreotypien. På den ene siden handler det her om sollyset som evighetens element (noe som også fremheves i et annet dikt av Bull fra samme samling, «Fra Mezzaninvinduet»). Men på den andre siden handler det om

daguerreotypiens innfangning av lyset, som gjør det teknisk mulig å produsere et bilde. Det er daguerreotypien som muliggjør bildet, beskuelsen og minneshandlingen, og med daguerreotypien forankres minneshandlingen – formidlingen av fortiden – i en teknologi. Slik ser vi at kunstdiskursen utvides til å omfatte teknologisk produserte bilder, og at det gamle billedparadigmet forhandler med det nye.

I denne refleksjonen over fotografiets evne til formidling på tvers av tid, ser vi kimen til noen teoretiske perspektiver som senere ble utviklet av Barthes og Benjamin. I *La chambre claire* fremhevet Barthes hvordan fotografiet fremstod som et enfatisk bevis på en fortidig eksistens og beskrev erfaringen av å betrakte fotografier, med vekt på lysets overføringskraft og følelsen av å bli berørt. I sitt fotoessay pekte Benjamin på portrettfotografiets «håp» om forløsning og videre liv hos en fremtidig betrakter (Barthes 1980; Benjamin 1991). I tråd med dette fremhever Bulls dikt *strålingen* og *lyset* i daguerreotypien og opplevelsen av berøring, varme og nærvær. Bildet lovprises for sin enestående evne til å formidle en fortidig persons nærvær i jegets nåtid. Det fremstår både som et bevegende bevis på en persons tidligere eksistens og som et løfte om fortsatt liv for denne personen. Bulls dikt rommer dermed en innsikt om hvordan vårt forhold til tid og forgjengelighet endres med fotografisk teknologi. Med daguerreotypien blir det mulig å lagre tiden, produsere materielle bilder og overlevere disse til historien, slik at minneshandlinger og berøringer mellom tidshorisonter blir mulige.

Vi kan imidlertid ikke lukke øynene for at Bull har et nostalgisk og idealistisk syn på daguerreotypien. Han problematiserer ikke subjektets rolle i møtet med teknologien, og han skriver frem et slags universelt nærvær i stedet for det individuelle nærværet av en kvinne. Den avbildede kvinnen får aldri selvstendig liv. Til sammenligning kan det nevnes at motivet med å betrakte en

daguerreotypi også forekommer i et dikt av Rainer Maria Rilke fra samme tid, «Jugend-Bildnis meines Vaters» (Ungdomsbilde av min far, 1907), og her ser vi en litt annen betoning. Etter en gripende beskrivelse av farens fremtoning på bildet, med vekt på den unge mannens blikk og hender, avsluttes diktet med følgende verselinjer: «Du schnell vergehendes Daguerreotyp in meinen langsamer vergehenden Händen» (Du raskt forgjengelige daguerreotypi i mine langsomt forgjengelige hender). Her er det forgjengeligheten og ikke udødeligheten som vektlegges, og opplevelsen av mediets materialitet videreføres som en opplevelse av dikterjegets materielle beskaffenhet. Hos Rilke fremstår altså både menneske og medium som forgjengelige, og dermed er vi over i en mer moderne diktning.

Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre

Diktene som er analysert her, skildrer alle tidlige erfaringer med det nye reproduksjonsparadigmet, men ut fra ulike perspektiver. Thøger Winther beskriver daguerreotypien fra fotografens ståsted, Vinje inntar perspektivet til en person som fotograferes, og Bull anlegger betrakterens blikk. Ibsen, på sin side, utforsker noe av det samme som Vinje, nemlig subjektiveringsprosesser, men sett fra fotografens perspektiv snarere enn subjektets. Dermed vitner de tre diktene også om ulike faser i resepsjonen av den nye teknologien. Det er neppe noen lovmessighet i dette, men det er kanskje heller ikke helt tilfeldig at det tidlige diktet fra 1841 viser en fascinasjon for kunstner-oppfinneren Daguerre og utdyper de teknologiske prosessene, mens det andre diktet, fra 1850, gir et tidlig «brukerperspektiv» og på vittig vis dramatiserer

subjektiverings- og desubjektiveringsprosessene som oppstår i møte med teknologien, mens det sene diktet fra 1909 inntar et betrakterperspektiv og fremhever daguerreotypiens evne til å formidle det fortidige. Følgelig betoner diktene også ulike aspekter ved medieteknologien: De stiller spørsmål om menneskets forhold til *skapelse, selvet og tiden*. Lenge før det oppstod en fototeoretisk eller medieteoretisk refleksjon om disse prosessene, finner vi altså her en *litterær* refleksjon.

Denne refleksjonen har en rekke etablerte kunstteoretiske troper (av det romantiske slaget) som sitt utgangspunkt, men er nytenkende ved at den beskriver menneskets møte med analog billedteknologi. Dette kan vi beskrive som en *postromantisk* tendens. Den postromantiske litteraturen beveger seg vekk fra det romantiske paradigmet, som har vært så dominerende, særlig innenfor poesien, men sorterer ikke nødvendigvis under entydige merkelapper som realisme eller modernisme. Snarere enn å formidle en representasjonsetetikk, der fotografiet per se knyttes til et romantisk, realistisk eller modernistisk uttrykk, formidler diktene en refleksjon over de moderne medieringsprosessene. De viser at romantikkens forestillinger om skapelsen, selvet og tiden må tenkes på nytt etter Daguerre.

Med overgangen til det nye reproduksjonsregimet ser vi altså en fornyelse av den poetiske imaginasjonen. Vi kan fortsatt se romantiske og idealistiske trekk i disse diktene (selv om Vinje har en vittig undertone), men samtidig overskrides den romantisk-idealistiske tendensen: Mennesket detroniserer den religiøse skaperen, naturen trer inn i vitenskapens tjeneste, og materialiteten utfordrer den transcendent forbindelse. Videre fremstår subjektet ikke som besjelet, men som ustabilt, utviskbart og formbart. Tiden oppleves ikke lenger som forgjengelig, men lar seg arkivere i et teknologisk bilde. Vi kan også se en realistisk tendens i diktene, først ved at et hverdagslig objekt som

daguerreotypien gjøres til poetisk motiv, dernest ved at daguerreotypien som avbildningsteknologi beskrives og dramatiseres. Men også den realistiske tendensen overskrides: Teknologien besjeles eller opphøyes, og avbildningen fremstår som usikker, kontingent og manipulerbar. I disse diktene handler det ikke om realistisk gjengivelse, men om medieringsprosessens kontingente karakter. Vi ser altså at diktene fremhever dennesidige erfaringer, medieprosesser, teknologi og materialitet. De vitner om en situasjon der det gamle paradigmet (basert på romantikkens kunstsyn) brytes mot det nye (reproduksjonsparadigmet). Med denne postromantiske tendensen er vi på vei over i et moderne paradigme, preget av en bevissthet om medier og materialitet.

I dag er teknologiske bilder og medierte ansikter en selvfølgelig del av livet så vel som kunsten, i en slik grad at vi kanskje ikke reflekterer nok over deres betydning eller virkemåter. Nettopp i en slik situasjon er det viktig å studere litteraturens tidlige beskrivelser av fotografisk teknologi, fra en tid da man *ikke* tok den for gitt. Litteraturens medierefleksjon gjør oss bevisst på medienes estetiske kraft og skjerper den kritiske forståelsen av vår tids bildekultur.

Noter

- 1 Underlig nok kommenterer Abrams aldri hva slags lamper det er snakk om, selv om romantikken var en viktig periode i belysningens historie, da gasslampen erstattet oljelampen og de første eksperimenter med elektriske lys kom. Han diskuterer hverken medieteknologi eller materialitet. Se Abrams 1953.
- 2 Friedrich Kittler er blant dem som mest radikalt ser litteraturens, kulturens og politikkenes utvikling i lys av medieteknologien. Se Kittler 1990 og Kittler 1999.
- 3 Thale Elisabeth Sørli's masteroppgave gir en grundig analyse av den første resepsjonen av fotografi i Norge. Den er et viktig pionerarbeid, som denne artikkelen står i gjeld til. Sørli sammenfatter sin analyse slik: «I løpet av de tre årene fra 1839 til 1842 kan publikasjonenes fotografiresepsjon beskrives som en introduksjon, intervensjon og integrasjon i én etablert medieteknologi, skrift, og to kunnskapssystemer, naturvitenskap og kunst. Gjennom publikasjonenes rammer, de to kunnskapssystemene og skriften som medieteknologi trer en forståelse av fotografi som en radikalt ny nedtegnelsesteknologi frem, der hånden ansees som fraværende. To ulike forståelser av fotografi kan identifiseres, slik at fotografien samtidig kan beskrives som lysskrift og synsprotese» (Sørli 2011: 8).
- 4 Thøger Winters og Vinjes dikt er i noen grad er kanonisering i fotohistorisk sammenheng. De er kommentert på kyndig måte av et knippe andre forskere som interesserer seg for fotografiets historie og innflytelse i Norge, men deres kommentarer er relativt kursoriske, og min ambisjon her er å gå grundigere til verks. Se Helland 2003, Larsen og Lien 2007 og Rustad 2017. Videre er Ibsens forhold til fotografer samt fotografiets rolle i *Vildanden* diskutert og belyst i Lien 2005 og Larsen 2013.
- 5 Om denne forbindelsen mellom sjelen og skriften, se Kittler 1990.
- 6 Jeg har skrevet mer utførlig om Baudelaire i boken *Baude-*

- laire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, som har kapitler om hhv. aviser, fotografier, precinematiske instrumenter samt leketøy, se Grøtta 2015.
- «Le Rêve d'un curieux» omtales imidlertid i Grøtta 2017.
- 7 Nadar beskriver i sin selvbiografi Honoré de Balzacs frykt for å bli fotografert, som skyldtes en forestilling om at han ville bli mer og mer utvisket for hver fotoseanse, se Nadar 2016.

Litteraturliste

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles. (1975). «Le Rêve d'un curieux». I: Baudelaire, Charles, *Ceuvres complètes* 1. Paris: Gallimard, s. 128–129.
- Benjamin, Walter. (1991). «Liten fotografihistorie», overs. Torodd Karlsten. I: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal, s. 65–79.
- Benjamin, Walter. (2014). «Kunstverket i tidsalderen for dets teknologiske reproduserbarhet», overs. Arild Linneberg. I: *Skrifter i utvalg* 1. Oslo: Vidarforlaget, s. 360–406.
- Bull, Olaf. (1919). «Daguerrotyp». I: *Samlede Digte 1909–1919*. Kristiania: Gyldendal, s. 31.
- Champfleury [Jules François Félix Fleury-Husson]. (1857). *Le Réalisme*. Paris: Michel-Lévy Frères.
- Champfleury [Jules François Félix Fleury-Husson]. (1995). «The Legend of the Daguerreotypist». I: Rabb, Jane (red.) *Literature & Photography: Interactions 1840–1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- «Daguerres Fixation af Billederne i camera obscura». [1839]. *Den Constitutionelle*. 04.02.
- Grøtta, Marit. (2015). *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. New York: Bloomsbury Academic.
- Grøtta, Marit. (2017). «Photography Clichés: Baudelaire's Media Aesthetics and the Mechanical Arts». *The Nordic Journal of Aesthetics* 25 (53), s. 23–40. <https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26404>.
- Helland, Frode. (2003). *Voldens blomster. Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. (1991). *Peer Gynt*. I: *Samlede verker 1*. Oslo: Den norske bokklubben.
- Janin, Jules. (1839). «Kunstnotitse». *Intelligentsbladet*. nr. 7.
- Kittler, Friedrich. (1990). «The Scholar's Tragedy: Prelude in the Theater». I: *Discourse Networks 1800 / 1900*. Overs. Michael Meteer. Stanford: Stanford University Press, s. 3–24.
- Kittler, Friedrich. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Overs. Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich. (2010). *Optical Media*. Overs. Anthony Enns. Cambridge: Polity Press.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. (2007) *Norsk fotohistorie. Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.
- Larsen, Peter. (2013). *Ibsen og fotografene. 1800-tallets visuelle kultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lien, Sigrid. (2005). «The Wild Duck and Other Stories: The Discourse of Photography in Nineteenth Century Norway». *Konsthistorisk Tidsskrift* 74, nr. 2, s. 82–95.
- Nadar, Félix. (2016). *When I Was a Photographer*. Overs. Edouardo Cadava. Cambridge: MIT Press.
- Rilke, Rainer Maria. (1907). «Jugend-Bildnis meines Vaters». I: *Neue Gedichte*. Leipzig: Im Insel Verlag.

- Rustad, Hans Kristian S. (2017). *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk*. Oslo: Novus.
- Sørli, Thale Elisabeth. (2011). *Mellom lysskrift og synsprotese: den norske resepsjonen av fotografi mellom 1839 og 1842 lest gjennom Den Constitutionelle, Intelligentsbladet, Norsk Penning-Magazin og Ny Hermoder*. Masteroppgave i idéhistorie, Universitetet i Oslo.
- Vinje, A.O. (1921). «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait». I: *Skrifter i samling V*. Kristiania: J.W. Cappelens forlag, s. 393–394.
- Winter, Hans Thøger. (1841). «Daguerre». *Ny Hermoder et æsthetisk Ugeskrift. Bind 1, vol. 4*. Christiania, H.T. Winther, s. 94–95.

Meddelelser fra politikammeret

Frode Lerum Boasson

I en tid der blogger for lengst har blitt til bestselgende bøker og instapoesi har blitt allemannseie, er det åpenbart at nye medier åpner nye mulighetsrom, skaper ny konkurranse og endrer litteraturens utvikling. Slik var det også da norsk presse på midten av 1800-tallet gikk fra å være en håndverksgeskjeft med begrenset opplag og nedslagsfelt til å bli et gryende kommersielt massemedium. I løpet av få tiår skjøt antallet norske aviser i været, formatene ble større, opplagene flere og utgivelsene hyppigere (Bastiansen og Dahl 2008; Dahl et al. 2010; Johansen 2019). Kampen om lesernes oppmerksomhet tilspisset seg, og midten av 1800-tallet representerer slik et taktskifte i norsk trykkekultur som krevde nye skrivemåter, nye sjangre og en ny type kommersiell tekstproduksjon. Som innledningen og flere av kapitlene i denne boken peker på, utvider og forskyver nye medieflater ikke bare skrift- og trykkekulturen, men også menneskets forestillingsevne, sanseapparat og erfaringer av verden rundt seg. Mens vi i dag kan lokalisere en rekke slike forskyvninger i forbindelse med internett og sosiale medier, finner vi dem på 1800-tallet ofte i forbindelse med avisen. Et eksempel på dette er politifullmektig Harald

Meltzers politinotiser i avisen *Christiania-Posten* (1848–1863). Meltzer etablerte på slutten av 1840-tallet politinotisen som sjanger i Norge og løftet med det ikke bare frem kriminalitet, fattigdom og sosial nød som nyhets- og underholdningsstoff i avisspaltene, han gjorde det også med en estetisk appell som var ukjent og fullstendig uhørt. Politinotisenes realisme – for ikke å si *naturalisme* – vant likevel raskt gjenklang og står knapt tilbake for virkelighetsbeskrivelsene vi senere finner hos prosarealister som Alexander Kielland, Amalie Skram, Arne Garborg og Jonas Lie. Meltzer var imidlertid langt tidligere ute enn dem og skrev ikke først og fremst litteratur, men presstekst. Notisene fant likevel veien fra avisene til bokmediet, og da Meltzer samlet og utga 22 av dem fordelt over to bind under tittelen *Smaa billeder af Folkelivet* (1862), sikret det ham en plass i norsk litteraturhistorie.¹

Det medieestetiske perspektivet legger vekt på at medier «gjør noe», at de ikke bare virker på våre «sansesapparat og perceptionsformer, men også mere generelt på betingelserne for erkendelse, kommunikation og den perceptuelle tilegnelse af omverdenslig information» (Lund og Schmidt 2020: 13). Den omverdenslige informasjonen politinotisene la for dagen, omhandlet hendelser som var nær i tid og rom, men som likevel ofte lå langt utenfor den borgerlige avisleserens erfaringshorisont og virkelighetsforståelse. Ved å utvikle en virkningsfull, underholdende og realistisk notisform utvidet dermed Meltzer forståelsen av verden rundt seg. Samtidig utviklet han en skarp og tydelig realistisk skrivestil som utfordret datidens litterære representasjon av virkeligheten. Når jeg i dette kapitlet løfter frem politinotisene, er det dermed ikke først og fremst for å gjøre Meltzer til en mer betydningsfull realist enn det han i utgangspunktet var, men for å vise hvordan den kommersielle pressen fra og med midten av 1800-tallet var med på å skyve den tradisjonelle litteraturen i en mer realistisk retning.

Norsk realisme i et presseperspektiv

Begrepet «realisme» er i norsk og skandinavisk litteraturhistorie tilsynelatende uløselig knyttet til den danske kritikeren Georg Brandes og hans berømte påstand fra 1871 om at litteraturen måtte begynne å sette «problemer under debat» (Brandes 1999: 12–13). Som det har blitt gjentatt til det kjedsommelige, hadde den skandinaviske litteraturen, ifølge Brandes, kilt seg fast i en akterutseilt romantikk. Den handlet ikke «om vort liv, men om vore drømme» og stod med det ikke bare mer enn «40 år tilbake for Europa», men var også i ferd med å «tabe al betydning» (Brandes 1999: 12–13). Det slagordaktige sette «problemer under debat» vant raskt gjenklang og var med på å intensivere utviklingen av en kritisk og samfunnsproblematiserende litteratur på 1870-tallet. Endringene i skriftkulturen var imidlertid ikke så brå og fundamentale som man kan få inntrykk av: Også Brandes var del av et større samfunnsmaskineri og var, som litteraturhistoriker Per Thomas Andersen treffende har formulert det, ingen litteraturoppfinner som skapte en «realismemaskin» som alle betydelige nordiske forfattere «deretter tok i bruk til å produsere realisme med» (Andersen 2012: 206).

I en kort, men viktig artikkel fra 2009 peker litteraturviter Asbjørn Aarseth på at forståelsen av realismen som en brå omveltning langt mer skyldes litteraturhistoriens overordnede behov for pedagogiske bruddstrukturer og en overdreven idéhistorisk betoning av et plutselig «moderne gjennombrudd», enn det skyldes betydningen Brandes hadde i seg selv (Aarseth 2009: 227). Ved å løfte frem hvordan idealistiske og realistiske tanke- og skrivemønstre utviklet seg både i dialog og opposisjon gjennom *hele* 1800-tallet, har også litteraturviter Erik Bjerck Hagen problematisert det bruddpregede narrative ved å identifisere en rekke realistiske trekk både hos Henrik Wergeland, Camilla

Collett, Aasmund Olavsson Vinje og Bjørnstjerne Bjørnson lenge før 1871 (Hagen 2019). I motsetning til Hagen, som undersøker og forklarer utviklingen ut fra interne idéhistoriske og litterære forhold, tar imidlertid Aarseth utgangspunkt i mediehistorikeren Harold Innis og hans forståelse av at raske idéhistoriske brudd ofte står i gjeld til langsomme og mer materielt betingede prosesser enn det tilsynelatende virker som. Aarseth vektlegger i denne sammenhengen særlig hvordan det nye medieforbundet av jernbane, telegraf og presse la ned langt mer effektive forutsetninger for en hurtig nyhetsdistribusjon og at dette medførte en mentalitetshistorisk endring der forfatterne ble langt mer oppmerksomme og fokusert på samtidige hendelser – det Bjørnson kalte «nu-tids-stof» (Aarseth 2009: 233).

Illustrerer vi presseutviklingen i enkle tall, er sammenfallet mellom avis- og litteraturutviklingen påfallende: Mens det var 14 aviser i Norge i 1830, økte antallet til 48 i 1850. I 1870 var tallet kommet opp i 79, og slik fortsatte det: I 1880 var det 107 aviser, i 1890 var tallet 160, og ved inngangen til det nye århundret var det 203 aviser i Norge (Dahl 2010: 277; Johansen 2019: 652). Kort fortalt firedoblet antallet aviser seg i løpet av den realistiske generasjonens levetid, og det var ikke bare antallet som økte. Formatene ble større, opplagene høyere og spaltene flere. I tillegg begynte avisene å utkomme oftere, ikke bare daglig, men etter hvert også både i en morgen- og aftenutgave. Følger vi Aarseth, var det denne utviklingen som medførte realismens nye samfunns- og aktualitetsfokus, og ifølge ham var ikke overgangen brå, men heller preget av en gradvis utvikling fra og med 1850-tallet, da presseutviklingen for alvor begynte å skyte fart. Med andre ord kontekstualiserer Aarseth realismen som en estetisk respons på det fremvoksende mediasamfunnets ekspansive nyhetskultur og inviterer samtidig til å forstå Brandes' oppfordring som en reaksjon på den nye pressesituasjonen: Verken Brandes eller andre

forfattere kunne unngå å få med seg hvordan avisen fremfor noe annet medium vokste frem som et medium for «problemer under debat». Grunnen til at litteraturen stod i fare for å «tabe al betydning», var dermed ikke først og fremst at den slepte etter den europeiske, men at litteraturen i det fremvoksende pressesamfunnet ikke stod på høyde med sin egen samtid, der avisen truet med å utkonkurrere både dens relevans og aktualitet.

For å være attraktive i det nye pressesamfunnet måtte forfatterne ganske enkelt, ifølge Aarseth, «ta lærdom av det som skjedde i massemedia» (Aarseth 2009: 233). Ut over å løfte frem dette overordnede poenget og peke på hvordan pressens «nutids-stof» og aktualitetsfokus bidro til å trekke forfatterne bort fra et historisk og mytisk materiale og over til et mer individ- og samtidsorientert tematikk, rekker imidlertid ikke Aarseth mer enn å antyde de konkrete måtene forfatterne tok «lærdom» av pressen på. Ser vi til forskningen på den engelske, amerikanske eller franske litteraturen, er det imidlertid ikke vanskelig å finne en rekke konkrete eksempler på hvordan avisens nye skrivepraksiser bidro til litteraturens utvikling på 1800-tallet (Underwood 2008; Rubery 2009; Grøtta 2015; Birch 2018). For eksempel har litteraturviter Matthew Rubery tydelig vist hvordan den realistiske romanen fra Charles Dickens til Joseph Conrad posisjonerte seg overfor pressen både som en autoritativ form for offentlig kunnskap og som en rivaliserende praksis for realistisk representasjon, samtidig som den hentet og lånte narrative konvensjoner som først ble utviklet i journalistikken (Rubery 2009).

Som mange har påpekt, og som litteraturviter Aina Nøding har gjort rede for over flere kapitler i pressehistorien, representerte 1800-tallets presse- og litteraturproduksjon overlappende og til dels sammenfallende felt også i Norge (Dahl 2010: 354). Utvekslingen mellom feltene er tydelig gjennom hele århundret og blir særlig markant da veksten i pressen for første gang gjorde

det mulig å leve av sin penn i Norge uten å være bundet av en stilling i embetsverket, slik både Wergeland og Johan Sebastian Welhaven hadde vært (Dahl 1981: 150). På 1840- og 1850-tallet dukket det dermed opp det litteraturhistoriker Willy Dahl kaller for en ny type «frie publisister» (Dahl 1981: 150; Linneberg 1992: 64–65). Presse- og mediehistorikerne Svennik Høyer og Øyvind Ihlen tydeliggjør bildet i en oversikt over forfatternes forhold til avisen, der det fremgår at hele 94 % av forfatterne født mellom 1815 og 1849 var aktive i pressen. Mens 58 % av dem opererte som redaktører, 6 % var faste medarbeidere og 23 % bidro mer eller mindre regelmessig til å fylle spaltene, leverte de resterende 7 % tekst en gang iblant (Høyer og Ihlen 1995). Som Jonas Lie formulerte det i 1871: «[D]er mangler i Norge Talenter i Pressen fortiden og saa vil de presse Poeter til Arbejdet» (Lie 2009: 229).

Mens noen av «presse-poetene», som Lie, først og fremst brukte avisen til å øve seg «i skriftlig Form» (Lie 2009: 32), før de mer eller mindre forlot plattformen, fungerte andre – som Bjørnson og Garborg – som journalister, redaktører og kritikere gjennom hele eller store deler av sine forfatterskap (Lie 2009: 32; Dahl 2010: 307–359; Dingstad 2009; Nøding 2017). Når pressehistorikerne skal gjøre opp status over «journalistikkens norske klassikere», finner vi dermed ikke bare Wergeland, Collett og Vinje representert med egne kapitler, men også Kielland og Christian Krohg (Eide 2014). Da norske forfattere og pressefolk, som Meltzer, begynte å etablere seg i avisene på midten av 1800-tallet, visste de imidlertid – som det fremgår med all mulig tydelighet av Vinjes berømte føljetong om journalistikk og journalistikkens historie i *Drammens Tidende* i 1851 – ganske enkelt ikke hva journalistikk var eller skulle være (Eide i Knap-skog og Larsen 2008: 119–139). I motsetning til litteraturen, som var bundet av en rekke tradisjonelle konvensjoner, representerte avisen dermed et friere mulighetsrom for eksperimentering. Når

avisen også la seg langt tettere opp til politiske og dagligdagse hendelser, førte dette også i Norge til et mylder av nye sjangre og teksttyper som kom til å utfordre litteraturen og dens representasjon av virkeligheten, slik Rubery beskriver det i en engelsk sammenheng. Ser vi for eksempel til Bjørnsons banebrytende *Redaktøren* (1874/75), Kiellands *Arbeidsfolk* (1881), Kristian Elsters *Farlige Folk* (1881), Henrik Ibsens *En folkefiende* (1882) eller Lies *En Malstrøm* (1884), tematiserer den tradisjonelle realismen også påfallende ofte konkurransen mellom de to publikasjonsformene og avisens fremvoksende status som samfunnets «fjerde statsmakt» (se Malvik 2015; Boasson og Malvik 2019). For ikke å nevne Knut Hamsuns nøkkelroman *Redaktør Lynge* (1893), der pressekritikken radikaliseres i en gjennomgående satire over journalistikken som modernitetens altomfattende (og fordummende) skriftpraksis.

Etableringen av den kommersielle pressen representerte altså ikke bare økt vekt på aktualitet og et sted hvor forfatterne kunne øve seg i skriftlig form. Pressen stod for en konkurrerende skriftpraksis som litteraturen måtte forholde seg til gjennom hele siste halvdel av 1800-tallet, og som den dermed uunngåelig måtte både gå i dialog med og stå i opposisjon til. Dette dialektiske forholdet oppstod akkurat idet Meltzer grep mulighetene pressen representerte, og som det fremgår av den eneste lengre anmeldelsen av *Smaabilleder af Folkelivet*, var det nettopp det å produsere en ny type realisme Meltzer gjorde seg bemerket med. Ifølge *Illustreret Nyhedsblads* anmelder var *Smaabilleder af Folkelivet* nemlig en

Bog, som vil læses med stor Interesse saavel paa Grund af det halvt om halvt pitavelaktige Stof, som Forfatterens gemytlige Fremstillingsmaade og det Indblik i de laveste Klassers Liv og Idrætter, der aabnes os. Charakterer og Typer træde op med

en næsten uhyggelig Naturtroskab, og deres Udtryksmaade og Sprog er ligesom photographisk gjengivet med disse utallige Forhutlinger og Forvexlinger af alle Fremmedord, der ere de Udannedes Særkjende [...] For de ædlere Træk, der selv blandt de mest nedværdigede Klasser forefindes, har Forf. havt et aabent Øie, og gjengivet dem med en vis Inderlighed, dog ikke altid uden at streife ind paa det Røverromantiskes Sentimentalitet (*Illustreret Nyhedsblad*, 24.08.1862).

Sitatet fremhever ikke bare i perspektiv og vokabular at Meltzer synliggjorde en uskjønn og til dels ukjent virkelighet som virket fremmed på samtidens lesere, men peker også direkte på tidens nye medieteknologier, som fotografiet. Forholdet mellom presse og litteratur ble også klokkeklart formulert i 1884 av August Strindberg, som ikke bare revurderer det tradisjonelle forholdet i status mellom forfatteren og avisskribenten, men også peker direkte på Meltzer:

Är icke tidningsferenten författare? Han skall övervara en rannsaking, ett möte, en olycka av betydelse för hela samhället; han skall sen i ett ögonblick, ty sättaren ventar alltid på honom, skildra allt vad ögat ser, vad örat hör; han skall ta ut den ledande tanken och på samma gång sätta de handlande i «millieu», den förklarande mise-en-scènen. Sannerligen! Jag har läst referat som kunde vera goda kapitel i vilken modern verkleghetsroman som helst. Norge har Meltzer som fick ett *namn*. Jag känner två referenter i Sverige som sakna namn endast av det skälet att de skrivat anonymt. Dickens lärde sig sin stora konst som tidningsreferent och Zolas storhet består i att vara referent (Strindberg 2003: 43).

Strindberg fremhever det nære forholdet mellom journalistikk og realisme i de litterære strømningene som dominerte i hans

egen tid, og peker samtidig på at det ikke alltid er så stor forskjell på avisens og litteraturens skriftpraksiser som litteraturhistorien ofte gir inntrykk av. Tvert imot har den tradisjonelle nedvurderingen av avisenes anonyme journalister til fordel for litteraturens høytravende forfattere medført at vi i liten grad har vært oppmerksomme på at det var avisenes «referenter» og ikke litteraturens forfattere som først stod for et realistisk «gjennombrudd» i skriftkulturen. Og slik blir også Meltzer og politinotisen en sentral medieestisk *case* for å forstå realismens utvikling i Norge.

Politinotisen som pressesjanger

Bergenseren og kjøpmannssønnen Harald Meltzer (1814–1862) avla juridisk embetseksamen i 1841. Etter åtte år som kopist i Justisdepartementet ble han forfremmet til politifullmektig i Christiania. På samme tid grunnla bokhandler C.A. Dybwad avisen *Christiania-Posten*. Avismarkedet var preget av politiske krefter, og byen hadde fra før både det opposisjonelle *Morgenbladet* (1819–) og *Den Norske Rigstidende* (1815–1882), som i 1847 hadde tatt opp i seg den konservative avisen *Den Constitutionelle* (1836–1847). I tomrommet etter *Den Constitutionelle* så Dybwad en mulighet til å etablere et nytt konservativt organ (Tveterås 1986: 309; Fiskaa 1985: 49). Dybwad visste imidlertid at *Christiania-Posten* måtte favne bredere og bringe noe nytt til torgs i kampen om abonnentene dersom den nye avisen ikke skulle lide samme skjebne som sin forløper. I det første nummeret på den symbolske datoen 17. mai 1848 fremholdt dermed bokhandleren en bred publisistisk strategi:

Med Hensyn til Bladets Indhold, da ville de nu saa høist interessante og vigtige udenlandske Begivenheder og Forholde naturligvis blive skjænkede tilbørlig Opmærksomhed, og som Borgen for et iøvrigt omfattende, vekslede og passende Indhold, skal jeg blot anføre, at det har lykket mig, at formaae dygtige, frisindede og sandhedskjærlige Mænd til at overtage Redactionen, ligesom flere Andre, hvem Tid og Omstændighederne ei tillade, at overtage nogen bestemt Artikkel, dog have lovet kraftig og virksom Bistand (*Christiania-Posten* 17.05.1848).²

Som sitatet viser, satset redaksjonen på en grundig og rask distribusjon av utenlandske nyheter, uten å glemme det som kalles et rikt, «vekslede og passende» innhold. Betoningen av raske nyheter fra utlandet bidro til både aktualitetskravet og tid-rom-kompresjonen som Aarseth og flere av denne bokens kapitler fremhever som viktige for litteraturens utvikling. Det var imidlertid i forbindelse med de nære omgivelsene at Meltzer hadde lovet «kraftig og virksom Bistand», og ifølge kritikeren og litteraturhistorikeren Henrik Jæger var honoraret «4 Daler for Maanenden» (Jæger 1883: 115).³

Politi- og forbryterstoff var ikke uvanlig i norske aviser på 1830- og 1840-tallet, men ble sjelden publisert i en egen spalte. Når avisene en og annen gang gjorde det, var det snakk om temmelig tørre oversikter over antall forbrytelser, arresterte og forhørte personer i inneværende eller siste måned. Meltzer fokuserte imidlertid ikke på statistikk og oversikter, men skildret inngående de ulike typene kriminalitet han ble vitne til som politifullmektig.⁴ Når Meltzer grep til en langt mer levende og realistisk skildring, er det gode grunner til å se dette i forbindelse med utviklingen i internasjonal og særlig engelsk presse. Selv om billige skillingstrykk også i Norge hadde gjort kriminalitet til del av en populær, folkelig og kommersiell trykkekultur som viste at stoffet hadde

kommersiell verdi, hadde den europeiske og da særlig den engelske pressen – som redaksjonen ser ut til å ha hatt god kjennskap til – på 1830- og 1840-tallet løftet frem kriminalitet i avisspaltene med enorm kommersiell suksess (Chibnall 1981: 198; Ellefsen 2018: 287; Røssland 2019: 22; Diesen og Warberg 2021: 299–349).⁵

Ifølge Jæger var bakgrunnen for engasjementet av Meltzer som politireferent i avisen nettopp at *Christiania-Posten* satset hardt på å «samle seg en Læsekreds» (Jæger 1883: 115). Den kommersielle konteksten er dermed tydelig fra første stund: Meltzer skulle produsere lesere, ikke litteratur. Ut fra det store antallet politinotiser i avisen er det også mye som tyder på at han lyktes.⁶ Ved systematisk å gjennomgå alle *Christiania-Postens* fem første årganger, fra 17. mai 1848 til og med 17. mai 1853, har jeg funnet hele 152 utgaver med en eller flere politinotiser. Ingen av dem er signert, og det er ingen markante brudd eller endringer som indikerer at de er skrevet av andre politireferenter enn Meltzer. Meltzer skrev dermed i overkant av 1,5 notiser i uken, noe som vitner om at politinotisen var både et sentralt og populært bidrag til avisen. Dette underbygges av at flere av de andre avisene både trykket opp igjen Meltzers notiser, og at de etter hvert også begynte å publisere egne politinotiser etter Meltzers mønster. At notisene ble lest, kommer også tydelig til uttrykk i spaltene. Det hendte med ujevne mellomrom at det ble debatt om dem, noe som for eksempel var tilfellet da Meltzer 16. november 1850 gjenga et rykte om en forfyllet skomaker som skulle ha hadde gravd opp liket av sin angivelig levende begravede kolerasyke kone, utelukkende for å få fatt i øreringene hennes av gull for å veksle dem inn i alkohol. Notisen ble ordrett trykket i *Morgenbladet* dagen etter og en uke senere heftig kritisert i *Den norske Rigestidende* under tittelen «Utilbørlige Skriverier». Her het det ikke bare at notisen kynisk formidlet «meget slette Tanker om Skomagerarbeideren, der skulde have ladet sin Kones

Lig optage av Graven alene for at komme i Besiddelse af et Par Guldøringer, hvilke man efter den Manden givne Charakteristik maatte antage, at han strax vilde gjøre Penge for at drikke op», men at den også fremstilte «at man ikke gik saa strengt tilverks ved Undersøgelsen af Cholera ligene, at det nok var muligt, at En eller Anden ble levende begravet» (*Den Norske Rigestidende* 23.11.1850).

Kolera rammet – da som nå – særlig i tett befolkede områder preget av fattigdom, og det er symptomatisk for politinotisens avisaktualitet at spalten over notisen om skomakeren er fylt av en oversikt over «Cholerasyge i Christiania og Forstæder i 1850». Slik grep ikke politinotisene bare inn i nyhetsbildet, men formidlet også omstendighetene rundt dem. Selv om ikke alle pressens aktører eller alle leserne alltid var like fornøyd med det, er et av Meltzers kjennemerker fra hans første notis at han retter oppmerksomheten mot samfunnsforholdene rundt forbryteren og forbrytelsen. Den første notisen ble trykket i avisens andre utgave fra 18. mai 1848 og er på grunn av både sin oppbygning, stil og tone verd å sitere i sin helhet:

Politi

Det skal i den senere Tid her i Byen især i dens Udkanter være begaaet flere mindre Bedragerier mod Bønder paa følgende Maade. Flere Skøiergutter forene sig, og En af dem sælger derpaa for en billig Pænge til den Bonde, hvem Flokken har udsæt sig til Bytte, en eller anden værdifuld Ting, saasom et Lommeuhr, et sølvbelagt Pibehoved, en Guldring eller andet Saadant tilhørende en af de Øvrige, hvorpaa han absenterer sig. Naar han vel er kommen bort, henvender den solgte Tings Eiermand tilligemed hans øvrige Kammerater sig til Bonden og faae af denne see, hvad han nylig kjøbte. Eiermanden forklarer

nu Bonden, at Tingen er hans, men nylig stjaalen fra ham, hvilket strax et Paar af de Øvrige kunne bevidne, og forlanger, at Bonden enten skal fremskaffe den Person af hvem han har kjøbt det Stjålne, eller følge med paa Politikammeret for der at undergives Tiltale som den, der er funden i Besiddelse af stjaalne Koster. Nu er Bonden i vinden. Sin Hjemmelsmand kan han ikke paavise, og at Tingen er stjaalen derpaa tvivler han ikke, blandt Andet fordi han har faaet den for Røverkjøb; han ved tillige, at han saaledes Staaer Fare for at blive dømt som Tyv, og er derfor i Regelen meget villig til at gaae ind paa Kjæltringernes Forslag om at gaae paa Accord med dem. Denne gaaer da naturligvis ud paa, at han skal levere den kjøbte Ting tilbage og dertil, for at de skulde frafalde Sagen, give dem en billig Godtgjørelse i Penge. Bonden betaler Pengene og takker for deres Godhed. Det skal endogsaa være indtruffet at en saadan Kjæltring er optraadt som Politibetjent og har mishandlet Manden, samt derovenpaa ladet sig betale for ikke at arrestere ham. Flere af disse Bedragerier skal det være lykkes Politiet at komme efter, men den bedragne Bonde skal hver Gang have været godmodig nok til at bede for Kjæltringerne, at de maatte slippe for Lovens Straf (*Christinaia-Posten*, 18.05.1848).⁷

Alle *Christiania-Postens* politinotiser ble trykket under overskriften «Politi» uten de selvstendige titlene de senere ble utstyrt med i bokform. Titlene som er føyd til i bokutgaven, er dermed med på å gi dem et tydeligere litterært preg som ikke fantes i avisen. Den første notisen er slik et godt eksempel på hvordan politinotisen fremstod i avisspaltene: Den løfter frem en nyhet, noe som faktisk har skjedd i den senere tid, forklarer hvem som gjorde hva, og gjengir saksforholdet både fra gjerningsmennes og offerets perspektiv. Stilen er deskriptiv og omstendelig, men ikke uten innlevelse og psykologisering. Notisen formidler

dermed ikke bare en dagsaktuell nyhet, men løfter også frem småkriminalitetens beskaffenhet, miljøet den foregår i, hvem som står for den og formidler samtidig en advarsel om lignende situasjoner i fremtiden.

Meltzers andre notis er også verd å sitere i sin helhet. Også her får vi et referat, men her viser Meltzer i tillegg frem det som etter hvert skulle bli et av hans særtrekk, nemlig gjengivelsen av direkte tale:

Politi

Den 17de Mai blev Murer Ole Christophersen ved at gaa ud af Porten fra Byens Kirkegaard truffen i Benet af en Kugle. Nogle Smaagutter havde, sandsynligvis for at celebrere Dagen, og uden at fatte det Farlige ved dette Foretagende, midt i Veien opstillet en med en Kieselkugle ladet Kanon, (en paa et Bedstykke fastsat afskaaren Geværpipe) og sammes Affyring truffet Manden. Da denne var truffen gik han hen til Drengene og fik af dem at vide, hvem der havde affyret Kanonen, og sagde derpaa til denne: «Jagu traf du mig i Beina Gut! Der kan du se hvad der kommer af slige Narrerier, som at staa midt i Veien og skyde med ladede Kanoner». Han gik derpaa ned paa Rigshospitalet, hvor der befandtes, at Kuglen var gaaen ind i det høire Laar, et Par Tommer ind, uden at gaa ud igjen, men dog beliggende strax under Huden. Kuglen blev strax skaaren ud, og det viste sig da at kun Halvdelen deraf havde truffet. Efeterat Operationen var foretaget, gik Manden hjem (*Christiania-Posten*, 25.05.1848).

Notisen bygges opp av et referat der Meltzer gjennom skarpe observasjoner skildrer både skøyerstrekene med innlevelse og en god porsjon forståelse, i tillegg til at han benytter direkte tale for å få frem de involverte menneskenes egen oppfatning av

situasjonen. Slik fremstiller Meltzer hendelsen med liten grad av distanse, og ifølge Jæger skaper kombinasjonen politinotisenes «fælles Karaktermærke», nemlig «Godmodigheden» (Jæger 1883: 129–131). Meltzers fremstilling av småkriminalitet styres dermed ikke av en idé om en arvelig belastet determinisme, men snarere som en konsekvens av sosiale forhold. Med henvisning til den naturalistiske impulsen i sin egen tid fremholdt Jæger dermed at der «enkelte moderne Forfattere, [...] bestandig ligger paa Lur efter Kjæltringen i Mennesket», så søkte alltid Meltzer «Mennesket i Kjæltringen» (Jæger 1883: 129).⁸

Politnotisene informerte ofte om småkriminalitet og nye lovbestemmelser, som for eksempel om lotteri og hundehold, noe som passet godt med avisens samfunnsmessige oppdrag. Meltzer gikk likevel ikke av veien for også å skildre grove forbrytelser som vold, drap, fødsler i dølgsmål og mer tabubelagte emner som selvmord og funn av fattigfolkets døde barn og spedbarn:

For nogle Dage siden blev et ganske Spædt Barn fundet flydende paa Vandet ved Pipervigen. Det var iført en rødruddet Hue af Bomuldstøi, en rød Sirtses Trøie og en Skjorte af Bomuldslærred. Derhos havde det et Navlebind og et gammelt Lommetørklede bundet om Maven. Barnet, der var et Drengbarn, antages at være dødt flere Dage efter Fødselen og i Løbet af Vinteren at være stukket under Isen. Det kan sees at have ligget i Snøen i længere Tid (*Christiania-Posten*, 25.02.1852).

Ved å gi langt mer detaljert informasjon enn det avisleserne egentlig trengte, fra et miljø som stort sett var ukjent for dem, representerer denne notisen ikke bare et uttrykk for en slags nøktern og deskriptiv sensasjonalisme som ble stadig tydeligere i avisspaltene, men den rettet også oppmerksomheten

mot begivenheter som man helst unngikk å snakke om. Ikke sjelden inneholder notisene også en tydelig juridisk advarsel om alvoret i forbrytelsen som er begått, som for eksempel i forbindelse med et tilfelle der en ung tjenestepike hadde «lagt Dølgemaal paa sin frugtsommelige Tilstand». Meltzer opplyser i denne sammenheng at det i «juridisk Henseende» vil være avgjørende om den angjeldende moren har «hapt til Hensigt at bevare Barnets Liv, eller om hun ingen bestemt Hensigt har hapt med Hensyn til Barnets Liv». I første tilfelle ville straffen resultere i «Tugthusarbeide fra 9 – 12 Aar eller paa Livstid», mens det «i andet Tilfælde Tugthusarbeide fra 6 Maaneder til 3 Aar». I tillegg til å legge frem strafferammene løfter Meltzer også frem den sosiale forklaringen som ligger bak forbrytelsen, nemlig at den anklagedes «daarlige Udsikter i Livet» som ugift mor gjorde at hun «ikke saae nogen Udvei til at kunne slaae sig igjennem» (*Christiania-Posten*, 05.11.1849). Slik løfter ikke notisen bare frem forbrytelsens umenneskelige strafferamme, men synliggjør også, gjennom å betone tjenestepikens fortvilede situasjon, behovet for andre preventive ordninger enn trusselen om streng straff.

Eksemplene til nå er talende for det sosiale perspektivet i Meltzers notiser, der det som oftest er forbryteren og ikke forbrytelsen som står i sentrum. Et av kjennetegnene ved Meltzers notiser i avisen er at de ofte gir korte biografier over forbryterne, der det oppgis navn, fødested, oppvekstvilkår, yrke eller hva forbryteren livnærer seg av. Meltzer fulgte iblant også opp tidligere notiser i et føljetong-narrativ, enten for å belyse nye forhold som hadde kommet frem i en sak, eller for å opplyse om hvordan den hadde utviklet seg. For eksempel slik han gjorde lørdag 5. november 1848, da en handelsbetjent han tidligere hadde skrevet om, hadde hengt seg i arresten:

Den tidligere i nærværende Avis omhandlende Handelsbetjent, der havde bestjaalet sin Principal her i Byen for flere tusinde Speciedaler, har senere hængt sig i sin Arrest paa Raadstuen. Han maa samme Dag, som Referenten i Sagen havde nedlagt Paastand over ham til Tugthusstraf, hemmelig have stukket til sig en Lampevæge, der laa i et Vindu ude paa Gangen udenfor hans Arrest, og den paafølgende Morgen fandtes han ganske kold og stiv hængende i denne Lampevæge, der var brugt som Strikke og fastgjort i en Spiger i Væggen (*Christiania-Posten*, 14.11.1848).

Detaljrikdommen i dette eksempelet går langt ut over det den jevne avisleser hadde behov for å vite. Dette særtrekket er likevel ikke bare et uttrykk for den kommersielle avisens stadig sterkere sensasjonalistiske preg. Detaljrikdommen er også typisk for den diskursen som man finner i andre juridiske fremstillinger fra den tiden, som for eksempel i *Departementstidende* (1829–1921), som gjennomgikk større rettssaker, og som Meltzer må ha kjent godt fra sin tid i departementet. Ved å være så objektiv og detaljert som mulig skapte Meltzer dermed ikke bare det litteraturteoretikeren Roland Barthes senere omtalte som en «realismeeffekt», men han fremstilte også øvrigheten og politiets arbeid på en mest mulig tillitvekkende måte. Det sentrale i denne sammenhengen er imidlertid at disse formgrepene brakte den «lave» virkelighetens uhyggeligheter inn i det (borgerlige) avislesende publikums hverdagsstuer både med forståelse og sympati allerede på slutten av 1840-tallet. Meltzer stod med dette for det den franske filosofen Jacques Rancière kaller en «redistribusjon av det sansbare», der avisleserne ble gjort oppmerksomme på og måtte forholde seg til samfunnsforhold de sjelden ellers ble konfrontert med (Rancier 2010). Slik synliggjorde Meltzer ikke bare den sosiale nøden som kjennetegnet modernitetens urbaniseringsprosesser, langt tidligere enn den litterære realismen gjorde det. Han tok

også i bruk fortellertekniske grep og et usentimentalt språk som i realistisk henseende går lenger enn det Bjørnson noen år senere gjør i bondefortellingene, og som ofte brukes som eksempler på tekster som innvarslet en realistisk dreining i litteraturen.

Stil og utvikling

Mens Rubery viser hvordan de litterære konvensjonene som ble utviklet i 1800-tallsjournalistikken, fant veien inn i litteraturen, har den franske litteraturviteren Marie-Eve Thérenty beskrevet 1800-tallets utveksling mellom litteratur og journalistikk ved hjelp av begrepet «smitte». Thérenty beskriver hvordan litteraturens etablerte strategier formet den fremvoksende journalistikken, samtidig som journalistikken «smittet» tilbake på litteraturens konvensjonelle former (Dahl et al. 2010: 339; Birch 2018). Denne utvekslingen er tydelig også hos Bjørnson, men fremstår i norsk litteraturhistorie sjelden mer eksplisitt enn i forbindelse med politinotisene.⁹ Da Meltzer samlet og utga de 22 notisene som fikk plass i *Smaabilleder af Folkelivet*, blir nemlig de allerede nokså uklare grensene mellom litteratur og presse enda mer utydelige. Ifølge *Norsk Biografisk Leksikon* stammer alle notisene i *Smaabilleder af Folkelivet* fra perioden mellom 1848 og 1852 (Jørgensen 2005). I gjennomgangen av de fem første årgangene av *Christiania-Posten* fant jeg kun 17 av dem i avisens spalter.¹⁰ Med tanke på de 152 utgavene med notiser er det imidlertid klart at Meltzer må ha gjort et nøye utvalg, og selv om han aldri oppgir noen begrunnelse, er det nærliggende å tro at han valgte dem han anså for å være litterært mest vellykkede. Ser vi på utviklingen i form og uttrykk fra de første notisene

som ble trykket i avisen, til dem som ble med i boken, blir også både Meltzers forhold til litteraturen og «smitten» mellom de ulike teksttypene han forholdt seg til, tydelig.

Ifølge Jæger var Meltzers tidlige notiser «meget ufullkomne». Leseren snublet (som vi har sett) her over klossete uttrykk og en syntaks som politireferenten trakk med seg fra tiden i Justisdepartementet. Juristen la dermed kort og godt «stadig[e] Hindringer ivejen for Forfatteren» (Jæger 1883: 115). Når Meltzer imidlertid bare fikk øvd seg litt, rendyrket han notisformen som han senere skulle bli kjent for. Selv om pressen dannet mulighetsrommet og utgangspunktet i denne prosessen, var det likevel ikke den som skulle bli det springende punktet. Det var det litteraturen som skulle bli, nærmere bestemt Peter Christen Asbjørnsens *Huldreeventyr og Folkesagn*, som kom ut våren 1848, omtrent samtidig som Meltzer begynte å skrive for avisen. Ifølge Jæger gjorde «[d]isse djerpe realistiske Skildringer af Almuens Liv [...] øjensynlig [...] et stærkt Indtryk paa ham» (Jæger 1883: 119). Formuleringen kan høres gammelmodig ut, men underbygges på et tekstlig nivå når man leser gjennom de første månedenes notiser frem til og med notisen som i *Smaabilleder af Folkelivet* er utstyrt med tittelen «Svek», og som stod på trykk i avisen 21. august 1848. På dette tidspunktet hadde Meltzer forfattet notiser i tre måneder. Den journalistiske og litterære sensibiliteten hadde styrket seg, notisene hadde blitt lagt merke til, og Meltzer hadde funnet en nøktern og likefrem måte å referere politikammerets begivenheter på, som passet godt til avisens kommersielle profil. Likefremheten finner vi også i «Svek», men her er det i tillegg en direkte referanse til Asbjørnsens «Signekjærring», slik hun fremstilles i *Norske Huldreeventyr og Folkesagn*. Svek eller engelsk syke (rakitt) skyldes D-vitaminmangel og var en vanlig sykdom på 1800-tallet som ofte rammet spedbarn. Kvinner som mente de kunne kurere sykdommen ved å støpe bly over barnet, ble kalt

«signekjerringer». Da en av disse signekjerringene, i notisen kalt «Mor Hansen», ble brakt inn på politikammeret, kunne Meltzer med referanse til Asbjørnsen avsløre at hun var en sjarlatan. Mor Hansen hadde nemlig bare kunnskap om tre av de ni svek-typene Asbjørnsen nevnte i sagnet. I sammenligning med Asbjørnsens fremstilling kunne Meltzer altså bringe for dagen at hun på ingen måte var «nogen fuldlært Adept» (Meltzer 1862b: 58).

Asbjørnsen var som Meltzer både journalist og forfatter – for ikke å si folklorist – og som biografen Truls Gjefsen påpeker, er det verdt å merke seg hvordan Asbjørnsen stilte seg i folkeopplysningens tjeneste i nesten alt han skrev (Gjefsen 2001: 84–85). Meltzer videreførte den opplysningspregede holdningen, og som hos Asbjørnsen er den i stor grad uten moralisme. Viktigere er det imidlertid at *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* flyttet grensene for hva som var mulig å skrive. Som Jæger påpeker, var det nemlig «visse ting» som før huldreeventyrene «ikke hadde gaat an at gjendrive paa prent, fordi man var kommen overens om, at man fandt det uskjønt og stødende». Det spesielle med Asbjørnsen var at han «gjengav det alligevel; han brød sig ikke om, at man fandt det uskjønt og blev stødt; han tog det med, fordi han havde Intelligens nok til at indse, hvor karakteristisk det var» (Jæger 1883: 120). Ifølge Jæger kom Asbjørnsen dermed «til at gjøre en Erobring; han erobrede et Stykke Land fra den literære Konveniens, han utvidede Grænserne baade for, hvad der gik an at skildre, og for, hvorledes det gik an at skildre det». Det merkelige var imidlertid, ifølge Jæger, at det ikke var Asbjørnsen som kom til å dyrke den modige realismen videre. I det nye landet som var erobret, var det nemlig ikke Asbjørnsen selv, men Meltzer som bosatte seg. Det var han «som gjorde sig Erobringen tilnytte» (Jæger 1883: 120).

Selv om huldreeventyrene både er råere og mer realistiske enn de andre eventyrene Asbjørnsen ga ut (ofte sammen med

kompanjongen Jørgen Moe), er den største stilistiske forskjellen at Asbjørnsen i huldreeventyrene ikke legger skjul på sin egen rolle som folklorist og innsamler. Asbjørnsen skriver tvert imot inn seg selv i en rammefortelling der han fremhever stedet, atmosfæren og miljøet han blir fortalt eventyrene og sagnene i. I tillegg bruker han i utstrakt grad både direkte tale, dialektord og lange replikker for å gjøre settingen og gjengivelsen så realistisk som mulig. Den mest utpregede og mest innflytelsesrike enkeltteksten som benytter disse grepene, er «Plankekjøerne», som siden den kom ut, har «stått som en hovedreferanse i norske realismediskusjoner» (Hagen 2019: 384). Nettopp disse grepene er det Meltzer begynner å dyrke i notisene etter «Svek», og var det noe han helt konkret hentet fra huldreeventyrene, så var det nettopp grepet med å konstruere en tydelig ramme for så å la forbryterne, vitnene og de forhørte mest mulig umediert selv komme til orde. Dermed er ikke bare politinotisene et tydelig eksempel på at utvekslingen mellom avis- og litteraturkonvensjonene preget både pressetekst og litteratur, eller med Thérontys ord, «smittet» frem og tilbake, de vitner også om hvordan Meltzer etter å ha startet som politireferent utviklet en tydelig journalistisk og litterær interesse som gikk ut over bare det å referere fra politikammeret.

Politifullmektigen som ble forfatter uten å vite det

Etter å ha startet som politireferent, utviklet Meltzer nokså raskt en bredere interesse for det å skrive. Dette førte ham både til å rapportere fra Marcus Thranes folkemøter og til å forfatte den

første utførlige biografiske skissen om mestertyven Ole Høiland, *Ole Høilands Liv og Levnet*, som gikk som føljetong i *Christiania-Posten* i 1849, og som ble utgitt som bok i 1907 (Ringvej 2019: 40–41; Aukrust 2020). Meltzer skrev også flere lengre føljetonger: om «Grundset Marked» (*Christiania-Posten*, 1852), «Smaa Næringskilder i og omkring Christiania» (*Aftenbladet*, 1855/56) og «Til og fra Amerika» (*Aftenbladet*, 1860). I all beskjedenhet forfattet Meltzer også en rekke mer konvensjonelle litterære tekster som han puttet i skrivebordsskuffen, og som ble liggende der frem til enken hans, på oppfordring fra Dybwad, samlet dem i den posthume tobindssamlingen *Af. H. Meltzers efterladte Papirer* (1872/73) etter at politinotisene hadde gjort ham berømt. Det var nemlig først og fremst samlingen av politinotiser i *Smaabilleder af Folkelivet* som skaffet Meltzer et navn og ry som forfatter, og det var dem som etter hvert fikk status som litteratur. Igjen er det symptomatisk for den korte veien mellom avis- og bokmediet at samlingen utkom på Dybwads Forlag, som også stod bak *Christiania-Posten*. Meltzer var imidlertid fullt klar over at det å utgi bok var noe annet enn å skrive i avisen, og at det ville medføre en mer seriøs og litterær vurdering. Av de 17 notisene som både står i boken og i avisspaltene, fremgår det at Meltzer likevel i liten grad redigerte tekstene når de gikk over i bokformatet. Ut over å utstyre dem med egne titler som ga dem et mer selvstendig og litterært preg, er bearbeidelsene minimale.¹¹ Da notisene vandret over i det litterære domenet, var det dermed i all hovedsak snakk om de samme tekstene som omkring et tiår tidligere hadde stått i avisen. I et nokså apologetisk forord fremhevet Meltzer derfor ikke bare at boken fremkom «uden store Fordringer» og aldri hadde blitt forelagt «Publikums Domstol som et særskilt Værk uten direkte Oppfordring» (Meltzer 1862a: 1), men han pekte også direkte på dens mediespesifikke proveniens:

Da Christianiaposten begyndte at udkomme i 1848, blev jeg anmodet om at meddele Et og Andet, af hvad der matte forefalde paa Politikammeret. Jeg var dengang nylig ansat ved Politiet og Meget af, hvad jeg i denne min Stilling saa og hørte, gjorde et stærkt Indtryk paa mig. Jeg optegnede, hvad der forekom mig at kunne være af almindeligere Interesse, og efterkom det nævnte Blads Opfordring. Dette er Oprindelsen til «Politinotitserne». De ere saavidt muligt troe Speilbilleder af, hvad der virkelig er passeret. Hist og her er naturligvis lidt Farve sat paa, ligesom det har været nødvendigt i enkelte Dele at underkaste Stoffet en noget videre gaaende Bearbejdelse, men det Charakteristiske har jeg bestræbet mig for overalt troligen at bibeholde (Meltzer 1862a: 1).

I forordet insisterer Meltzer på politinotisenes mimetiske forhold til verden. Som det går frem av den allerede siterte anmeldelsen i *Illustreret Nyhedsblad*, ble dette ikke bare styrende for lesningen. Boken ble også langt bedre mottatt enn Meltzer fryktet. Anmeldelsen inneholdt riktignok en kritikk av at samlingens lengre tekster som «æsthetisk Forfatterskab» hadde flere «svage sider». Dette gjaldt i imidlertid ikke for politinotisene som både som «underholdende Lektüre og Skildringer af lidet kjendte Grene af 'Folkelivet'» var «al Ære verd» (*Illustreret Nyhedsblad*, 24.08.1862). Anmelderen løftet dermed frem at det var politinotisenes realistiske karakter og underholdningspotensial som var av høyest verdi og ikke først og fremst deres estetiske kvalitet. Foruten i en hel del reklame og subscriptionsinnbydelser går dette elementet igjen i en rekke andre kortere omtaler da notisene fant veien tilbake igjen til avisene, som for eksempel da *Morgenbladet* reproduserte flere av dem med en innledning om at de «have en ikke ringe Interesse», da de ga «de lavere Klassers Liv et Billede, fuldt af pudserlige, men ogsaa rørende Træk» (*Morgenbladet* 24.07.1862).

Ifølge bokhandlerhistoriker Harald Tveterås ble utgivelsen en av få bøker Dybwad virkelig hadde glede av (Tveterås 1986: 272–273). Første opplag på 800 bøker ble utsolgt på få måneder og etter kort tid trykket i et nytt opplag på 500 eksemplarer som også ble distribuert i Danmark via Gyldendal (*Christiania Dagblad* no. 22., 10. des. 1863; Tveterås 1986: 272–273). Høsten 1863 kom tredje opplag, denne gang på 1500 eksemplarer, samtidig som det ble utgitt en svensk oversettelse (Halvorsen 1896: 38). I løpet av 1863 var det samlede norske opplaget av boken dermed kommet opp i uvanlige 2800 eksemplarer, og allerede året etter kom det også en finsk oversettelse (Halvorsen 1896: 38).¹² Norske bøker fikk sjelden så stor utbredelse på 1860-tallet, og enda sjeldnere utenfor Norges grenser. Til sammenligning var for eksempel ikke Ibsen i nærheten av slike tall før han slo gjennom med *Brand* i 1866, som kom i fire opplag på til sammen 3173 bøker det første året (Ystad et al. 2007: 291). Meltzer hadde ingen litterære ambisjoner som Ibsen, og han fikk heller ikke dyrket dem, ettersom han døde da *Smaabilleder af Folkelivet* gikk i trykken. Meltzer opplevde dermed aldri hverken statusen som forfatter eller den eventyrlige suksessen han etter hvert ble til del. Politinotisene ble nemlig trykket i en rekke store opplag til langt ut på 1900-tallet, i tillegg til i flere lesebøker som presenterte dem for generasjoner av norske skolebarn (se f.eks. Rolfsen 1886; Broch 1892; Erichsen 1908).¹³

Allerede den første norske litteraturhistorien som kom ut et par uker etter at *Smaabilleder af Folkelivet* hadde gått i trykken, omtalte samlingen som «ypperlig» (Hansen 1862: 213). Det var imidlertid Jæger som virkelig la grunnlaget for kanoniseringen av Meltzer som forfatter. Og igjen er det nære forholdet mellom avis og litteratur påtagelig. Over tre nummer i *Aftenposten* 3., 8. og 11. august 1883 stod føljetongen «Harald Meltzer, en litterær Karakterskildring» på trykk. Denne ble senere trykket opp

igjen over 46 sider i boken *Norske Forfattere* (1883) og ble i en forkortet versjon inkorporert i den ambisiøse og innflytelsesrike *Illustrert norsk Litteraturhistorie* (1896). Jæger forfølger hele Meltzers forfatterskap og gjør et nummer av at det var avtalen mellom politifullmektigen og *Christiania-Posten* man måtte takke for rekken av «fortrinlige smaaskitser, der endnu den dag i dag er ligesaa friske og lesværdige, som da de fremkom» (Jæger 1896: 452). Som anmelderen i *Illustreret Nyhedsblad* identifiserer han en rekke feil og uskjønnheter i tekstene der Meltzer hadde høyere litterære ambisjoner, og da fremfor alt i den posthume samlingen, som ifølge Jæger ikke var nyskappende, men led under at Meltzer etterstrebet «baade literær Verdi og poetisk gehalt» etter datidens tradisjonelle standarder (Jæger 1883: 145). Jæger nedvurderer dermed ikke bare Meltzers forsøk på å skrive tradisjonell romantisk litteratur, men hele den romantiske poetikken. Samtidig løfter han frem hvordan politinotisene derimot kunne forstås helt i tråd med en realistisk standard som «fordringsløse Gjengivelser af, hvad der virkelig var passeret» uten «at tage alle mulige Hensyn til de herskede æsthetiske Doktriner» (Jæger 1883: 146). Jæger gjør ikke et nummer av at han her siterer Meltzers egen formulering i forordet av *Smaabilleder af Folkelivet*, men gjør formuleringen til sin egen ved å peke på at notisenes nakne realisme ikke bare representerte «noget nyt, [...] noget selvstændigt», men også et tilløp til det fremtidige «Literaturstandpunkt» man først opplevde med full tyngde tretti år senere i Jægers egen samtid (Jæger 1896: 462).

Som Erik Bjerck Hagen har kommentert, var Jæger en brandesiansk litteraturhistoriker som ikke gikk av veien for å fremstille den litterære utviklingen som en fremskrittsorienteret bevegelse fra en umoden, idealiserende romantikk til en moden og kritisk realisme (Hagen 2019: 384). Politinotisene

passer imidlertid godt i dette perspektivet, da de, som Jæger påpeker, ikke er bundet eller bøyd «af Fantasiens ordnede og forædlende Virksomhet», men på sitt beste heller er «fuldstændig naturalistisk holdt» (Jæger 1883: 140). Selv om Hagen har rett i at Jæger i stor grad forenkler og nedvurderer romantikken til fordel for realismen, og slik også overdriver bruddet i et fremskrittsperspektiv, er det liten tvil om at Jæger påpeker noe karakteristisk når han beskriver hvordan det var nettopp avismediet som førte Meltzer ut av den romantisk-idealistske poetikken. Dette ser vi særlig tydelig i de to notisene som fikk titlene «Agtelse for Edens Hellighed» og «Drukkenskap», som ble publisert i *Christiania-Posten* henholdsvis 19. desember 1849 og 22. august 1850.

De infame menneskers liv

«Agtelse for Edens Hellighed» er symptomatisk for Meltzers notiser på flere måter. For det første er notisen et tydelig uttrykk for «virkelighetslitteraturen» avisen hadde engasjert Meltzer for å levere. Personene saken angår, miljøet de beveger seg i, politikontoret og forhørssituasjonen er tydelig tegnet. I tråd med Asbjørnsens grep skriver Meltzer seg selv inn i rammen som forhører samtidig som han lar den forhørte selv komme til orde i lange direkte replikker med sitt eget språk. For det andre skygger Meltzer på ingen måte unna «det uskjønne» eller støtende, men gjengir situasjonen og detaljene i forhøret så virkelighetstro og brutalt som han tilsynelatende hører dem. For det tredje og siste henspiller både den gjengitte forhørssituasjonen og tittelen notisen fikk i boken – at noen har aktelse for det å avgi ed til

øvrigheten – direkte på det faktum at beretningen aldri ville sett dagens lys hvis Meltzer ikke hadde representert samfunnsmakten som politifullmektig. «Agtelse for Edens Hellighed» er også den første notisen der grepet med å etablere en ramme gjør seg gjeldende i rendyrket form, og det er neppe tilfeldig at den både er den tidligste notisen som er med i utvalget, og at det er nettopp den som innleder samlingen.

I motsetning til hos Asbjørnsen, der rammen endres for hvert sagn eller eventyr, er rammen for Meltzers notiser gitt: Det dreier seg om en eller annen form for avhørssituasjon der politifullmektigen gjengir det han ser og hører på politikammeret. Slik er det også i «Agtelse for Edens Hellighed», som er den første av Meltzers notiser som kommer opp i en viss lengde. Forskjellene mellom versjonen som stod på trykk i avisen og den som senere ble trykket i *Smaabilleder af Folkelivet*, er minimale og dreier seg hovedsakelig om presiseringer i rammefortellingen. Mens avisversjonen innleder med at notisen handler om en anklage om uberettiget brennevinssalg mot en «Mand i Nærheden af Byen», er stedsangivelsen presisert i bokform ved at det her handler om en anklage mot «En Høker i Oslo». Den forhørte kvinnens anonymiserte navn Berthe A. i avisversjonen er i boken også skrevet ut til Berthe Andersen, samtidig som hun i boken er tydeligere fremstilt som en representant for arbeiderklassen ved at hun her er introdusert som «en ung Kone af Arbeiderklassen» og ikke bare som «en fattig Arbeidsmands Kone», slik det står i avisversjonen. Foruten disse endringene er notisen tilnærmet identisk i boken og i avisen. Ved å presisere disse små elementene får likevel Meltzer tydeliggjort politinotisens fremste stilistiske dynamikk: Forholdet mellom politifullmektigens autoritative rammefortelling og de ulike forhørte karakterenes individuelle replikker.

Notisen, slik den står i boken, innledes slik:

En Høker i Oslo var anmeldt paa Politikammeret for at have solgt Brændevin en Søndags Morgen. Han benægtede bestemt Anmeldelsens Rigtighed, og derfor skulde Sagen bevises ved Vidner, der for det Tilfælde vare opgivne og indstævnte.

Et af disse, en ung Kone af Arbejderklassen, der var høist Frugt-sommelig, og hvis Klæder, Hænder og Ansigt bar tydelige Mærker af, at hun kom lige fra Jordarbejde, afgav paa Forhørsadministrators Examination følgende Forklaring.

«Hvad er Deres Navn?»

«Berthe Andersen.»

«De er gift?»

«Aa, ja? Gud hjælpe mig saa sandt! Det er nok synligt udenpaa mig.»

«Hvor gammel er De?»

«Jeg var 22 Aar sidst Michaeli. Jeg har været gift i 4 Aar, har alt 3 Børn og laver stærkt paa det fjerde, som De ser.»

«De var sidste Søndags Morgen hos Høker Olsen i Oslo og købte Brændevin? Var De ikke?»

«Var jeg?»

«Ja.»

«Det er Løgn, se saa.»

«Sørine, som nylig boede hos Dem, siger, at De hentede Brændevin til hende den Morgen» (Meltzer 1862a: 3-4).

Løftet ut av avisens dagsaktuelle format og inn i bokform forsvinner den akutte nærheten mellom notisen og virkelighetens verden som avisleseren forholdt seg til. Likevel er det ikke snakk om noen folkloristisk innhenting av materiale i boken, men om en direkte utspørring som faktisk har foregått på politikontoret, med den hensikt å oppklare et saksforhold mellom øvrigheten og (representanter for) samfunnets lavere klasser. Dette gir notisen høy grad av autentisitet, særlig fordi nesten hele resten av notisen

består av direkte tale, der den gravide Berthe fra arbeiderklassen selv fører ordet. Konfrontert med Sørines løgn om at hun skal ha hentet brennevin på en søndagsmorgen, svarer Berthe:

Det var nok det, jeg kunde tro, at det var hun Sørine Gjeita, som foer med Fanteri igjen. Men jeg skal accurat fortælle Dem, hvorledes det gik til; for jeg behøver ikke at spare Gjeita, naar hun skaffer mig slig Uleilighed. Søndag, som nu var, for 3 Uger siden, kom Sørine til mig og tag og bad mig om, at hun skulde faa laane Hus hos mig; «for,» sa'e hun, «du maa vid Berthe,» sa'e hun, «jeg har havt det rent daarligt i den senere Tid. Manden min er kommen paa Slaveriet,» sa'e hun, «Barnet mit er dødt,» sa'e hun, «og jeg selv er kommen paa Kommercen,» sa'e hun. «Hus og Hjem har jeg ikke havt i mange Uger,» sa'e hun, «men har i al den Tid hver Nat ligget paa det nøgne svarte Fjeld oppe i Egeberg, og der har ikke været meget tørt der i Sommer,» sa'e hun. «Derfor maa du laane mig Hus,» sa'e hun; «for jeg har alltid kjent dig som et godt Menneske, Berthe,» sa'e hun til mig, skjønner De. I Førstningen vilde jeg ikke, for jeg var ræd for, hvad Manden min vilde sige, men saa begynte Sørine Gjeita at tude og belje, saa baade Himmel og Jord kunde svare. Saa syntes jeg Synd i hende; for jeg har nu altid været en godhjertet Tosse, jeg, og Manden min er ligesom jeg, og saa gav jeg hende Lov til at ligge paa Benken i Stuen Natten over. Men aldrig har jeg gjort galere Gjerning i min Tid; for ikke har der været Fred at finde i vort Hus, siden Gjeita kom der. Alle de værste Fanterne, hun har kunnet finde, har hun trukket ind til os, og Drik og Svir, og Sang og Qvalm, og Styr og Bas, og Kommerce og Slagsmaal har der været siden Dag og Nat, og Nat og Dag. Tidlig om Morgenen, naar det netop har glyttet af Dagen gjennem Ruden, er Drikken begyndt, og saa har dem holdt paa til langt ut i den mørke Nat (Meltzer 1862a: 4).

Når vi leser vitnemålet, vet vi at det er politifullmektigen som er dets opphavsmann. Foruten et «Dem» og opplysningen om at Berthe skal forklare seg, har Meltzer imidlertid skjøvet seg selv i bakgrunnen. Vitnemålet kommenteres ikke, og det felles ingen dommer underveis i lesningen. Det er Berthe som fører ordet – både for seg selv og Sørine –, og med hermetegnene og den stadige gjentakelsen av «sa'e hun», fremfører Meltzer vitnemålets muntlige form tilsynelatende så umediert som mulig.

Meltzer var tidlig ute med bruken av apostrof for å gjøre skriftspråket så muntlig og autentisk som mulig. Samtidig er det ingen grafisk markør i gjengivelsen av vitnemålet som så tydelig vitner om at det er skriftlig gjengitt tale og ikke et umediert vitnemål vi leser (Hårstad 2021). I sosiolingvistikken kalles denne formen for skriftlighet for *konseptuell muntlighet* og brukes ofte for å beskrive hvordan nettbasert kommunikasjon kan sies å etterligne muntlighet, selv om den er mediert gjennom skrift. Som sosiolingvist Stian Hårstad påpeker, handler konseptuell muntlighet om tempo, dynamikk og graden av synkronisitet (Hårstad 2021). Alle disse elementene er viktige for Meltzer, og selv om de fremstår som enda mer intensivert på dagens elektroniske medieflater som i Facebook-oppdateringer og sms-meldinger, er det nærliggende å hevde at det er de samme mediespesifikke årsakene som ligger bak Meltzers forenklinger: Avismediet krevde en enklere, raskere og mer autentisk gjengivelse av virkeligheten enn det de litterære konvensjonene åpnet for. Selv om den konseptuelle muntlighetens inntog i norsk litteraturhistorie først og fremst assosieres med Amalie Skrams gjengivelse av dialektord og direkte tale i *Sjur Gabriel* (1882) og *Hellemysrfolket*, er det, som litteraturviter Willy Dahl har påpekt, god grunn til å løfte frem hvordan avismediet gjorde at Meltzer var langt tidligere ute med den «realistiske tendensen til å legge replikkene opp mot dagligtalen» (Dahl 1995: 128; Wiggen 2007).¹⁴

Det muntlige ved Meltzers stil peker slik ikke bare fremover i litteraturhistorien, men også mot et mediespesifikt element, der avisen gjorde det nødvendig med en ny type konseptuell muntlighet. Effekten var imidlertid at Meltzer ikke bare ga stemme til en del av befolkningen som ellers ikke kom til uttrykk i norsk offentlighet, ut over å bli sunget om i skillingsviser. Han overlater også til leseren å vurdere hvorvidt man skal tro på Berthes forklaring eller ikke. Forklaringen går nemlig ut på at hun kjøpte brennevin til Sørine, men ikke på en søndagsmorgen, som er det saken står om. Ifølge Berthe kjøpte hun den tidligere, gjemte den og gikk heller ut etter brød og mat på søndagsmorgenen det er snakk om. På veien tok hun med seg brennevinet, og selv om det ble drukket, går høkeren som angivelig skal ha solgt det på et forbudt tidspunkt, fri for den falske anklagen. Når det så kommer til om Berthe vil avlegge ed på at forklaringen er sann, blir både fullmektigens rolle og notisens status som avistekst og sannferdig representert virkelighet mer poengtert:

«Hvert Ord er Gudsens Sandhed.»

«Vil De aflægge Ed derpaa?»

«Aflægge Ed derpaa? – Hæ! – Aflægge Ed? – Hæ! –»

«Ja, aflægge Ed paa, at det er sandt, hvad De nu har forklaret.»

«Hvorfor det?»

«Aflægge Ed, nei det vil jeg ikke.»

«Men hvorfor ikke, naar det er sandt, hvad De siger?»

«Alle, som jeg har snakket med om den Sagen, selv de værste Fanterne, saa siger dem, at det er en alvorlig Sag at gjøre Ed for Retten, og Enhver, som vil gjøre det, maa betænke sig to Gange, forinden han gjør det, og være i rigtig god Stand, naar saa sker, siger dem» (Meltzer 1862a: 6).

Selv om hun hadde hatt tilgang til og kunne etterse både sine egne og Sørines uttalelser i skriftlig form, vil ikke Berthe avlegge ed. Da hun blir konfrontert med fullmektigens trussel om at hun er forpliktet til å «beedige Sandheden» av sin forklaring, og at hun kan bli tvunget til det, tilbyr notisen et sosialrealistisk innblikk i den gravide fattigkonens hverdag og stilling i livet som man vil lete forgjeves etter i periodens øvrige litteratur:

Hør mig, Fuldmægtig, og si mig saa, om De tror at kunne tvinge mig til at aflægge Ed. Jeg har Mand og 3 smaa Børn og laver stærkt paa det Fjerde, som De ser. I flere Uger har jeg nu levet i Styr og Svir hjemme uden at høre et christent Ord. Da Gjeita var jaget paa Døren sidste Søndag, – for det blev hun, da Manden min tyktes, hun blev rent for rasende gælen, og at det var umuligens Ting at bo i Hus med hende længer, – saa troede jeg, at nu skulde vi faa Ro og Fred i Huset. Men det var ikke saa bestemt den Gang; for om Mandagen bar dem den ældste Ungen min hjem, han havde brukket Laarbenet, og Dagen efter kom Manden min hjem fra Værket, han kunde neppe staa paa Benene, saa syg var han. «Berthe,» sa'e han, «det kan ikke nytte at dølge det længere for dig,» sa'e han. «Jeg har i de sidste Dage været rigtig daarlig,» sa'e han. «Jeg har ikke villet sige noget til dig derom; for du har nok alligevel,» sa'e han, «og saa troede jeg, at det skulde gaa over av sig selv,» sa'e han; «men nu staar jeg ikke længe i det, for det svartner for Øinene mine hvert Øieblik, og det banker i Hue mit, saa det er færdigt at springe,» sa'e han, «og hvert Lem paa mig værker, som jeg var mørbanket,» sa'e han. «Derfor faar jeg gaa til Sengs i Guds Navn», sa'e han, «og saa faar det blive din Tur at rusle ud paa Arbeide en Stund, Berthe,» sa'e han. «Saa faar jeg stelle med Ungerne herhjemme saa længe og saa godt, jeg kan, til jeg bli'er frisk, og det bli'er vel snart med Guds Magt,» sa'e han. Nu gaar jeg da paa Arbeide hver Dag, Fuldmægtig, og 5

sultne Munde søge daglig sin Føde gennem disse to Hænder. De synes kanske, de ere svarte og fæle at komme i Retten med, og det kan være sandt nok, men ikke kan jeg se dem sulte, som jeg har hjemme, om jeg ogsaa selv kan sulte med Glæde for deres Skyld; betle kan jeg ikke, og stjæle hverken kan eller vil jeg, derfor maa jeg arbeide, og det baade kan jeg og vil jeg, og gjør det ogsaa med freidigt Mod, saalænge Vorherre under mig Hilsen, og naar jeg saa ikke kan mere, saa faar jeg krybe hjem i min usle Hytte til de Andre, lægge mig Side om Side med min syge Mand og give mig Gud i Vold til – – – (Meltzer 1862a: 7–8).

Elendighetsskildringen vitnemålet produserer, representerer alt annet enn vanlig lesning både da den ble trykket i avisen i 1848, og da den kom i bokform i 1862. Ved å løfte frem både Berthes eget språk og hvordan hun – som representant for de lavere klasser – både har en naiv og på samme tid utspekulert respekt for situasjonen hun står i, presenterer Meltzer møtet med makten på en lignende måte som filosof Michel Foucault forklarer det i den lille teksten «De infame menneskers liv» (1995).

«De infame menneskers liv» var opprinnelig tenkt som en innledning til et større verk med samme tittel, men som aldri ble gitt ut. I teksten beskriver Foucault hvordan han i arkivarbeidet mer eller mindre tilfeldig kom over og begynte å fatte interesse for notiser skrevet av ulike internerte fanger fra perioden 1660–1760 (Foucault 1995: 160–161). Tross den vesentlige forskjellen at notisene Foucault tar for seg, er institusjonaliserte personers mer eller mindre selvskevne notiser, mens det hos Meltzer er maktens representant som fører ordet, er det likevel noen prinsipielle poenger som er felles for dem begge. Ifølge Foucault utgjør nemlig katalogen over notiser som han finner frem til, en «antologi af eksistenser» som ellers ikke kom til uttrykk i

det offentlige rom. Foucault beskriver disse «eksistensene» på følgende måte:

Liv bestående af nogle linier eller sider, utallige ulykker og eventyr sammenfattet i en håndfull ord. Korte liv, jeg tilfældigt er stødt på i bøger og dokumenter. De er *exempla*, men til forskel fra de exempla, som de lærde innsamlede i løbet af deres læsning, er disse eksempler i mindre grad lærestykker, man bør tenke over, men mere korte indtryk, hvis styrke næsten straks forsvinder. Ordet «novelle» skulle passe mig udmerket som betegnelse for dem, gennem ordets dobbelte henvisning: dels til fortællingens hurtighet, dels til de omtalte hendelsers virkelige eksistens. Der er i disse tekster en sammentrængning af det sagte, så man ikke ved, om den intensitet, som gjennomtrænger dem, mest skyldes ordenes glans eller den hendelsernes voldsomhet, som trænges i dem. Enkelte liv som, gjennom jeg ved ikke hvilke tilfældigheter, er blevet mærkelige digte, det er hvad jeg har villet samle i en slags herbarium (Foucault 1995: 155).

Det franske ordet «nouvelle», som her er oversatt med «novelle», betyr både novelle og nyhet. Med sin dobbelte betydning er dette en treffende merkelapp også for Meltzers notiser. Publisert i avisen representerte notisene nettopp nyheter, samtidig som de også fremstod som korte og underholdende fortellinger. Mens Foucault aldri kom til å utgi «herbariet» han hadde samlet, representerer politinotisene – uten sammenligning for øvrig – en slående parallell til det Foucault beskriver.

For Foucault var det et kriterium for innsamlingen av notisene at de tok for seg obskure personer som levde sitt liv uten «at etterlade noget spor», og at det i deres historier ikke fantes noe som man «normalt finder værdigt at fortælle om» (Foucault 1995:

158). Nettopp slike obskure personer er det Meltzer fremstiller, og med det løfter han også opp det livet som, ifølge Foucault, var «forudbestemt til at passere ned under enhver diskurs og forsvinde uden nogen sinde at have været udtalt» (Foucault 1995: 158). Ved å fremstille personer som vanligvis ikke kom til orde andre steder, stiller dermed også Meltzers notiser språkets ritualer «til rådighed for den anonyme folkemasse, for at den kan tale om sig selv; og ikke blot for at den kan tale om sig selv, men for at den kan tale offentligt om sig selv» (Foucault 1995: 166–167). Der det i Foucaults notiser er individene selv som fører ordet, er det imidlertid Meltzer og dermed makten som står for fremstillingen i politinotisene. Dette påvirker naturligvis hvordan vi skal vurdere både perspektiv og graden av pålitelighet i fremstillingen. Når politinotisene, til forskjell fra Foucaults notiser, ble publisert både i avisen og i bokform, utleverte de imidlertid ikke bare «livsførelsens individuelle varitioner, skammen og hemmelighetene til magtens hender» (Foucault 1995: 164), men også til avisens og bokens lesere. Dermed brakte de også «skammen og hemmelighetene» inn i den offentlige samtalen slik at også byens øvrige borgere ble oppmerksomme på, og måtte forholde seg til, samfunnets skyggesider. Dette utleverende elementet er fremtredende i de aller fleste politinotisene Meltzer skrev, men kommer kanskje likevel aller tydeligst til uttrykk i det som i realistisk henseende må sies å være Meltzers mest vellykkede politinotis, nemlig «Drukkenskap» som stod på trykk i *Christiania-Posten* 22. august 1850 uten tittelen den senere ble tildelt i boken.

Drukkenskapens naturalisme

«Drukkenskap» tar for seg et forhør fra vinteren 1849, da en middelaldrende kvinne meldte seg på politikontoret på grunn av at hun var uten husly i vinterkulden og dermed ønsket å bli satt i arrest. Siden notisen er trykket i sommermåneden august året etter, er den både et eksempel på at Meltzers notiser ikke alltid måtte ha dagsaktuell nyhetsverdi, og at han ikke alltid hadde like dårlig tid til å fremstille og bearbeide dem, noe som i dette tilfellet kanskje har bidratt til at Jæger omtaler den som blant hans beste (Jæger 1883: 141). Rammen åpner på følgende måte:

En af de koldeste Aftener i Vinteren 1849, da Kulden gik op til over tyve Grader, meldte et middelaldrende Fruentimmer sig paa Politikammeret med Begjæring om at blive indsat i Arresten, da hun var husvild. Næste dag, inden hun blev løsladt, kom en gammel Kone, hos hvem hun havde boet, og klagde over, at den arresterede havde bedraget hende for 2 Mark, hvorfor hun forlangte hende tiltaldt og straffet. De vare begge Politiet bekjendte som drikfældige. Arrestantinden forklare selv Sagen saaledes, efterat hun havde hørt Modpartens Anke: (Meltzer 1862a: 32).

Etter det avsluttende kolonet følger en nesten seks sider lang monolog der kvinnen forteller hvordan hun har levd som losjerende hos anklageren – som går under navnet Maren Dampbaad –, men blir avbrutt da hun kommer til den siste kvelden og årsaken til at hun meldte seg på politikammeret. Da får nemlig «Dampbaaden» nok av den utleverende ærligheten og tilbyr seg å falle fra anklagen om kvinnen bare slutter å snakke (Meltzer 1862a: 37).

Kvinnens forklaring er konstruert som en klassisk forsvarstale der det første hun gjør, er å bygge opp sin egen troverdighet:

Her Fuldmæktig! Politiet kjender mig, det ved jeg nok. Det kjender mig altfor godt, det ved jeg ogsaa. Hvad jeg har gjort, lider jeg selv værst for. Men kan der her for Retten staa frem et eneste Menneske og sige, at jeg nogensinde har lyvet et halvt Ord nogensinde, eller at jeg har stjaalet saa mye, som der kan ligge inde paa Øiet mit, eller at jeg hidtils har fornærmet noget Menneske, undtagen mig selv, i Ord eller Gjerning, vil jeg være strafskyldig til den høieste Straf. Derfor kan Fuldmægtigen tro, det er sandt, hvad jeg nu skal fortælle [...] (Meltzer 1862a: 32).

Forklaringen er hverken fri for patos eller store ord, og etosbyggingen fungerer både i bokform og den opprinnelige avis konteksten som et virkemiddel rettet ikke bare mot øvrigheten, men også mot leseren. Den overdrevne insisteringen på sannheten, sammen med det etablerte faktum at kvinnen er godt kjent for politiet som drikkfeldig, gir imidlertid forklaringen en åpenbar dissonans, der hun fra starten av etableres som en upålitelig forteller. Foruten at han lar anklageren bryte inn i forklaringen fordi hun ikke ønsker at det kvinnen sier, skal bli kjent for øvrigheten, og dermed gir en tydelig indikasjon på at forklaringen *er* sannferdig, vurderer Meltzer selv aldri hva som blir sagt. Tvert imot lar han kvinnen tale uavbrutt.

Forklaringen går ut på at den anklagede kvinnen har bodd hos Maren Dampbaad mot å hjelpe henne i huset og selge stentøy for henne på torget. For hver mark hun tjener på salget, skal hun selv få en skilling. «Saa var det nu igaarmorges» at kvinnen gikk til torget. Tross kulden gikk salget godt. Da hun i tillegg mottok fire skilling i almisse fra en «liden vakker, Fed Frue», og hun dermed var rikere enn hun hadde vært på lang tid, fikk hun den ideen at det «kunde da være morosamt at vide, hvorledes hun Lena Skorpionen har det i dag» (Meltzer 1862a: 33–34). Kvinnen

går så til «Skorpionlena», finner henne liggende i sengen, og i det som til sammen tegner en bekmørk skildring av Christianias fattigliv, gjengir kvinnen både sine egne og Skorpionlenas replikker:

«Hutetu!» sa'e jeg, «hvor her var kalt.» «Ja slig Kulde er ikke varmere,» sa'e hun. «Og hvor her er fælt mørkt da,» sa'e jeg. «Ja, det kan ikke være lysere,» sa'e hun, «naar Isen ligger tometyk paa Ruden, og Rimen ligger hvid og tæt udenpaa Isen,» sa'e hun. «Men er du da syg Lena,» sa'e jeg, «siden du ligger.» «Nei,» sa'e hun, «syg er jeg just ikke, men jeg har ikke Raad til at være oppe idag, for jeg har ikke saa mye som 2 Skill. til Ved, derfor ligger jeg,» sa'e hun. «Desforuden,» sa'e hun, «staar det store Tørkleedet mit i Pant hos Høkeren for Brændevin og Mad,» sa'e hun; «Kjolen har jeg ogsaa maattet stikke i Ruden, som de Fyllefanterne, som vare her inde i igaaraftes, slog itu, og de andre Fillerne har jeg maattet dytte i Sprækkerne rundt om i Væggene,» sa'e hun; «for her trækker det altfor fælt,» sa'e hun. «Men hvor er Ungen din henne da Lena,» sa'e jeg; for jeg vidtste, hun havde en liden fem Maaneders gammel Gutunge, som jeg ikke saa. «Aa, han ligger her nede ved Beina mine,» sa'e hun, og dermed trak hun den vesle Ungen frem under de smule Filler, hun skjulte sin nøgne Krop med. «Men i Jesu navn,» sa'e jeg, «Lena, han er jo svart som Jor'en. Jeg mener Ungen er frosset ihjel.» «Tro det?» sa'e hun og ruskede i Ungen, og da det ligesom qvak lidt i den, og den brummede lidt, sa'e hun: «der kan du høre, dø er han ikke endnu,» sa'e hun, «men sagtens varer det ikke lenge,» sa'e hun, «hvis denne Kulde staar paa en Tid,» sa'e hun (Meltzer 1862a: 34).

Den bitende ironien og mørke humoren i Lenas første svar glir fort over i en mørk beskrivelse som hverken Kielland eller Skram

kommer opp mot i for eksempel novellene «En god Samvittighed» (1880) eller «Karens Jul» (1885), som er de mest nærliggende tekstene å sammenligne med.

Mens skuret og interiøret Lena omgis av, er enda mer tarvelig enn hos Kielland, er den største forskjellen at den sosiale nøden hos Meltzer sjelden eller aldri ses eller vurderes fra et borgerlig perspektiv. Det er brukt få overflødige detaljer eller andre litterære grep for å skape en «realismeeffekt» av typen Barthes har fremhevet som sentrale for den borgerlige realismen. Replikkene står for seg selv og tegner kun et grovt og overordnet bilde. De brutale realitetene springer leseren likevel i øynene, og selv om vi aner at mor og barn uvegerlig vil lide samme skjebne som de gjør i «Karens Jul», dveler ikke kvinnen ved den sosiale beskrivelsen. Tvert imot benytter hun den til selv å fremstå i et bedre lys. Ifølge forklaringen blir hun nemlig så varm i kroppen av Lenas svar i de kalde omgivelsene at hun tilbyr seg å kjøpe ved for pengene hun har tjent, slik at Lena kan fyre i ovnen. Men det er også med denne godhjertetheten at det forløpet som skal ende i anklagen om de manglende markene, virkelig tar til. Lena vil nemlig heller ha brennevin enn ved:

«Aa Fanden,» sa'e Skorpionlena, «er det noget at kjøpe Ved for 6 Skill. til dette Fillehullet. Den varmen, som kommer fra Kakkellovnen her i Stuen, vil være ligesaa god for dem, som gaa ude på Gaden,» sa'e hun, «saa mange Huller og Sprækker, som her findes i Væggene,» sa'e hun Lena, «og det bli'er stort Værelse at varme op, som Gutten sa'e, han tændte Baal paa i Skauen for at faa det varmt under Tømmerlunningen,» sa'e hun. «Men vil du gjøre mig en Tjeneste», sa'e hun, «saa kan du kjøbe mig en halv Pægel Brændevin,» sa'e hun, «for i det er der baade Mad og Varme, sa'e hun» (Meltzer 1862a: 35).

Mens det er Skorpionlena som får skylden for å ha fristet kvinnen utpå, er det kvinnen selv som går til høkeren og kjøper brennevin. Begge drikker, og Skorpionlena heller også «lidt ind i Munden paa Ungen sin». Selv om den «spyttede det sagtens ud igjen», så kvikner den «dog lidt til af det», og det er det siste vi hører om barnet (Meltzer 1862a: 35).

Når de to kvinnene har drukket seg opp, får de lyst på en halv «Pægel» til, og kvinnen går dermed ut etter mer. Etter hvert samles det også en del menn i stuen, blant annet en karakter som bare kalles for «Kong Ring». Når kvinnen så kommer i «Humuer, det negter jeg ikke for, men fuld var jeg ikke», forlater hun stuen for å gå hjem til Maren Dampbaad med pengene hennes. Ute på gaten blir hun imidlertid «rent betagen af Søvn» og må sette seg på en trapp. Og ifølge henne er det der pengene forsvinner. Hun husker dårlig hva som egentlig skjer, men forklarer at «Kong Ring» kom til henne for å «laane sig en Mark» da hun satt og dømte. Hun ville ikke gi ham pengene, men han tok dem likevel. Pungen forsvinner «op af Lommen» og «Kong Ring» går sin vei:

Kort at fortælle, da Folk havde rystet i mig en Stund; for jeg var stivnet svært til af Kulden, saa jeg kom rigtig til mig selv, var Pængene borte, og inde i Stuen hos Lena vard fuld Komers, da jeg kom tilbage der. Hun sad paa Sengekanten, var fuld og aat Sylteflask, og i Stuen var Kong Ring, Grisehans og et par Fyllefanter, som drak Brændevin og aad Flask til (Meltzer 1862a: 36).

Med dette har kvinnen forklart hvorfor hun er uskyldig i anklagen. Hun har ikke brukt opp Dampbaadens penger, men blitt dem frastjålet. På vei hjem går hun så innom sin moster som «er en ordentlig Kone, som nogen kan se for sig», og som

ikke engang har «smagt en eneste Draabe stærkt hele sit Liv igjennem», for å låne pengene hun er frastjålet (Meltzer 1862a: 36–37). Mosteren vil imidlertid ikke låne vekk pengene, ettersom niesen er full, og hun returnerer dermed til Dampbaaden sent på kvelden uten penger.

Det er på dette tidspunktet i forklaringen at Maren Dampbaad avbryter monologen. Nå har hun fått sin forklaring og vil ikke høre mer. Det eneste som gjenstår av fortellingen, er nemlig beskrivelsen av Dampbaaden selv og forholdene i hennes eget hjem. I kjølvannet av avbrytelsen oppstår dermed en kort disputt mellom kvinnene om hvorvidt forklaringen skal ferdigstilles eller ikke. På øvrighetens anmodning må imidlertid forklaringen fullføres, og kvinnen fortsetter dermed med å fortelle om hvordan hun ble «ordentlig fælen» av å komme hjem til en like ille svir som den hun nettopp hadde forlatt:

Ja, saa var det nu det da, at jeg kom hjem, saa hørte jeg ude paa Gangen et svare Spetakel inde i Stuen, med Skrigen og Domining. Da jeg kom ind der, var der saa kogende hedt, at det var reine fæle Ting, og der stinkede saa fælt vont; for Arbeidskarene havde lagt de skidne Klæderne sine paa Ovn. Dampbaaden var saa fuld, som hun næsten kunde blive, havde revet Klæderne av sig, og foer om i Stuen med Haaret langt nedover Ryggen og Ansigtet, skreg rent som en Besat og dansede snart paa et Ben og snart på to, svingende Armene med alle de underligste Lader og Gebærder, som til er. [...] Da hun hørte, at jeg havde mistet Pengene, tog hun og kastede Kurvene med Stentøiet hen over Gulvet, saa Stykkerne dansede rundt omkring, rev og sled sligt i mig, at jeg matte gaa, saa fort jeg kunde; for ikke var der nogen Hjælp at vente hos de Andre i stuen heller. De vare ligesaa fulde som hun. Jeg gik og ruslede om i Kulden paa Gaden en lang Stund, men saa stog jeg ikke i det længre og saa gik jeg herind

for ikke at fryse ihjel, trods det er tunge Skridt jeg gjør, hver Gang jeg gaar igjennem denne Porten. Det er hele Sagen [...] (Meltzer 1862a: 38).

Notisen kunne sluttet her. Likevel følger det en siste replikk, der kvinnen ikke bare igjen fremhever at hun har fortalt sannheten, men der vi også kan føle Meltzers godmodig advarende pekefinger:

Det er sandt, hvad jeg har sagt, enten jeg saa bli'er tro't eller ei, og det siger jeg til Slutten, at Brøndeinen er den simple Mands Ulykke. Var ikke den, var mangen Mand, som nu er en Slusk og en Fyllefant, en flink og truelig Arbeidskarl. Det siger jeg nu, men naar jeg ser Brøndein, drikker jeg det lel (Meltzer 1862a: 38).

Ifølge Jæger var Meltzers *force* i «Drukkenskab» at han forente det rørende og latterlige i en høyere enhet (Jæger 1883: 139). I motsetning til i «flere beslægtede Skildringer» fra hans egen tid som feilet fordi «Forfatterne har tænkt for meget og set for lidet», hadde Meltzer i kraft av sitt virke som politimann «set saa meget, at han ikke kan forledes af sin Tendens til at blive usand og skyde over Maalet». Ifølge Jæger var altså Meltzer enda tettere på virkeligheten enn mange av realismens mestere. Et punkt som likevel kunne holdes mot notisen, fremhevet Jæger, var at Meltzer i sluttpassasjen fremstod både naiv og moraliserende. For mens notisen tegnet et helt miljø og viste frem elendigheten som den virkelig var, så avsluttet den med å banalisere de bakenforliggende årsakene ved utelukkende å skyldte på en enkelt ting: «Vogt dig for Brøndeinet!» (Jæger 1883: 141). Denne observasjonen kan være riktig nok, men da må man også ta med i betraktningen at kvinnens siste setning setter den påståtte moralismen i relieff på

en måte som lar fattigdomsalkoholismens uskjønnhet og råskap skinne klart igjennom: Ser hun brennevin igjen, drikker hun det «lel».

Politinotisene og den norske realismen

Det var ikke bare Jæger og Strindberg som fant det naturlig å trekke paralleller mellom Meltzer og naturalistiske forfattere. Det samme gjorde kritikeren Johan Irgens Hansen da han trakk inn politinotisene i omtalen av Lies roman *Livsslaven* (1883), som ofte får æren av å være den norske litteraturhistoriens første virkelig naturalistiske roman, og ifølge Irgens Hansen var det ikke Meltzer som kom dårlig ut av sammenligningen. Ifølge Irgens Hansen stod nemlig Lie, i motsetning til Meltzer, på for lang avstand til miljøet han skildret, både åndelig og geografisk. I motsetning til Meltzer hadde Lie rett og slett ikke førstehåndskjennskap til miljøet han skildret (Hansen i Aarnes 1970: 140). I tillegg, fremholdt kritikeren, ville Lie ikke ha turt å ta så lett på oppgaven som han gjorde dersom han hadde kjent til Meltzers notiser. Irgens Hansen tar også med Eilert Sundt som referanse og fremhever at dersom Lie hadde kjent disse forfatternes inngående skildringer av arbeiderklassen, så ville han ha visst «at en naturtro Fremstilling af vor Hovedstads Proletarforhold neppe lader sig gjøre saa let» som han her hadde forsøkt å gjøre det (Hansen i Aarnes 1970: 142).¹⁵ At det er Meltzers politinotiser som fremheves sammen med Sundts tekster som den mest nærliggende parallellen for den naturalistiske *Livsslaven*, er nokså interessant i et litteraturhistorisk perspektiv og blir ikke mindre tankevekkende når også Irgens Hansens fremste referansepunkt

for en naturtro fremstilling, i tillegg til Meltzer og Sundt, er franske Émile Zola. Selv om det er liten tvil om at Zola formulerte de naturalistiske prinsippene i forlengelsen av teoriene til vitenskapsmennene Hippolyte Taine og Claude Bernard, som han siterer flittig, har nyere forskning pekt på journalistikkens innflytelse på både Zola og naturalismen som sådan. Det var denne journalistikken Meltzer var en del av, og som gjorde det mulig for ham å skape så realistiske virkelighetsbilder som han gjorde, lenge før Zola hadde formulert et eneste poetologisk prinsipp og de norske realistene hadde slått inn på tilsvarende veier.

Avstanden mellom journalistikk og litteratur, mellom pressemediene og bokmediet var kort på 1800-tallet. Når litteraturhistorikere ofte har gjort avstanden større enn den var, skyldes det ikke bare et pedagogisk krav om oversiktighet som gjør det enklere å forholde seg til bøker og en kanon av forfattere uten å trekke inn mylderet av presstekst, men også en utbredt holdning – slik Strindberg påpekte – om at litteraturen former sin egen sfære som står over journalistikken i verdi.¹⁶ Avisen var ikke ideell og søkte ikke det evige, men var samtidsorientert, kommersiell og overlevde på salg og abonnementer. Den henvendte seg til større og mer folkelige lesegrupper enn det litteraturen gjorde, og var dermed også langt mindre opphøyd og eksklusiv. Mens mange opplevde dette som en fordummende trussel, hadde det imidlertid også noen fordeler. Som dikterjournalisten Vinje påpekte i en kritikk av det litterære og litteraturkritiske *Illustreret Nyhedsblad* i 1855:

Skal et Blad, der ikke bygger paa Politik, komme op, saa maa det være greit og endefram ligesom Almuesmanden selv uden Lærdom og Kunst, og fremfor Alt maa det ikke med en fornem og dansk Mine snerte Nørskheden, saaledes som Nyhedsbladet forleden gjorde, da det omtalte Kaalhovederne. Naar man

snakker med og skriver for ufrugtbare, vindtørre og dannede Mennesker, disse vore nu Forfattere, Versemagere, Studenter eller Professorer, da kan man med Ord i rette Tid skjælde paa Norskheden og kalde den raa; det samme kan man ogsaa gjøre med gamle Tanker, der have været i det «skøne København». Men vil man skrive for Folket, maa man sandelig være djærv, norsk og endog lidt «raa», som disse fine Mennesker kalder det. Der maa være Liv i det man skriver, der maa ingen Liglugt være i Stilen eller Tanken (Vinje 1993: 80–81).

Ifølge Vinje kom avisen langt tettere på lesernes liv enn det både samtidens litteratur og dens voktere i det fornemme *Illustreret Nyhedsblad* gjorde. Mens avisen dermed stod for en stilfornyelse som representerte livet i takt med samfunnsutviklingen, kom både den tradisjonelle litteraturen og den lærde kritikken av den, slik den ble formulert i *Illustreret Nyhedsblad*, til å fremstå som død, stivnet og i utakt med tiden selv. Eller som det med fortvilelse ble advart om i en anmeldelse av Dickens' avisfortellinger *Sketches by Boz* i *Den Constitutionelle* allerede i 1842: De nye avisimpulsene i litteraturen medførte at poesien dalte «fra sine ideale Høider, fra sine romantiske Taageregioner, fra sin klassisk klare Himmel ned paa Jorden» og gjorde den «materiel, historisk, politisk» (*Den Constitutionelle* 29.12.1842).

Både i Vinjes angrep på den akterutseilte litteraturens høye forsvarere og i disse forsvarernes eget trusselbilde, slik det kommer til uttrykk i *Den Constitutionelle*, er det enkelt å gjenkjenne de to dominerende holdningene til de nye medieflatenes påvirkning på litteraturen i vår egen tid: Enten representerer de en vitamininnsprøytning eller en «forflatning». Uansett hva vi måtte mene, er det liten tvil om at nye medieflater påvirker litteraturen både tematisk, sansemessig og stilistisk. Når nyere litteraturhistorier hevder at politinotisene kan leses som et uttrykk for et til da

ukjent «folkeliv på tilværelsens nattside» (Dahl 1981: 167), eller når Ingard Bø i Edvard Beyers omfattende *Norges litteraturhistorie* skriver at de var «med på å markere et nytt standpunkt i norsk prosalitteratur ved midten av hundreåret» (Beyer 1995: 349/351), var ikke det nye standpunktet noe som kom ut av det blå. Det kom som et resultat av at Meltzer representerte øvrigheten samtidig som han var journalist, og at han dermed ikke bare kunne, men også måtte skrive frem stemmer og miljøer som tidligere ikke hadde hatt en naturlig plass i litteraturen. Det var med andre ord avismediet som muliggjorde Meltzers litterære løpebane og brakte en ny realistisk skrivestil inn i det litterære kretsløpet. Spør vi etter mulighetsbetingelsene for hvordan Meltzer kunne skrive så realistisk som han gjorde allerede i 1848, finner vi dermed ikke svaret gjennom tradisjonelle idéhistoriske forklaringsmodeller, men – som Meltzer selv skriver i samlingens forord – ganske enkelt i det trivielle faktum at han ble engasjert som politireferent av avisen *Christiania-Posten*. Tar vi denne trivialiteten på alvor, kaster det ikke bare nytt lys over de tradisjonelle litteraturhistoriske linjene vi har tegnet over realismens utvikling, men retter også søkelys mot hvordan det medieestetiske perspektivet kan være med på å endre og nyansere dem.

Noter

- 1 I senere utgaver er notisen «Et Ægtepar» lagt til, slik at det i alt er 23 notiser.
- 2 Det lå betydelig kapital bak Dybwads satsning, og mens han selv var bladets navngitte forlegger, bestod den «frisinnede og sannhetskjærlige» – men likefullt anonyme – redaksjonen av justitiarius Carl Arntzen og rektor Ludvig Vibe (Fiskaa 1985: 49–50).
- 3 Fire daler var en liten, men fin ekstralønn for Meltzer – som til da var mest kjent som salongløve i byens finere miljø (Jæger 1896: 452). For avisen var det en lukrativ avtale, særlig siden honoraret forble det samme også etter at notisene hadde «vakt almindelig Opmærksomhed» (Jæger 1883: 115).
- 4 Ikke en eneste av Meltzers tidlige notiser fokuserer på oversikter, tall og statistikk. Etter et års tid som politireferent opplyser imidlertid Meltzer om at også *Christiania-Posten* hadde blitt «gjort opmærksom paa, at det for flere ikke vil være uden Interesse at see Opgave over de Sager, der behandles paa Politikammeret» og lovet dermed at en «saadan Opgave» fra da av ville bli meddelt månedlig (*Christiania-Posten*, 05.06.1849). Oppfordringen ble fulgt, og *Christiania-Posten* trykket de neste fire årene 42 slike oversikter, men da sjelden uten følge av en eller flere kortere notiser som gikk nærmere inn på en eller flere av hendelsene som utgjorde statistikken.
- 5 Den engelske kriminalrapporteringens voksende verdi uttrykkes godt gjennom introduksjonen av egne, illustrerte kriminal-aviser som *Penny Sunday Times* og *Peoples Police Gazette*, som begge ble grunnlagt i 1840. Flere har også pekt på hvordan disse rapportene og referatene ble en viktig forutsetning for den moderne krimsjangeren og vandret videre inn i litteraturen, for hos eksempel Dickens (Chibnall 1981).
- 6 Pressehistoriker Haakon Fiskaa påpeker at det ikke tok lang tid før *Christiania-Posten* holdt på «å ta pusten fra 'Morgenbladet' både utstyrmessig og journalistisk» (Fiskaa 1985: 50).

- 7 Ifølge Jæger var Meltzers første notis på trykk i *Christiana-Posten* 25. mai 1848, en uke etter avisens første nummer. Jæger gjorde imidlertid ingen systematisk gjennomgang av avisen og går dermed glipp av at Meltzers første notis egentlig ble trykket en uke tidligere.
- 8 Helge Refsum utvider dette perspektivet på en interessant måte i *Norsk biografisk leksikon* ved å peke på at notisene ble skrevet før juristene og forfatterne «hadde gått i skole hos Lombroso eller de moderne kriminalistene» (Brøgger og Jansen 1940: 157). Silje Haugen Warberg (Warberg 2021) har i sin avhandling *Den fødte forbryteren* pekt på Lombrosos innflytelse i den norske litterære og kulturelle sfæren rundt århundreskiftet. Meltzer ga imidlertid forbryteren et ansikt før den deterministiske forestillingen om arv kom til å dominere.
- 9 Arnfinn Åslund påpeker i en artikkel fra 2005 at redaktørgjeringen i *Illustreret Folkeblad*, der de første bondefortellingene ble trykket, for Bjørnson representerte et spillerom for utprøving og en mulighet «til å skaffe seg skjønnlitterær skrivetrening» (Åslund 2005: 66).
- 10 16 av notisene jeg har funnet, ble trykket mellom 1848 og 1853. En ble publisert 19. januar 1854 og indikerer dermed at Meltzer må ha vært politireferent også etter 1853. De resterende fem notisene har ikke vært mulig å oppdrive, hverken fra denne perioden eller senere. Notisen som ble trykket i januar 1854, har i boken tittelen «Kur mod Tandpine». Når det gjelder de jeg ikke har funnet, har jeg gjort en rekke nøkkelordsøk med utvalgte dialektord og særegne termer som Meltzer bruker i notisene slik de står i boken. Dette ga ingen treff og tyder på at de enten aldri ble publisert i avisen, eller at de har forsvunnet i digitaliseringsprosessen. To av notisene tyder på førstnevnte siden de skiller seg fra de andre notisene ved at de benytter kilder og utleverer Meltzers rolle som politifullmektig i større grad enn de andre notisene gjør. Dette gjelder «Kammeratskab mellem Forbrydere» og «Sandheden er ofte tungest at høre».

- 11 Stort sett dreier det seg om bearbejdede tids- og stedsangivelser, som «vinteren 1850» fremfor «sist vinter» og «i Oslo» fremfor «i Udkanten af Byen», samt eventuelle tydeliggjøringer av klassemarkører som «en kone af Arbejderklassen» fremfor «en Arbejdsmands Kone». På denne måten fremstod både tidsrom og miljø tydelig også mellom bokpermene, selv om hendelsene det ble fortalt om, lå mer enn ti år tilbake i tid. «En Husmandsgut» ble en av samlingens mest populære notiser og ble trykket opp i flere ulike lesebøker etter utgivelsen. I avisen starter notisen rett på fortellingen om hvordan en liten bondegutt fra en husmannsplass i Solørs Finnskog kommer til politikammeret «Natten til den 1ste Mai, da det, som man vil erindre, blæste en saa bidende kold Nordenvind og dertil sneede saa stærkt, at Enhver, der ikke skulde og matte være ude paa Gaden, blev hjemme» (*Christiania-Posten* 13.05.1852). I *Smaabilleder af Folkelivet* er innledningen ikke bare lett bearbejdet slik de andre notisene er, men nyskrevet med en lang betenkning om hvordan «Husmændene har været Landets pionerer» uten å ha fått lønn for det, før den opprinnelige notisen følger etter opplysningen om at «Her er et lidet Exempel» (Meltzer 1862b: 88–89). Dette tillegget er *Smaabilleders* fremste eksempel på forskjellen mellom notisenes opprinnelige publikasjonskontekst og hvordan de fremstår i bokform. Mens avisnotisen gir uttrykk for den sosiale nøden på en nøktern måte, legger Meltzer i boken inn en tendens han i 1862 hadde blitt oppmerksom på fra særlig Bjørnsons bondefortellinger, og viser således hvordan politinotisene ikke bare virket på samtidens forestillinger og på litteraturen, men også hvordan litteraturen virket tilbake på notisene igjen da de kom ut i det mer litterære bokformatet.
- 12 Notisenes popularitet og gjennomslagskraft indikeres allerede den tredje mars 1849 – da Meltzer hadde referert fra politikontoret i under ett år – ved at et trykkeri i Levanger hadde samlet og utgitt et utvalg notiser i et eget hefte (*Christiania-Posten* 03.03.1849). Ifølge Halvorsens forfatterleksikon ble et utvalg av notisene også trykket på tysk i *Züricher Post*,

- mens det senere også kom en fransk oversettelse av notisen «En Husmandsgut» (Halvorsen 1896: 38).
- 13 Ifølge Engelstad og Tusviks oversikt over norske bestselgere fremgår det at det åttende opplaget av den illustrerte utgaven av *Smaabilleder af Folkelivet* som kom ut i 1906, var på 4000 eksemplarer. Ifølge Helge Refsum fortsatte boken å gjøre suksess helt frem til krigen (Engelstad og Tusvik 1994: 97; Brøgger og Jansen 1940: 156).
- 14 Dette gjelder like mye i en journalistisk kontekst, der Meltzer ofte fremstilles som en muntlig fornyer av reportasjestilen (Roksvold 1997; Bech-Karlsen 2000; Elveson 1979).
- 15 Innflytelsen fra Sundts tekster er fremtredende i flere av Meltzers notiser, som for eksempel i notisen «Et Fante-par» eller en notis fra 1851 som ikke ble samlet i boken, men som utelukkende omhandler et «fantefølge» som har kommet til byen for «at købe Cand. E. Sundts Bog 'Om Fante- eller Landstrygerfolket i Norge'» (*Christiania-Posten* 16.02.1851). Særlig tydelig kommer dette til uttrykk i fortellingen «Fante-gutten», som ble publisert i den posthume samlingen i 1877.
- 16 Dette ser vi for eksempel tydelig hos litteraturhistorikeren Christen Collin, som følte et behov for å verge de store dikterne Bjørnson og Ibsen mot anklager om at de skulle være påvirket av noe så simpelt som Meltzer og politinotisene, eller i det hele tatt kunne ses i sammenheng med dem. Til forskjell fra dem stod nemlig Meltzer på ingen måte for «den fuldt utviklede menneske-digtning, ikke den frie og suverene lek med menneskelige skikkelser», slik Bjørnson og Ibsen gjorde (Collin 1923: 238).

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aukrust, Knut. (2020). *Folkevennen og mestertyven Ole Vig og Ole Pedersen Høiland*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

- Bastiansen, Henrik Grue, og Hans Fredrik Dahl. (2008). *Norsk mediehistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bech-Karlsen, Jo. (2000). *Reportasjen*: Universitetsforlaget.
- Beyer, Edvard. (1995). *Fra Wergeland til Vinje*. 4. utg. B. 2, Cappelen fakta. Oslo: Cappelen.
- Birch, Edmund. (2018). *Fictions of the Press in Nineteenth-century France*. Palgrave Studies in Modern European Literature. Cambridge: Palgrave Macmillan.
- Boasson, Frode Lerum, og Anders Skare Malvik. (2019). «Digitala humaniora, mediehistorie og litterære subjektivitetsuttrykk. Om forholdet mellom norsk litteratur og utviklingen av den kommersielle pressen 1855–1900 i et DH-perspektiv.» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 22 (02):146-167. doi: 10.18261/issn.1504-288X-2019-02-03.
- Brandes, Georg. ([1872] 1999). *Hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur. Emigrantlitteraturen*. Fredriksberg: Det Lille Forlag.
- Broch, Chr., og M. Scip. (1892). *Læsebog i modersmaalet for folkeskolens og middelskolens høiere klasser samt for videregaaende folkeskoler (fortsattelseskoler, amts- og folkehøiskolen)*. Cappelen.
- Brøgger, A.W., og Einar Jansen. (1940). *Norsk biografisk leksikon*. Bind 9. Aschehoug.
- Chibnall, Steve. (1981). «Chronicles of the Gallows: The Social History of Crime Reporting». *Sociological Review* 29 (1):179-217. doi: 10.1111/j.1467-954X.1981.tb03275.x.
- Collin, Christen. (1923). *Bjørnstjerne Bjørnson: hans barndom og ungdom 1*. Kristiania: Aschehoug.
- Dahl, Hans Fredrik, Kjell Lars Berge, Martin Eide, Nils E. Øy og Idar André Flo. (2010). *Norsk presses historie: 1–4 (1660–2010)*. Bd. 1. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahl, Willy. (1981). *Norges litteratur. Tid og tekst 1814–1884*. Bd. 1. Oslo: Aschehoug.

- Dahl, Willy. (1995). *Stil og struktur*. Eide.
- Diesen, Even Iglund, og Silje Warberg. (2021). «Forbrytelsens fascinasjon og fiksjonalisert (selv)-framstilling i 1800-tallets forbryterviser». I: Brandtzæg, Siv Gøril, og Karin Stand (red.). *Skillingsvisene i Norge 1550–1950*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Dingstad, Ståle. (2009). «Om Ibsen anno 1851 – og nytten av å lese aviser». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 12 (1): 2–25. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1504-288X-2009-01-01>.
- Eide, Martin. (2014). *Journalistikkens norske klassikere. Ved noen av dem*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ellefsen, Hjørdis Birgitte. (2018). «Politiens politikk og politikken polit. Norske politireformer i perioden 1682–1866». Ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xm-lui/handle/1956/18744>.
- Elveson, Gunnar. (1979). *Reportaget som genre*. Vol. 11, Skrifter Uppsala universitet. Avdelningen för litteratursociologi.
- Engelstad, Audun, og Sverre Tusvik. (1994). *Bestseljarar*. Vol. nr. 5, LITINORs skriftserie (trykt utg.). Oslo: Noregs forskingsråd.
- Erichsen, A.E., og S. Bretteville Jensen (1908). *Norsk læsebog for middelskolen*. Oslo: Fabritius.
- Fiskaa, Haakon M. (1985). *Den norske presse før 1850*. Ny utg. ved Helge Giverholt. Norsk pressemuseums skrifter. Fredrikstad: Institutt for journalistikk.
- Foucault, Michel. (1995). «De infame menneskers liv». I: Eliassen, Knut Ove, Jens Erik Kristensen og Niels Brügger (red.). *Foucaults masker*. Oslo: Spartacus.
- Gjefsen, Truls. (2001). *Peter Christen Asbjørnsen – diger og folkesæl*. Oslo: Andresen & Butenschøn.
- Hagen, Erik Bjerck. (2019). *Norsk litteratur 1830–1875. Romantikk, Realisme, Modernisme*. Oslo: Dreyer.

- Halvorsen, Jens Braage. (1896). *Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1880*. Kristiania: Den Norske Forlagsforening.
- Hansen, H. Olaf. (1862). *Den norske Literatur fra 1814 indtil vore Dage*. Kjøbenhavn: Fr. Wøldike.
- Høyer, Svennik. (1995). *Pressen mellom teknologi og samfunn. Norske og internasjonale perspektiver på pressehistorien fra Gutenberg til vår tid*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Høyer, Svennik, og Øyind Ihlen. (1995). «Forfattere i pressen. Noen data om forbindelesen mellom forfattere og pressen i det nittende århundret». *Norsk medietidsskrift* (1): 29–42.
- Hårstad, Stian. (2021). «Digital skrivning under den sosiolingvistiske lupen: Har det skjedd en språklig revolusjon?». I: Larsen, Ann Sylvi, Lennart Jølle, Hildegun Otnes og Leiv Inge Aa (red.). *Morsmålsfaget som fag og forskningsfelt i Norden*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. (2005). *Henrik Ibsens skrifter 12: Brev 1844–1871. Innledning og kommentarer*. Oslo: [Universitetet i Oslo].
- Johansen, Anders. (2019). *Komme til orde. Politisk kommunikasjon 1814–1913*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jæger, Henrik. (1883). *Norske Forfattere*. Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Jæger, Henrik. (1896). *Illustreret norsk litteraturhistorie*. Bd. 2. Kristiania: Bigler.
- Jørgensen, Jørn-Kr. (2004). *PolitiLiv*. Oslo: Nordisk kriminalkronike.
- Jørgensen, Jørn-Kr. (2005). «Harald Meltzer», *Norsk biografisk leksikon*. https://nbl.snl.no/Harald_Meltzer, hentet 01.03.2022.
- Knapskog, Karl, og Leif Ove Larsen. (2008). *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Lie, Erik. (1933). *Jonas Lie*. Oslo: Gyldendal.
- Lie, Jonas (2009). *Brev*. Oslo: Novus.
- Lund, Jacob, og Ulrik Schmidt. (2020). *Medieestetik – en introduktion*. København: Samfundslitteratur.

- Malvik, Anders Skare. (2015). «The Advent of Noo-Politics in Ibsen's Problem Plays». *Ibsen Studies* 15 (1):3-39. doi: 10.1080/15021866.2015.1087714.
- Meltzer, Harald. (1862a). *Smaabilleder af Folkelivet*. 1. Christiania: Dybwad.
- Meltzer, Harald. (1862b). *Smaabilleder af Folkelivet*. 2. Christiania: Dybwad.
- Meltzer, Harald. (1976). *Politinotitser*. C.F. Diriks (red.). Bergen: Eide.
- Nøding, Aina. (2017). «Periodical Fiction in Denmark and Norway before 1900». I: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Doi: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.293>.
- Rancière, Jacques. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London/New York: Continuum.
- Ringvej, Mona Renate. (2019). *Marcus Thrane. Forbrytelse og straff*. Oslo: Pax.
- Roksvold, Thore. (1997). *Avisjangerer over tid*. Fredrikstad: Institutt for journalistikk.
- Rolfsen, Nordahl. (1886). *Norske Digtere*. Bergen: Ed. B. Giertsens Forlag.
- Rubery, Matthew. (2009). *The Novelty of Newspapers: Victorian Fiction after the Invention of the News*. Oxford: Oxford University Press.
- Røssland, Lars Arve. (2019). *Norsk kriminaljournalistikk etter 2000*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Skjeldal, Gudmund. (2017). *Vestover. Bergens tidende i 150 år*. Oslo: Cappelen Damm.
- Strindberg, August. (2003). *Samlade Verk 17. Likt och olik I-II. Lindstöm, Hans (red.)*. Stockholm: Norstedts.
- Tveterås, Harald L. (1986). *Den norske bokhandels historie: B. 3: Bokens kulturhistorie : formet av forfattere, forleggere, bokhandlere*

- og lesere: 1850–1900*. Vol. B. 3. Oslo: Den norske bokhandlerforening, Den norske forleggerforening, Norske bok- og papiransattes forbund.
- Underwood, Doug. (2008). *Journalism and the Novel: Truth and Fiction, 1700–2000*. Cambridge: Cambridge University Press
- Vinje, Aasmund Olavsson. (1993). *Skrifter i Samling*, Bd. VI. Haarbørg, Jon (red.). Trondheim: Det Norske Samlaget.
- Warberg, Silje Haugen. (2021). *Den fødte forbryter: en kulturell figur i norsk offentlighet 1880–1910*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Wiggen, Geirr. (2007). «Å sjå samfunnet gjennom språket». I: Akselberg, Gunnstein og Johan Myking (red). *Å sjå samfunnet gjennom språket. Heidersskrift til Helge Sandøy på 60-årsdagen*. Oslo: Novus.
- Ystad, Vigdis, Asbjørn Aarseth, Nina Marie Evensen, og Erlend Lønnum. (2007). *Henrik Ibsens skrifter. Innledninger og kommentarer [til Episk Brand (1864/65); Brand (1866); Peer Gynt (1867)]*. Oslo: Aschehoug.
- Aarnes, Sigurd. (1970). *Norsk litteraturkritikk: Fra Tullin til A.H. Winsnes*. Sarpsborg: Sverre Johnsen's Boktrykkeri.
- Aarseth, Asbjørn. (2009). «Det moderne gjennombrøtet i mediehistorisk perspektiv». *Edda* 96 (3): 226–309. Doi: <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1500-1989-2009-03-04>.

Penger som medium i Bjørnstjerne Bjørnsons *En Fallit*

Anders M. Gullestad

Når en tenker på 1800-tallets medier, er trolig det første mange kommer på, skjellsettende nyvinninger som telegrafene, jernbanen, dampskipet, fotografiet, telefonen og filmen – bare for å nevne noen av århundrets mest sentrale nye teknologier. Hvis dette stemmer, er det ikke rart: Alle disse oppfinnelsene bidro til å bringe nærmere det som tidligere hadde vært fjernt og utilgjengelig, noe som medførte at det også fikk større betydning for folks liv. Ikke desto mindre er det viktig å ikke glemme at århundrets medieøkologi består av langt mer enn bare enkelte nøkkelteknologier. På den ene siden flørte nemlig 1800-tallet av oppfinnelser som i retrospekt fremstår som heller bisarre, så som James Boyles patenterte hilseapparat fra 1896.¹ Til tross for at denne typen medier i dag utvilsomt har en viss sjarm, ble deres betydning i samtiden av åpenbare grunner begrenset. På den andre siden kan det motsatte sies å være tilfellet for rekken av mer utbredte og dagligdagse – og derfor langt mindre oppsiktsvekkende – teknologier som også inngår i medieøkologien:

All den tid de mangler kuriositetens sjarm, så vel som nøkkel-teknologienes åpenbare betydning, kan de lett forsvinne ut av syne. Ettersom denne typen medieøkologiske bestanddeler over tid kan bli tatt for gitt av folk, kan en faktisk glemme at det i det hele tatt er medier det er snakk om.

Det historisk sett aller beste eksempelet på dette fenomenet, er kanskje *penger*. For mange vil det nok synes merkelig å omtale noe slikt som mynter eller papirpenger som et medium, men dette synet ligger faktisk i kim i den utbredte økonomifaglige definisjonen av penger som «a medium of exchange», dvs. et bytte- eller betalingsmiddel.² Når denne mediale statusen likevel typisk overses, både av økonomer og folk flest, er det kanskje fordi pengene har en tendens til å fremstå som «neutral to the extreme», for å si det med medieteoretikeren Jens Schröter (2019: 72).

En tidlig påpekning av at penger grunnleggende sett fungerer på samme måte som andre medier, finner vi hos Marshall McLuhan:

[M]oney is a metaphor, a transfer, and a bridge. Like words and language, money is a storehouse of communally achieved work, skill, and experience. Money, however, is also a specialist technology like writing; and as writing intensifies the visual aspect of speech and order, and as the clock visually separates time from space, so money separates work from the other social functions. Even today money is a language for translating the work of the farmer into the work of the barber, doctor, engineer, or plumber. As a vast social metaphor, bridge, or translator, money – like writing – speeds up exchange and tightens the bonds of interdependence in any community (1964: 127).

I det følgende vil McLuhans refleksjoner omkring pengenes mediale karakter fungere som utgangspunkt for en lesning av

det verket som ofte har fått æren av først å ha brakt økonomiske spørsmål inn i den norske og nordiske litteraturen: Bjørnstjerne Bjørnsons *En Fallit* (1875).³ Det er spesielt to grunner til at skuespillet, som omhandler grosserer Henning Tjældes økonomiske fall og påfølgende reetablering, egner seg for en slik lesning: I tillegg til å være et av de første norske verkene som eksplisitt omhandler markedsøkonomiske problemstillinger, inngår flere av 1800-tallets sentrale nye medier i stykkets univers. Spesielt dampskipet og telegrafene spiller viktige roller. Som vi skal se, bidrar de begge til at informasjon om den økonomiske utviklingen andre steder hurtig kan nå den vestlandske småbyen hvor handlingen utspiller seg. Det overordnede spørsmålet jeg vil stille i det følgende, blir dermed om Bjørnsons stykke kan bidra til å belyse forholdet mellom penger og 1800-tallets mer kjente nøkkelmedier. I forlengelse av dette spørsmålet vil jeg undersøke hvordan ulike medieteknologier, alle med pengemediet som nav, ligger til grunn for handlingen i stykket og utgjør et fundament ikke bare for Tjældes økonomiske, men også for hans moralske utvikling. Det er med andre ord snakk om en medieestetisk undersøkelse av pengenes betydning i *En Fallit*, som belyser både en konkret medieøkologi og dens menneskelige konsekvenser.

Om *En Fallit*

Det var under sitt opphold i Roma i 1874 at Bjørnson skrev *En Fallit*. Nåtidsdramaet, som ble uroppført i januar og publisert i april det påfølgende året, skulle bli hans kanskje største internasjonale publikumssuksess. Stykket er lagt til en ikke navngitt småby på Vestlandet, og de tre første av dets fire akter dekker det

dramatiske døgnet da grosseren, forretningsmannen og skipsrederen Henning Tjælde går konkurs. Som eier av «en overmåde stor ejendom» (Bjørnson 1920: 245) samt iallfall to skoger, flere trelastopplag, flere skip, et verft, et bryggeri og en fabrikk, er han en av småbyens aller fremste og mest innflytelsesrike borgere. Ikke desto mindre blir det tidlig klart at han befinner seg i store økonomiske vansker, noe han så langt har holdt skjult for hustruen Nanna, døtrene Signe og Valborg, og hans nærmeste medarbeider, fullmektig Sannæs. I et desperat forsøk på å få hodet over vannet arrangerer Tjælde en fest for å imponere konsul Lind, en berømt forretningsmann fra Christiania. Selv om middagen, som finner sted i begynnelsen av andre akt, ser ut til å resultere i den ønskede økonomiske støtten, kullkastes redningsplanen. Grunnen er at den prinsippfaste hovedstadsadvokaten Berent har fått i oppgave av bankene å stoppe Tjældes videre drift. Etter å ha drevet grosseren fra skanse til skanse går advokaten seirende ut av en intens psykologisk kamp, og han får til slutt sin motstander til å gå med på å erklære seg konkurs.

Tredje akt omhandler det umiddelbare etterspillet etter fallitten, hvor Tjælde endelig forteller sine nærmeste om den fortvilte økonomiske situasjonen. Signes utkårede, løytnant Hamar, viser sitt sanne jeg da han bryter forlovelsen, men ellers trer omgivelsene støttende til. Sannæs har blant annet oppsparte midler som han tilbyr arbeidsgiveren, mens Valborg beskytter faren med sin egen kropp da sinte arbeidere kaster stein mot Tjældes hjem. Senere setter hun mot i ham ved å erklære at hun fra nå av vil arbeide for å hjelpe ham å komme på fote igjen. Fjerde akt fungerer som en epilog. Her møter vi hovedpersonene igjen vel to og et halvt år senere, og vi får vite at Tjælde, Valborg og Sannæs i fellesskap har klart å tilbakebetale så mye av gjelden at konkursboet kan avsluttes, samtidig som førstnevnte er blitt en bedre og mer omtentksom far og ektemann. Etter at flere hindringer og

misforståelser er ryddet av veien, får dessuten Valborg og Sannæs endelig hverandre, og ved stykkets avslutning kan familien feire deres forlovelse sammen med advokat Berent, som etter falllitten har vist seg som en sann venn.

Som handlingssammendraget viser, er det hele tiden Tjælde og hans hardt prøvede familie som står i begivenhetenes sentrum. At dette gikk på bekostning av andre mulige vinklinger, ble allerede påpekt i Georg Brandes' dobbeltanmeldelse av *En Fallit* og *Redaktøren* i juni-utgaven av *Det nittende aarhundrede* i 1875. Til tross for hans entusiasme for stykkene, som han mente brakte noe etterlengtet nytt inn i dramasjangeren, antydet Brandes i omtalen av *En Fallit* at det var mulig å «tænke sig en moderne Fallit skildret med langt videre Vuer ud i Samfundet», hvor ikke alt dreiet seg «om Fallentens egen Familie»:

[S]æt at Digteren havde vist os Fallenten i sit Forhold til de Omgivelser, med hvilke han er sammenfiltret [...]. Man tænke sig f. Ex. en Tjælde, der har formaet at gøre ikke blot de store Forretningsmænd interesserede i sin Bestaaen, men som har den hele Administration i sin Lomme lige fra Førsteministeren af, hvis Pengesager ligge i ét Maskepi med hans, til den ubetydeligste Politibetjent, der har faaet et Par Stykker af Fru Tjældes Dukater for at tillade Tjælde i det afgørende Øjeblik at løbe med Resten, fra Bankerne af, der højtidligt forsikre Intet at have tabt ved Tjælde, til den usleste Journalist, der i sin Avis ikke tør skrive Andet om Tjælde end hvad de Andre anse for sundt at der kommer for Dagen, – en saadan Skildring vilde have givet et Billede i det Store af et helt Samfunds Korrupction og have havt en ganske anden Horisont og Rækkevidde (1875: 243–244).

Brandes har nok rett i at *En Fallit* ikke bidrar med den typen «Horisont og Rækkevidde» han her etterlyser – mulighetene

for å si noe om samfunnsmessige sammenhenger som litterære konkurransesammenstillinger åpner opp for, blir i norsk sammenheng ikke skikkelig utnyttet før i 1884, med Alexander Kiellands *Fortuna* og Jonas Lies *En Malstrøm*. Ikke desto mindre sies det mer om de økonomiske forholdene enn det sitatet fra Brandes antyder. Det avgjørende her er at dette primært skjer i bruddstykker som er spredt gjennom hele dramaet, og som det derfor er opp til leseren å sette sammen til en helhet.

En konsekvens av at stykket vier langt mer plass til den prøvede borgerlige familien enn den gjør til samfunnets økonomiske forhold, har vært at tidligere Bjørnson-forskere i all hovedsak har konsentrert seg om fremstillingen av en familie i krise og av spørsmål om personlig integritet og moral. Ikke slik å forstå at noen har nektet for at økonomiske problemstillinger spiller en rolle i *En Fallit*, men det impliseres ofte at dette må forstås som en slags staffasje, og at det dramaet *egentlig* handler om, er hvordan et i bunn og grunn hederlig individ mister seg selv for deretter å finne tilbake til et liv i sannhet, godt hjulpet av sin oppofrende familie.⁴ Dette synet har begynt å endre seg de ti siste årene, som en følge av flere forskningsbidrag som har viet stykkets økonomiske problemstillinger mer oppmerksomhet.⁵ Til tross for de viktige innsiktene som disse lesningene – særlig Frode Helmich Pedersen og Lars August Fodstads – har frembrakt, er dramaets behandling av økonomiske kriser som fenomen hittil kun kommentert i forbifarten.⁶ I det følgende vil jeg vise at det å ta høyde for den økonomiske krisen som motiv er helt avgjørende for å vise hvordan pengemediet og andre, mer fremtredende, medieteknologier i stykket knyttes sammen i en større medieøkologi som preger karakterenes liv. Ønsker man å forstå pengenes funksjon som medium i *En Fallit*, er det derfor her en må begynne.

Den økonomiske krisen i *En Fallit*

Det er ingen tvil om at det som finner sted i de tre første aktene av *En Fallit*, bør forstås som en krise – altså som en «svært vanskelig, farlig situasjon» (NAOB) – og begrepet anvendes da også flere ganger i dramaet (jf. Bjørnson 1920: 238, 246, 256).⁷ Krisen som utspiller seg i dramaet, fremstår som sammensatt: Som nevnt innehar den en viktig moralsk dimensjon, men så lenge den direkte foranledningen er Tjældes gjeld og hans manglende betalingsdyktighet, er det nærliggende først og fremst å forstå den som en økonomisk krise. Dette sier likevel ikke noe om hvor omfattende den er: Økonomiske kriser kan ramme enkeltindivider eller hele samfunn; de kan være lokale, regionale, nasjonale eller globale. Spørsmålet blir derfor hva stykket har å si om den mer omfattende økonomiske konteksten som Tjældes konkurs springer ut av, og i hvilken grad dette fungerer som et underliggende premiss for handlingen i dramaet så vel som dets tematisering av pengenes betydning for enkeltindividet og for mellommenneskelige forhold.

Et første viktig poeng her er at det ikke bare er Tjælde selv som rammes: Når vi innledningsvis møter ham, er det idet han vender hjem fra et møte i konkursboet til en av sine omgangsvenner, skipsrederen Møller. Det avsløres raskt at Tjælde har utestående krav i boet, som han sannsynligvis ikke vil få dekket. Den staselige hesten han kommer ridende på – Brunen – viser seg å være det eneste han så langt har klart å berge. Som han påpeker til Signes forlovede, løytnant Hamar: «Ved du, at jeg kan sige, den hest nu koster mig 15 a 20,000 Spd.» (Bjørnson 1920: 235). At dette i 1875 åpenbart var en heller stiv pris for en hest, uansett hvor makeløs den enn kan ha vært, blir klart når SSBs kalkulator for konsumprisindeksen oppgir at dette beløpet i 2021 ville ha tilsvart mellom 4 097 647 og 5 463 529 kr.⁸ Den storforlangende parasitten Hamar er riktignok den personen i

stykket som fremstilles med minst sympati, men det at han i sitt svar til Tjælde ender opp med å fleipe bort tapet, sier uansett sitt om hva slags – for folk flest – svimlende beløp som må ha vært vanlige innenfor deres sosiale sjikt.

At det ikke bare er Møller og Tjælde som sliter økonomisk, blir klart når sistnevnte oppsøkes av Berent, som nylig er ankommet småbyen fra hovedstaden. Da samtalen deres kommer inn på Møllers konkurs, konstaterer advokaten at «[t]jiderne er svære nu», før han avslører at andre i distriktet allerede må ha lidd samme skjebne: «Tror De, Møllers fallit vil drage flere efter sig – *æn dem, som vi allerede har?*» (Bjørnson 1920: 245, min utheving).⁹ Berent antyder også noe om hvordan de lokale finansinstitusjonene har reagert på den rekken av konkurser vi dermed aner konturene av: «Bankerne er blevet noget forskrækkede, hører jeg» (Bjørnson 1920: 245). At dette stemmer, er allerede blitt klart, da Tjælde rett før advokatens besøk er blitt gjort oppmerksom på at den lokale banken ikke lenger er villig til å gi ham betalingsutsettelse ved å fornye hans vekslar. Konsekvensen er at han vil bli tvunget til å nedbetale gjelden sin når forfallstiden utløper, eller i verste fall gå konkurs. Grosserereren velger derfor å søke økonomisk hjelp fra konsul Lind i Christiania, men at dette ikke er en ideell løsning, blir tydelig da Tjælde kommer med følgende kommentar, uten at noen andre hører det: «Den fordømte Møller! Alle er blevene mistånelige!» (Bjørnson 1920: 244). Senere viser det seg at det nettopp er bankenes mistenksomhet som er årsaken til at Berent har kommet til byen: Uten at Tjælde vet det, har advokaten i en måneds tid satt seg inn i detaljene i forretningsvirksomheten hans, med det formål å få kunnskap om hans reelle økonomiske tilstand.

I teksten får vi flere indikasjoner på hva som er årsaken til den økonomiske krisen vi her begynner å ane konturene av. På et tidspunkt spør for eksempel Berent Tjælde om hva som vil

skje «[h]vis disse egnest viktigste eksport-artikler fræmdes skal være fallende – ?» (Bjørnson 1920: 246). Noe av det som inngår blant disse viktigste lokale eksportartiklene, blir klart i løpet av middagsselskapet til ære for konsul Lind i begynnelsen av stykkets annen akt. Her befinner nemlig to av de andre gjestene – grosserer Holm og konsul Ring – seg i en «stærk samtale» om trelast-prisene. Førstnevnte mener disse vil «synke ænnu dybere», mens Ring er overbevist om at «de vil stige, og det snart; de står i omvænt forhold til kullet og jærnet» (Bjørnson 1920: 257). Det er derfor åpenbart at prisene på trelast – så vel som på kull og jern – må ha vært synkende over lengre tid, og at de på det nåværende tidspunktet er svært lave. Dette forklarer hvorfor en lokal skogeier som Tjælde rammes hardt, og under konfrontasjonen med Berent fremkommer det også at han har trevirke i opplag i Frankrike som han ikke får solgt (Bjørnson 1920: 271).

Videre må det påpekes at Tjældes forretningsmodell er basert på en form for kapitalistisk mangesysleri – i hans innledende samtale med Berent beskriver han da selv også bedriften som «[f]or stor» og «[f]or mangeartet», og forklarer dette med at «[d]et ene har draget det annet efter» (Bjørnson 1920: 245). I en situasjon hvor prisene er lave innenfor kun en av næringsveiene han er involvert i – som trelasthandel –, kan en slik mangfoldig virksomhet være en fordel, siden suksess på ett område kan kompensere for tap på et annet. Er det derimot snakk om en økonomisk krise som lammer store deler av handelen, vil Tjældes mangesysleri stille ham i en desto mer utsatt posisjon. Selv om vi ikke får vite så mye konkret om situasjonen for de andre delene av virksomheten hans – inkludert skipsfarten, verftet, bryggeriet og fabrikken – taler alt for at dette er tilfellet i *En Fallit*.

Samtidig er det viktig å merke seg at referansen til «eksport», så vel som til trelasten i opplag i Frankrike, impliserer salg til

utlandet. At krisen derfor ikke bare kan ramme Norge, er noe som anes flere steder i teksten. Rett etter at Tjælde er vendt hjem fra Møllers konkursbo, bringer for eksempel Signe ham de siste avisene. Sideteksten gjør det klart at det i hovedsak er snakk om «udenlandske tidninger», samt at det kun er «fonds-artiklerne» som interesserer ham. Etter å ha bladd gjennom disse kommer han med et «smærteligt» utbrudd for seg selv – «Faller, bestandig faller!» – før han forklarer Signe at han sukker fordi «priserne er vedvarende flau» (Bjørnson 1920: 241). Dermed blir det tydelig at Tjældes reaksjoner er knyttet til den globale utviklingen, der fallende priser i resten av verden – mediert av de utenlandske avisenes «fonds-artikler» – får direkte innvirkning på en norsk handelsmanns økonomiske situasjon og humør. Slik sett eksemplifiserer den dype fortvilelsen som Tjælde her åpenbart opplever, men som han forsøker å skjule for omgivelsene, på ypperlig vis et av David Harveys poenger om tid–rom-kompresjon: Selv om modernitetens mediale utvikling skaper en rekke nye muligheter, kan det også være en svært krevende situasjon å befinne seg i, der verden i ytterste instans – som her, hos Tjælde – kan bli så påtrengende at den «seems to collapse inwards upon us» (1990: 240). Under konfrontasjonen mellom Berent og Tjælde blir det også klart hvor lenge den aktuelle krisen faktisk har pågått. Førstnevnte hevder at grossererens har gått fra skuffelse til skuffelse i tre år, hvorpå Tjælde svarer bekreftende: «Fordi de tre siste år har været nedadgående – å, fryktelige! Men nu er krisis kommen; nu må det gå opover igen!» (Bjørnson 1920: 273).

At det – slik disse sitatene antyder – er ytterst krevende å stå midt oppe i en økonomisk krise, har vært en realitet siden fenomenet først gjorde sin inntreden i verdenshistorien.¹⁰ Så langt er det likevel lite som knytter den underliggende krisen som antydes i *En Fallit*, spesifikt til tiden da stykket ble til. 1800-tallet som helhet var nemlig preget av mye økonomisk

uro i Norge: Økonomihistorikerne Ola Honningdal Grytten og Arngrim Hunnes viser f.eks. til 1807–1818, 1848, 1857–1860, 1873–1887/1896 og 1899–1905 som kriseperioder (2016: 113–173).¹¹ En viktig grunn til at økonomiske kriser fra perioden da Bjørnson skrev *En Fallit*, skiller seg fra krisene som utspilte seg tidligere på 1800-tallet, er den rollen som enkelte av periodens nye medier spilte. Som vi skal se, bidro de aktuelle mediene til å formidle og fortolke den økonomiske utviklingen generelt, samtidig som de også medførte at økonomiske kriser kunne gripe inn i enkelt-individens liv på nye måter. Dermed har denne medieøkologien også medieestetiske konsekvenser – den har betydning for selve betingelsene for menneskelig erkjennelse og kommunikasjon.

Økonomiske kriser i lys av 1800-tallets nye medier

Allerede i begynnelsen av første akt blir det tydelig at det går en rekke forbindelseslinjer mellom stykkets vestlandske småby og omverdenen. Noe av det første vi får vite, er for eksempel at Signe og Hamar kjeder seg og ønsker å dra til Christiania, selv om det kun er to uker siden sist de var der. Da moren fortviler over at det er så vanskelig å komme opp med passende middagsretter, kan den bortskjemte yngstedatteren dessuten ikke forstå at det skal være noe problem: «Så må vi bestille fra hovedstaden» (Bjørnson 1920: 232). For dem som bare har nok penger, er det altså ikke noe problem å komme seg til Christiania, ei heller å bestille varer derfra. I tillegg til at farens formue muliggjør hennes higen etter nye opplevelser, blir det senere klart at det finnes ytterligere to

forutsetninger for at Signe kan ta forbindelseslinjene med hovedstaden for gitt, slik hun åpenbart gjør. Dette er to teknologiske nyvinninger som fikk avgjørende betydning for moderniseringen av Norge i andre halvdel av 1800-tallet: dampskipet og telegrafan. Der førstnevnte bidro til en hurtigere og mer regelmessig flyt av mennesker, varer og informasjon, revolusjonerte sistnevnte informasjonsflyten, slik at nyheter som tidligere ville ha brukt uker eller måneder fra A til B, i prinsippet kunne formidles momentant, uavhengig av avstand.¹²

Hvis vi begynner med telegrafan, tok det litt tid fra den ble oppfunnet på slutten av 1830-tallet, til den kom til Norge. Den første innlandslinjen, mellom Christiania og Drammen, ble åpnet 1. januar 1855. Samme år ble Det Norske Telegrafvæsen stiftet, samtidig som landet også fikk telegrafisk kontakt med Sverige og – som følge av den allerede eksisterende linjen mellom Stockholm og København, som igjen var i kontakt med Hamburg – dermed også med resten av Europa. De neste årene ble det gjort en stor innsats for å bygge det som i innstillingen til Stortinget i 1857 ble omtalt som «et nogenlunde fulstændigt Telegraphnet for det hele Land» (sitert i Rinde 2005: 59), noe som blant annet resulterte i at det ble opprettet telegrafisk forbindelse med de største byene på Vestlandet i 1857 og med Trondheim påfølgende år. I 1869 fikk Norge direkteforbindelse med England, som følge av den såkalte Nordsjøkabelen, og det påfølgende året var det opprettet «Telegrafstationer [...] i Landets samtlige Byer og Ladesteder, Røraas alene undtagen» (sitert i Rafto 1955: 81). I kapittel 1 argumenterer Anders Skare Malvik for at telegrafan er forbundet med det han kaller «telegrafiske forestillinger», som viser at medieteknologien grep direkte inn i menneskets tenke- og skrivemåter. Som vi skal se i det følgende, er telegrafan også både eksplisitt og implisitt forbundet med pengemediet gjennom økonomiske transaksjoner.

Småbyen i *En Fallit* har sin egen «telegraf-stasjon» (Bjørnson 1920: 279), og tidlig i handlingen blir det blant annet klart at Tjælde venter i stor spenning på svar på et telegram han har sendt konsul Lind i hovedstaden, der han ber om økonomisk støtte.¹³ Senere, etter at avtalen med Lind synes sikker, slik at Tjælde tror han har berget seg, forteller Berent at han selv har sendt konsulen et telegram. Her har han avslørt grossererens egentlige økonomiske situasjon, slik at den lovede økonomiske hjelpen vil bli trukket tilbake. Som Berent sier det: «Telegraf-fen er en skøn inretning, som står åben for alle» (Bjørnson 1920: 271). Den gode advokaten er her helt på linje med en rekke senere mediehistorikere, som har en tendens til å fremheve telegrafens demokratiserende effekt – Tom Standage har for eksempel omtalt mediet som «Victoriatidens internett» (Standage 1998). Ikke desto mindre vitner nok påstanden først og fremst om Berents bemidlede sosiale posisjon: Selv om kommunikasjonsmidlet i prinsippet var åpent for alle, var det likevel så dyrt i bruk at det kun i liten grad ble et medium for folk flest. Historikeren Harald Rinde viser da også at det i Norge i 1870 bare ble sendt 0,27 telegrammer per innbygger, ti–femten ganger færre enn antall brev hver person sendte i året i samme periode. I 1863 kostet det f.eks. fire skilling å sende et standardbrev, mot 30 skilling for å sende et innlandstelegram på inntil 15 ord – noe som omtrent tilsvarte en dagslønn for en arbeider (Rinde 2005: 96–98). Vanlige folks kommunikasjonsbehov hadde da heller aldri vært noen hovedgrunn for den massive utbyggingen av telegrafnettet fra og med andre halvdel av 1850-tallet. Ifølge Stortingstidende av 1868 var det avgjørende momentet mediets forventede verdi for sentrale norske næringsveier som «vore Fiskerier, Handel og Skibsfart» (sitert i Rinde 2005: 102). Av denne grunn hevder Rinde at telegraf-fen i praksis fungerte som «en nisjeteknologi

som fikk sin fremste betydning innenfor enkelte næringer der behovet for rask utveksling av informasjon over avstand var særlig stort» (2005: 126).

At en forretningsmann som Tjælde – med handelskontakter både innenlands og utenlands, og et behov for å holde seg løpende oppdatert om endrede priser og den generelle økonomiske utviklingen – tilhører telegrafens kjernepublikum, virker dermed klart. Dette spesielt siden han i kraft av sin tilhørighet i en vestlandsk småby ikke kunne nyte godt av den informasjonstilgangen som handelsmenn i de største norske byene hadde gjennom de lokale børsene.¹⁴ I gode så vel som dårlige tider ville rask tilgang til denne typen informasjon ha vært helt essensielt for å hevde seg i konkurransen med andre. Den økte graden av integrasjon i internasjonal handel som telegrafens tid-rom-kompresjon medførte, gjorde dessuten at forretningsfolk i dårlige tider ble enda mer sårbare, siden lokale kriser nå kunne spre seg svært hurtig på tvers av landegrenser og kontinenter.¹⁵

Her kan det nevnes at telegrafens tidlige forkjempere ofte hevdet at den ville kunne fungere som et middel for å oppnå stabile priser, og dermed også som et vern mot økonomiske kriser.¹⁶ Som medieteoretikeren Dwayne Winseck har hevdet, er det derfor ironisk at mediet endte opp med å spille en avgjørende rolle i forbindelse med den globale finanskrisen som inntraff i 1873 (2012: 197). Her viser han ikke bare til det faktum at telegrafens bidro til den hurtige spredningen av informasjon om krisen, noe som førte til panikk hos dem som selv fryktet å bli rammet, og som i neste omgang bidro til at krisen kunne vokse seg stadig større. I årene forut for krisen hadde nemlig selve utbyggingen av undersjøiske telegraffinjer mellom kontinentene – og da spesielt etter at en rekke tidlige teknologiske utfordringer ble ryddet av veien i løpet av 1860-tallet – bidratt til at mediet ble et svært ettertraktet investeringsobjekt som lenge gav stor

avkastning. Ulike aktører begynte derfor å kjøpe aksjer som de kunne videreselge med fortjeneste, noe som medførte at prisene steg til stadig høyere og mer urealistiske nivåer. Dermed ble det skapt en spekulasjonsmani, også kjent som en «euforisk boble» (Grytten og Hunnes 2016: 77), dvs. en tilstand hvor det ikke lenger finnes noe reelt samsvar mellom verdien av et objekt og det man må betale for objektet. På sikt resulterer slike unaturlig oppblåste priser typisk i at boblen sprekker – noe telegrafboblen altså gjorde i 1873 – med den konsekvens at panikken i markedet brer om seg mens prisene stuper i takt med at investorer desperat forsøker å kvitte seg med sine aksjer. Det må videre nevnes at Winseck tolker sammenhengen mellom telegrafens ekspansjon og krisen av 1873 i lys av den kjente kriseteoretikeren Charles P. Kindleberger, som har påpekt at «the widespread adoption of an invention with pervasive effects» ofte vil være en direkte foranledning til økonomiske kriser (Kindleberger og Alizer 2011: 28). Lignende innsikter ligger også til grunn for Carlota Perez' bok *Technological Revolutions and Financial Capital* (2002), men her hevdes det eksplisitt at alle de større økonomiske krisene siden slutten av 1700-tallet har sitt utspring i investeringsmani forårsaket av teknologiske nyvinninger. Med hennes ord: «This book holds that the sequence *technological revolution–financial bubble–collapse–golden age–political unrest* recurs about every half century and is based on causal mechanisms that are in the nature of capitalism» (Perez 2002: 5; utheving i originalen).¹⁷ Hvis dette stemmer, er den økonomiske krisen som fenomen dermed tett forbundet med nye mediers fremvekst, noe mediehistorien kun i liten grad har tatt inn over seg.

Selv om telegrafens som spekulasjonsobjekt ikke berøres i *En Fallit*, bidrar mediet til å drive handlingen fremover. Det medfører med andre ord at Tjælde må forstås i lys av en globalisert økonomi, der informasjon spres hurtig på tvers av landegrenser.

Dermed blir det tydelig hvordan denne økonomiske virkeligheten ikke kan forstås uavhengig av et sett med spesifikke mediale premisser. I tillegg til telegrafene inngår, som nevnt, også dampskipet blant disse. Til tross for at overgangen fra seil til damp i Norge kun var i sin spede begynnelse da *En Fallit* ble utgitt, er det i stykket tydelig at dampskip inngår som en naturlig del av den vestlandske småbyens mediale infrastruktur.¹⁸ Vi får nemlig vite at det går en dampskipsrute til hovedstaden – det er denne som bringer konsul Lind til småbyen, og presumptivt også Signe og Hamar til Christiania. Vel så viktig er likevel opplysningen om at det dessuten går en fast rute «væst-over» til utlandet, dvs. til England (Bjørnson 1920: 251, se også 280–281). I første omgang er forbindelseslinjen vestover interessant fordi det logiske er at det må være herfra Tjælde får tilsendt sine «udenlandske tidninger» – uansett om de blir fraktet med det faste dampskipet eller om bord på et av hans egne seilskip. Tidlig i *En Fallit* blir det også klart at han må ha handelsforbindelser til England, og at han skylder et stort beløp til britiske interesser (Bjørnson 1920: 243).¹⁹ At britiske forretningsfolk dermed må ha vært viktige handelspartnere for Tjælde, stemmer godt overens med 1800-tallets handelspolitiske realiteter: Tradisjonelt sett hadde Norge stått i et nært handelsforhold med de britiske øyer, og etter en nedgang i forbindelse med Napoleonskrigene ble England på nytt vår viktigste internasjonale handelspartner fra og med 1840-tallet, som følge av frihandelsprinsippets gjennombrudd. Som Anne-Lise Seip har påpekt, utgjorde f.eks. verdien av skipsfarten til Storbritannia i 1870 hele 30 prosent av den totale norske utenrikshandelen (1997: 119). At denne forbindelseslinjen ikke bare var viktig av økonomiske årsaker, kan anes i et brev Bjørnson skrev til sin danske venn Rudolf Schmidt 25. november 1869. Her finnes blant annet følgende påstand:

Af de tre nordiske Lande er vor Forbindelse med Udlandet den livligste, se blot i vore Aviser, de er en eneste Indførsel af Udlandet, ligesom Kystens tilsvarende Gjerning, England er Overfartstedet for os til Europa, aandelig talt. Engelske Reviews, Blade, Handel, Rejsende til og fra, og dette helt op til Vadsøe (Bjørnson 1912b: 332–333).

Om vi vender tilbake til Tjældes aviser og deres «fonds-artikler», innebærer selvsagt tiden det tok å krysse Nordsjøen at de ikke kan ha vært helt dagsferske.²⁰ Vestlandets relative nærhet til England har likevel gjort det mulig for ham å holde seg rimelig godt oppdatert om økonomiske nyheter av det slaget som ikke så lett lot seg formidle gjennom telegrammet, et medium som altså var kostbart å benytte seg av, og som derfor primært ble benyttet til korte og konsise meldinger. Dette viser at selv om telegrammet tillot mer eller mindre øyeblikkelig overføring av informasjon, hadde mediet fremdeles sine begrensninger – her ser vi én forklaring på hvorfor teknologiske nyvinninger ofte vil ende opp med å eksistere side om side med eldre medier, snarere enn å erstatte dem.

En oppsummering er her på sin plass. Det økonomiske bakteppet som stykkets tre første akter utspiller seg mot, kan sammenfattes som følger: I vel tre år har prisene på en rekke varer altså vært synkende, og handelen Tjælde er involvert i, har stagnert – ikke bare i Norge, men også hos vår viktigste handelspartner, England, eventuelle andre land hans utenlandske aviser kommer fra, og trolig også i Frankrike, der han har tømmer i opplag som han ikke får solgt. *En Fallit* vitner altså om en internasjonal økonomisk situasjon hvor en nedgang i handelen, blant annet mediert av finansstoff trykket i «udenlandske tidninger», får en direkte og dramatisk innvirkning på livet i en vestlandsk småby. Samtidig forklarer stykkets sammensatte

medieøkologi hvordan krisen kan spre seg mye hurtigere og lenger enn det som ville ha vært tilfellet om det ikke var for telegrafene, dampskipet og vår deltakelse i internasjonal handel. Her til lands har denne spredningen medført en ond sirkel hvor handelsmenn sliter med å betjene sine lån, noe som fører til at både lokale banker og hovedstadsbankene blir nervøse og derved mer restriktive med å låne ut penger eller fornye eksisterende lån – et av krisens første ofre har altså vært tilliten mellom de ulike aktørene i det økonomiske feltet. I neste omgang har enkelte forretningsfolk gått konkurs, noe som igjen bidrar til at bankene blir enda mer restriktive, samtidig som de går til ulike steg for å forhindre at pengene de har utestående, skal gå tapt. Dermed opplever man en selvforsterkende virkning, som på sikt vil dra stadig flere med seg i det økonomiske dragsuget. Handlingsutviklingen er tuftet på et samspill mellom konkrete medieteknologier, som telegrafene, og deres forbindelse til det mer grunnleggende pengemediet. Selv om *En Fallit* nesten utelukkende er opptatt av konsekvensene den nedadgående spiralen får for Tjælde og hans nærmeste, kan stykket likevel sies å utforske det spesifikke døgnnet da krisen går fra å være et privat anliggende som han har maktet å holde skjult for omgivelsene, til et offentlig anliggende for småbysamfunnet som helhet.²¹ Bakgrunnen for de tre første aktene er dermed en krisestemning som er i ferd med å bli generalisert. Dette er en klar kontrast til den mer omfattende økonomiske situasjonen som ligger til grunn for stykkets omdiskuterte fjerde akt, og som jeg nå vil se nærmere på.

Tjældes skyld; Tjældes ære?

Der stykkets tre første akter foregikk i og utenfor Tjældes luksuriøse hjem i den navnløse vestlandske småbyen, utspiller siste akt seg i andre omgivelser. Vi befinner oss fremdeles ved kysten, men nå utenfor et «lidet træ-hus», og sideteksten fastslår at det er «[p]å tredje året siden» (Bjørnson 1920: 299). Selv om omgivelsene derfor er adskillig mindre imponerende enn de var tidligere i stykket, er stemningen desto bedre: Åpningsdialogen mellom herr og fru Tjælde gjør det klart at «stormen over vort eget liv for snart halvtredje år siden» er et tilbakelagt stadium (Bjørnson 1920: 299). Til tross for at Nannas helseplager gjør at hun må trilles rundt i en «bekvæm trille-stol», samtidig som Tjældes hår er blitt hvitt, virker begge ektefellene fornøyde og takknemlige. Der grosserereren gjennom de tre første aktene var så fanget opp i sine egne problemer at han tok hustruen for gitt, fremstår han nå som en bedre og mer lydhør ektemann.²² Samtidig har han også funnet tilbake til Gud, slik hun oppfordret ham til da konkursen var et faktum – han hevder for eksempel at prøvelsen de har vært gjennom, har gitt dem deres «sjæls oprejsning», før han utbryter: «Sådan er det, Nanna! Du kan tro, jeg tænkte på dette i nat. – Havde *Han* føjet mig den gang, Han deroppe, – hvorledes havde så *vi* set ud nu?» (Bjørnson 1920: 300).²³ Begge døtrene har dessuten funnet en ny retning i livet, så det er tydelig at alle i familien i retrospekt er enige om at fallitten var det beste som kunne ha hendt dem.

Når det gjelder familiens nåværende økonomiske situasjon, får vi snart høre mer om de konkrete årsakene til denne vendingen fra krisestemning til idyll: Etter konkursen har Tjælde startet opp en ny og mindre bedrift sammen med Valborg og Sannæs, og gjennom felles bestrebelsler har de tre klart å nedbetale størstedelen av gjelden, slik at boet endelig kan avsluttes.

Grossererer regner med å kunne nedbetale det resterende beløpet i løpet av de kommende 12–14 år, slik at han kan gå ut av livet som en gjeldfri mann. Om han ikke lenger har en formue som barna kan arve, får døtrene likevel noe annet. Hustruen påpeker nemlig at «[d]en ære, som børnene da har i et godt navn, er meget værd», før Tjælde legger til: «Og så har de en god forretning, som de kan fortsatte, hvis de vil» (Bjørnson 1920: 302). Fra dette punktet av, tidlig i fjerde akt, forsvinner økonomiske problemstillinger i stor grad ut av stykket. Grunnen er at Sannæs uventet annonserer at han vil forlate familien for å reise til Amerika. Det som følger, er den heller melodramatiske historien om hvordan han og Valborg klarer å rydde opp i misforståelsene dem imellom, slik at de til sist kan få hverandre – en forbindelse som høster bifall fra resten av familien, så vel som fra Berent og dramaets eneste arbeiderklasserepresentant, den sympatiske bryggerimester Jakobsen.²⁴

Hvis vi nå forsøker å sirkle inn *En Fallits* økonomisk-moralske budskap, er det mye som taler for at advokat Berent – som eksplisitt er bygget på Bjørnsons venn, juristen Bernhard Dunker – må forstås som forfatterens talerør i stykket: Som Christen Collin har uttrykt det, er Berent «den forreste i rækken af Bjørnsons forkjæmpere for sandhed» (1907: 501). Dette blir spesielt tydelig hvis vi går til det noe kuriøse to-akters etterspillet som *En Fallit* avfødte. Først skrev redaktøren for finansavisen *Deutsches Handelsblatt*, Alexander Meyer, et innlegg hvor han henvendte seg direkte til Berent for å kritisere hans oppførsel. Ifølge Meyer handlet advokaten nemlig både uetisk og uprofesjonelt ved å blande seg inn i Tjældes økonomiske anliggender, all den tid grossererer i stykket bare var *insufficient*, dvs. at hans aktiva var mindre enn hans utestående gjeld. Først når han evt. var blitt *insolvent* – dvs. når hans gjeld var forfalt, uten at han kunne gjøre opp for seg – ville det være legitimt å få ham erklært konkurs. Bjørnson kom så med et tilsvær, hvor han lot «Berent» selv

føre ordet.²⁵ Advokaten benyttet her anledningen til å gå til motangrep på Meyer samt premissene for hele hans argument. Slik Frode Helmich Pedersen (2017) viser i en informativ diskusjon av meningsutvekslingen, kan den leses som en kollisjon mellom to fundamentalt ulike syn på moral så vel som på det økonomiske markedets frihet: Mot Meyers forsvar for handelsmannens rett til å gjøre hva han vil, forutsatt at han holder seg innenfor lovens bokstav, står «Berents» insistering på individets personlige og ufravikelige ansvar for alltid å handle i samsvar med etiske normer.²⁶ Helmich Pedersen refererer ikke til Franco Moretti, men her er sistnevntes analyser av *gråsonen* nyttige. Begrepet viser til det moralske tåkelandskapet som Moretti hevder gjennomsyrrer Ibsens samtidsstykker, og som utgjøres av handlinger som ikke er etisk legitime, men heller ikke direkte ulovlige (2013: 171).²⁷ Forskjellen på Meyer og «Berent» kan dermed sies å være at der førstnevnte tilsynelatende finner seg vel til rette i dette landskapet, så har den prinsippfaste advokaten – i likhet med sin forfatter – gjort det til sitt kall å la sannhetens klare lys skinne gjennom tåken.

I «Berents» tilsvar blir det tydelig at grunnen til at han/Bjørnson anser overdreven spekulasjonsvirksomhet som et sosialt problem, ikke er at de mener at de som driver med dette er onde, men snarere at de forstår spekulasjon som en slags lidelse:

Om der samtidig bød sig frem femogtyve Udveie til at skaffe Penge – Hr. Tjælde tog dem allesammen! Havde han ikke i Øieblikket Brug for alle Pengene, han kunde faae, han skabte sig det ved en ny Kalkule over en ny Speculation; thi heri bestod jo hans Sygdom (Bjørnson 1912a: 414).

Med andre ord: Debatten med Meyer gjør det tydelig at for Bjørnson er Tjældes hovedproblem at han er rammet av det som i

den sene bondefortellingen «Jernbanen og Kirkegaarden» (1866) omtales som «Spekulationsfeber» (Bjørnson 1919: 362). Kuren mot denne lidelsen er det altså Berent som byr på, da han tvinger Tjælde til å ta personlig ansvar gjennom å erklære seg fallitt. I forlengelsen av dette avgjørende første steget er det interessant at grossererens videre frelse ikke oppnås ved å trekke seg unna alt som heter forretningsvirksomhet, men ved å nedskalere virksomheten: Heller enn den tidligere nevnte mangeartede bedriftsmodellen, går han nå inn for en mye mindre familiebedrift rettet mot «de forretninger, som den store handel ænnu ikke har ordnet» (Bjørnson 1920: 291, 297). Som Tjælde selv sier det i begynnelsen av fjerde akt: «Ja, det er en annen sag at være fører for en liden hær, som rykker fræm, æn for en stor på tilbagetog» (Bjørnson 1920: 300). For stykket må altså ikke forretningsvirksomhet og moralsk oppførsel forstås som fundamentalt uforenelige, men tvert imot størrelser som både kan og bør kombineres.

Alt tyder på at vi her er ved kjernen av det Bjørnson ville formidle gjennom stykket, men spørsmålet er om en slik oppfatning utgjør en troverdig løsning på de økonomiske utfordringene som Tjælde faktisk er stilt overfor i stykkets tre første akter. Tidlige refleksjoner som berører denne problemstillingen, finner vi i Franz Mehrings artikkel om *En Fallit*, skrevet i anledning stykkets oppføring på Freie Volksbühne Berlin i 1893/94.²⁸ Selv om den tyske marxistiske historikeren i det store og hele er svært positiv til Bjørnsons drama og dets fremstilling av samtidsaktuelle økonomiske problemstillinger, stiller han seg – som så mange andre anmeldere og forskere – kritisk til fjerde akt.²⁹ Problemet med avslutningen, slik han så det, er for det første at det er urealistisk at en deklassert borgerlig familie ville ha funnet seg til rette med sin nye, langt mer kummerlige tilværelse. Dernest, og i denne sammenhengen viktigere, hevdes det at Bjørnsons samfunnsanalyse på grunnleggende vis feiler når han innbiller seg

at «økonomiske årsakers økonomiske effekter [kan] helbredes med moralske midler» (1963: 105, min oversettelse). Her er det avgjørende at Mehring ikke tolker denne forfeilede analysen som uttrykk for hykleri, men snarere som en sterk indikasjon på at Bjørnson ikke egentlig forstår dynamikken som ligger til grunn for storkapitalismen.³⁰

I forlengelsen av Mehrings andre hovedpoeng, som jeg opplever som treffende, vil jeg hevde at fokuset på Tjældes personlige nederlag og påfølgende frelse, har stilt Bjørnson overfor en utfordring som dramatiker som stykket selv viser at han ikke helt har maktet å løse på en troverdig måte, og som han derfor heller har vært nødt til å skjule. For å forklare hvorfor en i utgangspunktet ærlig og tidligere vellykket forretningsmann som Tjælde går konkurs, er Bjørnson nemlig helt avhengig av den langvarige internasjonale økonomiske krisen som antydes gjennom de tre første aktene. Siden en slik depresjonsperiode per definisjon fremstår som en unntakstilstand fra den normale økonomiske situasjonen, hvor forretningsmannens vanlige strategier ikke lenger vil være tilstrekkelige, kan en spørre om Tjælde selv egentlig kan sies å være skyld i fallitten.³¹ Med dette mener jeg ikke å frita ham for personlig ansvar, men like fullt: Uansett hvor mye Berent ville stått på sitt, har nemlig grossereren – så vel som Alexander Meyer i den påfølgende debatten om stykket – utvilsomt et poeng når han hevder om advokatens fremgangsmåte at «behandlet på den måte er hele kysten bankerot» (Bjørnson 1920: 266).

Like problematisk er også Tjældes angivelige personlige ansvar for den moralske rehabiliteringen som finner sted i fjerde akt. For at æren for snuoperasjonen i størst mulig grad skal tilfalle ham selv og hans to medhjelpere – Valborg og Sannæs – sies det nemlig svært lite om hva som kjennetegner den økonomiske bakgrunnen som avslutningen utspiller seg i forlengelsen av. Ikke

desto mindre antydes det tre momenter som gjør det klart at det her *ikke* er snakk om en fallen forretningsmann som har stablet seg på beina utelukkende ved hjelp av hardt arbeid.

Det første momentet har å gjøre med Tjældes tilgang til noe som var helt avgjørende for forretningsfolk på 1800-tallet, nemlig et solid sosialt nettverk.³² At Tjælde har hatt en sentral rolle innenfor et slikt nettverk, bestående av de rikeste og mest innflytelsesrike handelsborgerne og embedsmennene i hjembyen, skinner klart gjennom i stykkets to første akter. Spesielt i forbindelse med planleggingen av den overdådige middagen til ære for konsul Lind er det tydelig at han fungerer som en portvokter som definerer hvem som får innpass i det gode selskap, og hvem som skal utestenges. En rekke kandidater diskuteres, men flere ender opp med å bli avvist – enkelte som hevn (bankmannen Holst, som ikke vil gi Tjælde lån), andre fordi de er for kjedelige (amtmanden, som alltid snakker om embedsmennenes lønninger, og Kristoffer Hansen, som bare vil diskutere politikk), fordi de smiker for mye (byens nye sakfører) eller ikke kan oppføre seg i dannet selskap (den nyrike Morten Schultz) (Bjørnson 1920: 252–255). Når Tjælde går til det høyst uvanlige skritt å invitere en representant for arbeiderklassen, bryggerimester Jakobsen, må dette på ingen måte tolkes som et uttrykk for et egalitært sinnelag: Det er åpenbart at han utelukkende inviteres fordi grosserereren forventer at den takknemlige gjesten kommer til å uttrykke sin hengivenhet ovenfor ham – noe han da også gjør – slik at konsul Lind vil bli mer tilbøyelig til å gi ham pengestøtte.

Vi får aldri vite hvordan dette nettverket faktisk reagerer da Tjælde går konkurs, men borgerskapet i Bjørnsons samtidsdramatikk lider generelt av en akutt angst for å få sitt gode navn og rykte tilsmusset, for eksempel ved å pleie omgang med «feil» personer.³³ Av denne grunn er det mye som tyder på at nettverket ville ha utestengt ham fra det gode selskap – nettopp slik han

selv slår hånden av omgangsvennen Møller i begynnelsen av stykket (Bjørnson 1920: 235–238). Spørsmålet blir dermed hvordan grossererens skulle ha klart å reetablere seg, etter først å ha fått sitt gode navn og rykte ødelagt av fallitten. For at dette skal være mulig, trengs det derfor en mediator som kan tale hans sak. Følgende samtale mot slutten av siste akt viser at det nettopp er dette Tjælde har fått gjennom vennskapet med advokat Berent:

Berent. Det værste er overståt, når grunnen er lagt, – og er lagt solid.

Tjælde. Jeg har ikke Dem minst at takke derfor.

Berent. Overmåde let at hjelpe den, som hjelper sig selv!

Tjælde. Det har ikke været det minst opmuntrende for mig, at jeg har vunnet Deres tillid, – og at *De har skaffet mig andres.*

Berent. Jeg havde intet kunnet gøre, hvis ikke De selv først havde gjort alt. Lad os ikke tale mere derom! Nu, – her er ænnu hyggeligere i år æn i fjor.

Tjælde. Man lægger lidt til, år for år (Bjørnson 1920: 313, min utheving).

Selv om advokaten her forsøker å legge ansvaret på Tjælde alene, betyr ikke dette at grossererens tar feil: Uten støtten fra Berent – som ifølge Valborg «ikke alene [tilhører] landets beste selskap, men han er det overlegen» (Bjørnson 1920: 316) – ville alle dører høyst sannsynlig ha forblitt lukket for ham.³⁴

Det neste avgjørende momentet er knyttet til hjelpen Tjælde får fra Sannæs i tredje akt. Da alt ser som mørkest ut, tilbyr nemlig fullmektigen arbeidsgiveren sine oppsparte midler, ca. 7000 spd. Siden dette beløpet vil kunne anvendes for å berolige bekymrede kreditorer, og dermed skaffe Tjælde mer tid til å få sine finanser i orden, utgjør det i praksis det materielle grunnlaget

for grossererens påfølgende rehabilitering. Det interessante her er imidlertid hvor disse pengene opprinnelig kommer fra. I brevet hvor han tilbyr pengestøtten, nevner Sannæs nemlig at han åtte år tidligere mottok en «liden arv», som han i etterkant har «handlet med» (Bjørnson 1920: 291), dvs. brukt som grunnlag for ulike investeringer. Det er altså uklart nøyaktig hvor mye penger han opprinnelig mottok, men sett i forhold til hva vanlige folk på 1870-tallet hadde å rutte med, er det uansett ingen beskjeden sum han tilbyr arbeidsgiveren – 7000 spd. i 1875 tilsvarer ifølge SSBs kalkulator for konsumprisindeksen 1 912 235 kr i 2021. Med andre ord må Sannæs' investeringer ha kastet godt av seg. Det en kan spørre seg om, er hvorfor stykket anser disse investeringene som mer moralsk akseptable enn Tjældes økonomiske transaksjoner forut for falllitten.³⁵ Det nærmeste dramaet kommer å gi et svar på dette, er fullmektigens bemerkning om at han primært har investert sine midler i «de forretninger, som den store handel annu ikke har ordnet» (Bjørnson 1920: 291). Stykket ser dermed ut til å fremstille dette som bevis på at Sannæs har opptrådt på en moralsk akseptabel måte, slik at hans handel – for å benytte det begrepsparet som stykket selv legger opp til – kan sies å være «sunn» heller enn «usunn» (Bjørnson 1920: 238). Når Tjælde etter falllitten reetablerer sin bedrift med utgangspunkt i nettopp denne forretningsmodellen, blir det innenfor stykkets logikk en ytterligere indikasjon på at han har klart å befri seg fra sin spekulasjonssyke.

Problemet med dette skillet mellom «sunne» investeringer og «usunn» spekulasjon, er at det i praksis kan være svært vanskelig å holde disse formene for økonomisk aktivitet fra hverandre. Denne innsikten antydes av Tjælde i diskusjonen med Valborg i første akt: Da hun insisterer på at skillet mellom sunn og usunn handel er av en fundamental art, fastslår han at «selv den sunneste [handel] må tåle svære overgange» (Bjørnson 1920:

238). Verken eldstedatteren eller advokat Berent – som senere gir uttrykk for en oppfatning som ligger nær opp til Valborgs – godtar denne typen argumenter, og stykket som helhet ser ut til å ta parti for deres syn, heller enn grossererens.

Saken er bare at Tjælde utvilsomt har rett – grensene mellom investeringer og spekulasjon *er* uklare. Som det sies i *Oxford Dictionary of Economics*: «In a world of uncertainty, most transactions are capable of being interpreted as speculative» (Black et al. 2012: 384). For å forstå hvorfor dette er tilfellet, trenger vi ikke å se lenger enn til etablerte definisjoner av de to begrepene. Disse viser nemlig typisk til en rekke usikre og svært subjektivt betingede momenter. Et vanlig kriterium er *risikovillighet*: Investeringer sies å innebære liten risiko for tap, der spekulasjon innebærer høy risiko.³⁶ Et annet mulig kriterium er *tidsdimensjonen*: Investeringer har typisk et langsiktig tidsperspektiv, spekulasjon et kortsiktig.³⁷ Et tredje kriterium, som vi blant annet ser eksemplifisert hos investoren John Rekenhalter, handler om hvorvidt forventningene om avkastning som ligger bak en handel, er *realistiske* eller ikke – er de realistiske, har vi med en investering å gjøre, er de urealistiske, er det snakk om spekulasjon.³⁸

Problemet her er at disse definisjonsforsøkene i svært stor grad ender opp med å basere seg på enkeltindividers *intensjoner* – et kriterium alle med en viss kjennskap til den angloamerikanske nykritikken vil vite at er ytterst problematisk, jf. Wimsatt og Beardsley (1946). Dessuten tar de heller ikke hensyn til at enhver økonomisk handling finner sted innenfor en videre horisont definert av konjunkturer som kan endre seg fra en dag til en annen, og som enkeltindivider verken kan kontrollere eller forutse. En forventning om avkastning som virker svært realistisk så lenge den generelle økonomiske utviklingen er positiv, kan i retrospekt – etter at markedssituasjonen har forverret seg – fremstå som helt urealistisk. Morgendagens konjunktursvingninger kan

få en handel som den ene dagen virker trygg og fornuftig, til i retrospekt å fremstå som et hasardiøst prosjekt. Dessuten vil jo uforutsette tap som følge av en omfattende økonomisk krise nettopp være en faktor som kan bidra til at en tidligere forsiktig investor begynner å ta stadig større sjanser, eller tvinge vedkommende til umiddelbart å selge unna det som i utgangspunktet var ment som langsiktige investeringer. Kanskje er det noe lignende Erik Bjerck Hagen mente da han påpekte at stykket bidrar med et bilde av «hvordan kapitalismens logikk kan tvinge selv den edleste person inn i moralske holdninger som i beste fall blir utydelige» (2013: 86). Uansett hvor mye *En Fallit* vil ha sitt publikum til å tro at pengebidraget fra Sannæs er av en radikalt annen art enn penger tjent ved spekulasjon, er det med andre ord ingen vesensforskjell mellom hans fremgangsmåte for å få sine midler til å vokse over tid og den spekulasjonssyken som Tjælde må befri seg fra.³⁹

Selv med Berent som døråpner og med midlene til Sannæs som økonomisk fundament ville Tjælde likevel ikke ha kunnet bygge seg opp igjen så lenge den økonomiske krisen vedvarte, og bankene ikke ville låne ut penger og forretningsfolk ikke våget å investere. Dette bringer oss til det tredje, og trolig viktigste, momentet, nemlig at den økonomiske krisen som rammet grossererene, åpenbart må ha tatt slutt en gang i perioden mellom utgangen av tredje og begynnelsen av fjerde akt. Med Sannæs' ord tidlig i epilogen: «De sterke priser, den gode administration har jo etterhånden ændret hele status» (Bjørnson 1920: 302). At dette er det *eneste* som sies om det generelle økonomiske bakteppet for stykkets fjerde akt, er betydningsfullt i seg selv.⁴⁰ For at Tjælde skal kunne fullføre sin moralsk-økonomiske renselse, er det en logisk forutsetning at en konjunkturoppgang finner sted. Samtidig ønsker Bjørnson minst mulig oppmerksomhet rundt dette, siden det ville undergrave hans oppbyggelige budskap

om personlig ansvar. Dermed kan den korte referansen til «[d]e sterke priser» som har «ændret hele status», forstås som en slags markedsøkonomisk *deus ex machina* som Tjældes moralske frelse er avhengig av, samtidig som den må skjules.

Penger som medium hos Bjørnson

Det oppbyggelige utfallet av Tjældes moralsk-økonomiske problemer som *En Fallit* tilbyr sine lesere og sitt publikum, kan altså ikke sies å være helt overbevisende. Som vi har sett, er dette i stor grad en konsekvens av at Bjørnson ikke makter å forene sin brennende tro på personlig ansvar med spørsmålet om hvordan enkeltindivider kan stå imot de overveldende og upersonlige økonomiske kreftene som legger rammene for livet vårt. Samlet sett kan vi derfor fastslå at selv om *En Fallit* forsøker å formidle at enkeltindividets personlige ansvar for å leve opp til moralske normer må ligge til grunn for alle økonomiske forhold, viser det seg i praksis at situasjonen er langt mer komplisert: Selv om det er tvilsomt om dette har vært Bjørnsons intensjon, ender stykket indirekte opp med å formidle at det er pengene – snarere enn moralen – som i siste instans er det grunnleggende. De økonomiske forholdene fungerer nemlig ikke bare som premiss for Tjældes moralske omvendelse, men preger også de fleste menneskelige relasjonene i stykket. For å illustrere dette vil jeg avslutningsvis kort kaste et blikk på hvordan dramaet går frem for å skape en tydelig kontrast mellom Signe og løytnant Hamars usunne forlovelse på den ene siden og den kjærligheten som sakte vokser frem mellom Valborg og Sannæs, på den annen. De respektive karakterenes forhold til penger og arbeid er her helt avgjørende.

Som par er Signe og Hamar fremstilt på en tvers igjennom negativ måte. Når vi blir kjent med dem tidlig i stykket, lever de en overdådig og retningsløs latmannstilværelse, som, til tross for at den er uten reelle bekymringer, heller ikke gir dem reelle gleder. De småkrangler konstant og gir begge uttrykk for en dyptliggende *ennui*. Der Signe totalt mangler retning i livet, fremstår riktignok Hamar som noe mer ambisiøs: Han gjør nemlig åpenbart en viss innsats for å få mest mulig ut av sin blivende svigerfar, inkludert den tidligere omtalte Blakken. Blant annet viker han ikke tilbake for å manipulere sin forlovede for å oppnå sine mål, og at han kun er interessert i Signe så lenge hun er arving til en rik forretningsmann, blir tydelig når han, uten et ord til avskjed, lister seg av scenen nesten umiddelbart etter at fallitten blir kjent. Mot slutten av dramaet nevner advokat Berent i forbifarten at han nylig har støtt på Hamar, og at løytnanten ser ut til å ha kastet sine øyne på nok «en meget rig pige» (Bjørnson 1920: 313). Disse nyhetene ser ikke ut til å plage Signe nevneverdig. Hun gir riktignok uttrykk for at hun skammer seg over å ha latt seg lure, men det er åpenbart at hun etter bruddet har fått det mye bedre, og at hun har fått en ny retning i livet.

Når det gjelder forholdet mellom Valborg og Sannæs, er kjærligheten dem imellom noe som vokser sakte frem og må trosse en rekke hindringer. Ved stykkets begynnelse er det da også svært mye som skiller de to. Den noe famlende og usikre fullmektigen er åpenbart betatt av Tjældes eldstedatter, mens hun hovmodig gjør det klart at hun oppfatter hans følelser som upassende, all den tid han kommer fra langt lavere kår enn henne. Som hun vred uttrykker det, etter at han har gitt henne blomster: «[J]eg ser Deres hånsgt. Hvorledes tør De understå Dem at ville forfølge mig med Deres blomster og Deres – røde hænder. Hvorledes kan De våge at se på mig således, at jeg blir til latter for hele huset og derved naturligvis for hele byen?» (Bjørnson 1920: 234). Det er

først i løpet av tiden de jobber tett sammen for å hjelpe Tjælde med å reetablere forretningsvirksomheten at hun klarer å kvitte seg med hovmodet sitt, samtidig som hun begynner å få følelser for Sannæs. Før de endelig kan få hverandre, er det hun som må ta initiativet og deretter hjelpe ham med å overvinne sin sårede stolthet og sine klassemessige mindreverdighetskomplekser. Der Tjælde før fallitten ikke engang vurderte å invitere Sannæs til den store middagen til ære for konsul Lind, reagerer han og hustruen med glede da forlovelsen annonseres mot slutten av siste akt, hvorpå han tiltaler fullmektigen som «[m]in søn!» (Bjørnson 1920: 317). Advokat Berent, som gjennom hele stykket er blitt fremstilt som en ypperlig menneskekjenner, slår dessuten fast at han «lykønsker hele huset til en sådan svigersøn» (Bjørnson 1920: 318). Dramaet stiller seg med andre ord helhjertet bak deres forlovelse. Slik sett kan *En Fallit* leses som et forsvar for kjærlighet på tvers av klasse- og standsbakgrunn, for en meritokratisk samfunnsorden, hvor sosial mobilitet er mulig for dem som jobber hardt, og som et forsvar for kvinners rett til å være yrkesaktive.

Om vi sammenligner de to potensielle svigersønnene, fremstår Hamar som en uforbederlig snylter og levemann, mens Sannæs er hardtarbeidende, målrettet og pliktoppfylgende. Førstnevnte søker et liv i sus og dus, muliggjort av tilgang til penger han ikke selv har gjort seg fortjent til; sistnevnte virker opptatt av arbeidet for arbeidets egen skyld, heller enn de verdier det resulterer i, og etter konkursen velger han trofast å bli ved arbeidsgiverens side. Da vi først møter Tjældes døtre, fremstår Signe som like bortskjemt og selvopptatt som Hamar, mens Valborg er forhindret fra å realisere seg selv som følge av borgerskapets begrensede kvinneidealer. I praksis er hennes og søsterens rolle først og fremst å opptre som smilende rekvisitter under farens mange forretningsmiddager, hvor de fungerer som levende symboler på borgerlig familieidyll.⁴¹ At dette ikke er tilfredsstillende for

henne, blir åpenbart allerede tidlig i første akt, da Signe påpeker at søsteren alltid snakker om handel, hvorpå Valborg vedgår at det stemmer: «Ja, jeg har havt lyst til handelen, fra jeg var barn. Jeg dølger ikke for det» (Bjørnson 1920: 238). Ved stykkets slutt har de begge tatt steget bort fra et retningsløst liv – Signe gjennom å ta på seg rollen som flittig og selvoppofrende husmor som steller for sine gamle foreldre, Valborg ved å gå inn i farens bedrift sammen med Sannæs. Dermed gjør stykket det klart at et kjærlighetsforhold som Signe og Hamars, som hovedsakelig er basert på økonomiske interesser, ikke har livets rett. Stykkets ideelle parforhold er derimot basert på begge parters evne til hardt arbeid og på deres gjensidige respekt.

At arbeidsmoral og holdningen til penger og materielle verdier dermed fungerer som stykkets viktigste kriterier for å skille et godt fra et dårlig kjærlighetsforhold, er kanskje ikke spesielt uventet. Det som derimot er mer overraskende, er at penger i praksis viser seg å spille en svært viktig rolle også for stykkets idealforhold. Her tenker jeg ikke først og fremst på det faktum at både Sannæs og Valborg velger seg et yrke som i bunn og grunn handler om å få verdier til å mangfoldiggjøre seg, og heller ikke på at dialogen gjør det klart at de i tiden etter konkurransen stort sett kun har snakket om forretninger (Bjørnson 1920: 307). Det avgjørende er snarere at de begge har en tendens til å omtale menneskelige relasjoner ved hjelp av metaforer hentet fra det økonomiske feltet. I siste akts fjerde møte spør Valborg for eksempel Sannæs om «ikke vi to [burde] forinnan have et opgør» (Bjørnson 1920: 306). Med andre ord fremstiller hun forholdet dem imellom som et regnskap som må avsluttes på tilfredsstillende vis, før Sannæs eventuelt kan reise til Amerika, slik han har planlagt. Når han er uvillig til å ta denne samtalen med henne, forsøker hun videre å overbevise ham ved å påpeke at «[e]t opgør, som er tvilsomt, kan ikke udredes af én alene»

(Bjørnson 1920: 306). Sannæs må på sin side innrømme at han «ønskede helst intet opgør», før han forsøker å berolige henne med følgende påstand: «Vær vis på, frøken, at i mit regnskab skal De ikke lide uret!» (Bjørnson 1920: 308, 309). Begge to fremstår dermed som flere hakk mer lidenskapsløse og avmålte enn en skulle forvente av to unge som elsker hverandre, og slik sett har *Social-Demokratens* anmelder, Fernanda Nissen, et poeng når hun i sin omtale av Nationalteaterets oppsetning av *En Fallit* i 1904, beskriver Valborgs kjærlighet som «forretningsmessig og haardkogt. Hun tar regnskapbsboken med ind i erotikken» (Nissen 1904).

Dermed blir det klart at pengene i *En Fallit* også kan gjenfinnes der man minst skulle vente det. Forretningslogikken har ikke bare, som Erik Bjerck Hagen har hevdet, spist seg inn i Tjældes liv i en slik grad at han – forut for fallitten – «ikke lenger [vet] hvor grensene går mellom sitt forretningsliv og sitt personlige liv» (2013: 86). Den har også spist seg inn i de områdene av tilværelsen som tilsynelatende burde ha vært klarest adskilt fra markedstenkningen – så som i stykkets idealforhold, og det selv *etter* at den unntakstilstanden som den økonomiske krisen medførte, er over. Skraper vi litt i overflaten, er pengene dermed allestedsværende i *En Fallit*, og slik sett eksemplifiserer dramaet David Harveys påstand: «Capital is the lifeblood that flows through the body politic of all those societies we call capitalist, spreading out, sometimes as a trickle and other times as a flood, *into every nook and cranny of the inhabited world*» (Harvey 2011: vi, min utheving). På den ene siden er pengene objekter som ulike individer har eller ikke har – objekter som kan mistes som følge av økonomiske krisetider, eller gjenerobres når tidene bedrer seg. Samtidig fungerer de også som portvoktere som blant annet bidrar til å avgjøre hvem som skal inkluderes i det gode lag, så som under middagen i stykkets andre akt. Til sist

er de også symbolske størrelser som har tatt bolig i de dramatiske personenes tanker, hvor de fungerer som metaforiske redskaper som hjelper stykkets personer å forstå sine egne opplevelser og relasjoner, samt å formidle disse opplevelsene til andre – slik tilfellet altså er for Sannæs og Valborg.⁴²

Sett i lys av dette, er det mye som tyder på at det verken er telegrafan, dampskipet eller Tjældes utenlandske aviser som er det viktigste enkeltmediet som inngår i *En Fallits* medieøkologi. Det er snarere pengene som gir tilgang til de overnevnte nyvinningene, og som dermed utgjør navet i den mediale infrastrukturen som Bjørnsøns drama fremviser. I et medieestetisk perspektiv blir det tydelig at pengemediet også legger føringer for hvordan karakterene forstår og omtaler sin virkelighet, sine relasjoner og til og med sin moral. Samtidig viser den økonomiske krisen som fenomen hvor ustabile pengene som medium i realiteten er: Mens man i gode tider har en tendens til å ta dem for gitt, skal det ofte ikke mer til enn uventede økonomiske svingninger på en børs langt borte for at det skal bli klart hvor skjørt det moderne, borgerlige byggverket i realiteten er. Av disse årsaker er det mye som tyder på at Jens Schröter har rett når han omskriver Friedrich Kittlers kjente diktum: «Money determines our situation» (2019: 72).

Noter

- 1 Apparatet, som var plassert oppå brukerens hode, løftet og dreide automatisk på eierens hatt, slik at en på høflig vis kunne hilse dem man møtte, uten å måtte bruke hendene (van Dulken 2001: 172–173).
- 2 Om penger som «medium of exchange», se f.eks. Black et al. (2012: 260).
- 3 Det var for eksempel som følge av *En Fallit* at Georg Brandes hevdet at «Bjørnson var den første nordiske Digter, der for fuldt Alvor indlod sig med Pengenes Tragikomedie» (1883: 51); se også Jæger (1896: 718). Som jeg har hevdet i andre sammenhenger, stemmer ikke dette helt, siden økonomiske tematikker begynte å komme inn i Bjørnsons bondefortellinger allerede på slutten av 1850-tallet (Gullestad 2021), for deretter å bli stadig viktigere utover på 1860-tallet (Gullestad 2022).
- 4 Følgende påstand fra Erik Bjerck Hagen eksemplifiserer tydelig denne tendensen: «Skuespillet kan sees som et angrep på tvilsom forretningsmoral i en økonomisk usikker tid, men det er primært en analyse av en familie og dens avgjørende krise» (2013: 64).
- 5 Lenge var det eneste unntaket Lunde (1967), men i nyere tid har økonomiske tematikker spilt en viss rolle hos Bjerck Hagen (2013: 84–90), for deretter å bli mer utfyllende behandlet av Sniderman (2015: 32–42), Helmich Pedersen (2017: 166–173) og Fodstad (2021). Sistnevnte lesning kombinerer dessuten et økonomiske perspektiv med et medieteoretisk. For ytterligere medieteoretiske refleksjoner omkring stykket, se Malvik (2021).
- 6 Lunde knytter dramaets tilblivelse opp mot Bjørnsons egne erfaringer fra hans tid i Bergen, på slutten av 1850-tallet, da byen gikk gjennom en omfattende krise i kjølvannet av Krimkrigen. Videre kommer både Bjerck Hagen, Helmich Pedersen og Fodstad med påstander som antyder at Tjældes konkurs i deres øyne bør forstås i lys av en større krise, men uten at noen av dem utdyper dette: Førstnevnte snakker, som

- nevnt, om at skuespillet foregår «i en økonomisk usikker tid» (2013: 64); Helmich Pedersen om at økonomien noen år før handlingen tar til, har «entret en langvarig lavkonjunktur» (2017: 142), mens Fodstad snakker om «the prevailing global recession» (2021: 416).
- 7 I tillegg benyttes også den eldre stavemåten, *krisis*, én gang (Bjørnson 1920: 273).
- 8 Til sammenligning tjente f.eks. en tjenestekar ansatt på bygden i 1875 i snitt 181 kr i året (Det Statistiske Centralbureau 1888: 38), noe som i 2021 tilsvarte 12 361 kr, jf. <https://www.ssb.no/priser-og-prisindekser/statistikker/kpi>.
- 9 I en kort passasje som var inkludert i første- og andreutgaven av *En Fallit*, men som ble fjernet i tredjeutgaven fra 1888, nevner Berent at Tjælde, i tillegg til Møllers konkursbo, er viklet inn i ytterligere tre lokale «opbuds-boer» (Bjørnson 1920: 270).
- 10 I etterkant av fallitten sies den deklasserte skipsreder Møller for eksempel å bare sitte der som en «halv idiot» (Bjørnson 1920: 236). Forut for hans egen fallitt antyder sideteksten flere ganger den utmattelsen og fortvilelsen som preger Tjælde, jf. Bjørnson (1920: 241, 243, 244).
- 11 Se også Trond Grams *Fallitt: Norske finansielle kriser* (2015), der det blant annet hevdes at finansielle kriser i Norge, var «en del av hverdagen for mange. Særlig på 1800-tallet, da de oppstod omtrent hvert tiende år eller så: 1847, 1857, 1864, slutten av 1870- og 80-årene, 1899–1905» (2015: 10). Dette er noe av grunnen til at Fernanda Nissen i en anmeldelse av Nationalteaterets oppsetning av *En Fallit* i 1904, ca. 30 år etter at stykket først kom ut, kan fremheve det som dagsaktuelt: «Vi har nu saa nylig levet i de store falliters tid og det økonomiske optar folks tanker saa sterkt, at stykkets rent ydre begivenhed [dvs. Tjældes fallitt] virker som var den fra i dag» (Nissen 1904).
- 12 Som Thorolf Rafto påpeker, var selve telegrafprosessen i praksis noe omstendelig, slik at det gjerne gikk ca. én time fra avsenderen sendte en telegrafisk beskjed til mottakeren hadde den i hende (Rafto 1955: 54).

- 13 Av tidligere lesninger av *En Fallit* er det primært Fodstad (2021) og Malvik (2021) som har berørt telegrafens betydning for stykket.
- 14 I tillegg til børsen i Christiania, som ble opprettet i 1819, fantes det i 1875 børser i Bergen, Trondheim, Drammen og Kristiansand. Camilla Brautaset har påpekt at Christiania Børs begynte å benytte seg av telegrafen allerede i 1856, men at mediet for alvor ble viktig for børsens virke etter 1865: «Børsen iverksatte to særlige viktige og umiddelbare endringer. Det ene tiltaket var større nyttiggjørelse av telegrafen som teknologiplattform. Det andre tiltaket var etablering av et bibliotek. Biblioteket inneholdt en rekke oppslagsverk, kart, tidsskrifter og aviser [...] [samt] en rekke norske og internasjonale adressebøker og telegrafadresser i inn- og utland. Senere skulle Børsen også installere et eget telegraf- og telefonrom i børsbygningen. I det som var grosserernes by, etablerte Christiania Børs seg nå som den ubestridte grossisten for markedsinformasjon» (Brautaset et al. 2019: 73).
- 15 For et konkret eksempel kan man sammenligne beskrivelsen av forløpet til den amerikanske krisen av 1837 i Lepler (2012) med beskrivelsen av forløpet til den globale finanskrisen som startet i 1873 i Winseck (2012).
- 16 Jf. følgende påstand fra artikkelen «The Ocean Telegraph and Finance», trykket i *The Times* i 1866: «[T]rade [...] will be greatly facilitated by the use of the [telegraph] cable to equalize prices, accelerate transfers and [...] to keep speculative rumors [...] from doing as much damage [to the market] as hitherto» (sitert i Winseck 2012: 198).
- 17 Begrepene «golden age» og «political unrest» viser til de stadiene som Perez mener inntreffer i etterkant av større økonomiske kriser. Slik hun ser det, vil markedet gradvis klare å tilpasse seg de nye oppfinnelsene som forårsaket krisen, noe som medfører en mer stabil og harmonisk vekst (dvs. «golden age»). På sikt vil inntektene likevel begynne å minke, noe som fører til økende uro («political unrest»), som igjen fører til at sirkelen vil kunne starte på nytt.

- 18 Staten gikk til innkjøp av to engelskbygde hjuldampere allerede i 1827 og disponerte på det meste elleve skip før Stortingen i 1857 gikk inn for å privatisere dampskipsdriften (Pryser 1999: 122). Til tross for at flere private aktører etablerte seg f.o.m. 1850-tallet, utgjorde damp i 1875 kun 3 % av den totale norske skipstonnasjen. Prosentandelen økte gradvis frem mot slutten av århundret, men det var først i 1907 at damp gikk forbi seil, jf. Hodne (1973: 103).
- 19 Et av Tjældes første innfall etter at falltitten er et faktum, er dessuten å rømme med dampskipet til utlandet, presumptivt til England (Bjørnson 1920: 280).
- 20 Med damp var overfartstiden mellom Bergen og Hull ca. 48 timer i 1875, med seil mer varierende, men ofte rundt 60 timer (personlig kommunikasjon med Per Kristian Sebak ved Bergens Sjøfartsmuseum).
- 21 Det er kun i enkelte passasjer – primært de som handler om falltittens konsekvenser for bryggerimester Jakobsen, som er ansatt ved Tjældes bryggeri – at man i *En Fallit* kan ane noe om den økonomiske krisens videre samfunnsmessige ringvirkninger. Denne tematikken er tydeligere til stede i Bjørnsons sene bondefortelling «Jernbanen og Kirkegaarden» (1866), men den beste beskrivelsen i norsk 1800-talls litteratur av hvordan krisen sprer seg fra rike handelsfolk til arbeidere og småsparere som har latt seg friste til å investere midlene sine i risikable verdipapirer, er å finne mot slutten av Kiellands *Fortuna*.
- 22 For en lesning av Nanna Tjælde som «Bjørnsons første store realistiske kvinneportrett», se Bjerck Hagen (2013: 74–77). Tematikken med en kald og fjern ektemann som først evner å se sin hustru etter å ha gjennomlevd en krisehendelse, finnes også i Bjørnsons «Jernbanen og Kirkegaarden».
- 23 Som Bjerck Hagen understreker, ble *En Fallit* til i Bjørnsons grundtvigianske fase (2013: 65). Alt tyder derfor på at den tilliten til Gud som Tjælde gir uttrykk for i siste akt, for stykkets vedkommende må forstås som et avgjørende element i grossererens personlige vekst.

- 24 Som jeg senere kommer tilbake til, har også Sannæs arbeiderklassebakgrunn. I løpet av stykket foretar han likevel en klassereise og makter gjennom foreningen med Valborg å ta steget inn i handelsborgerskapet.
- 25 Meyers kritikk ble opprinnelig trykket i *Deutsches Handelsblatt*, siden utgitt på dansk i *Nær og fjernt* den 19.12.1875. Svaret til «Berent», som er datert «Christiania den 30te December 1875», ble trykket på tysk i *Die Gegenwart* og deretter på dansk i *Illustreret Tidende* 16.01.1876. Begge tekstene kan finnes i andre bind av Bjørnsons *Artikler og taler* (1912a: 412–416).
- 26 Se Helmich Pedersen (2017: 168–170).
- 27 Med Morettis ord: «Intra-bourgeois competition is a mortal combat, here, and it becomes easily ruthless; but, and this is important, ruthless, unfair, equivocal, murky – yet seldom actually *illegal*. [...] typically, Ibsen's wrongdoings occur in an elusive grey area whose nature is never completely clear» (2013: 171).
- 28 Om Mehrings lesning av *En Fallit*, se også Helmich Pedersen (2017: 172–173).
- 29 For en grundig gjennomgang av resepsjonen av stykket, se Helmich Pedersen (2017: 116–135 og 173–176).
- 30 Med Mehrings ord: Bjørnson «er den norske småborgeren som oppriktig tror at all verdens sosiale elendighet kan elimineres hvis den sosiale utviklingen holdes på det småborgerlige nivå» (1963: 105, min oversettelse).
- 31 Erik Bjerck Hagen er inne på noe lignende, når han treffende påpeker at «Tjældes bedrageri over flere år like mye er en funksjon av 'systemet' som av hans individuelle svakhet» (2013: 85).
- 32 Om forretningsfolks behov for et slikt nettverk, se bl.a. Cain og Hopkins (1993: 36–37).
- 33 Angsten for å bli «borgerlig ødelagt» gjennom å få sitt gode navn og rykte tilsmusset, er spesielt fremtredende i Bjørnsons *Redaktøren* (1920: 363).
- 34 I siste akt antydes et ytterligere svar på hvordan en forretningsmann kan overleve etter å ha fått sitt rykte tilsmusset,

- da vi får vite at Tjælde etter konkursen må ha endret firmaets navn (Bjørnson 1920: 303). Dette er muligens norsk litteraturs første eksempel på det fenomenet som i dag går under navnet «rebranding».
- 35 Et åpenbart spørsmål som stykket overser, er hvordan Sannæs har klart å få sine investeringer til å kaste av seg, heller enn å tape seg i verdi, gitt den langvarige økonomiske krisen.
- 36 *Merriam-Webster* definerer for eksempel investering som «the outlay of money usually for income or profit», men spekulasjon defineres som «assumption of unusual business risk in hopes of obtaining commensurate gain».
- 37 *Det Norske Akademis ordbok* definerer f.eks. spekulasjon som en «kortsiktig og ofte risikabel investering i et investeringsobjekt som man planlegger å selge med fortjeneste (som resultat av prisendringer i investeringsobjektet)», men investering defineres som «å plassere kapital (i noe)».
- 38 Rekenhtaler definerer investering som «*[a]n expenditure that can reasonably be determined to have a positive expected return*», før han forsetter: «In contrast, speculation occurs when the return is too uncertain to be estimated, or if the estimate can be made, but is negative» (2020, utheving i originalen).
- 39 Selv om Sannæs skulle ha opptrådt fullstendig moralsk da han investerte arven han mottok, kan en også stille spørsmålet om hvor pengene opprinnelig kom fra: I stykket påpeker han nemlig at han har «formuende slægt i Amerika, som i mange år har ønsket mig over. Jeg kan der straks komme i en god forretning» (Bjørnson 1920: 293). Dermed virker det sannsynlig at arven må stamme fra denne amerikanske greinen av slekten til Sannæs. Det presiseres aldri hva som menes med «en god forretning», men det er på ingen måter gitt at måten hans norsk-amerikanske slektninger er blitt «formuende» på, kun er ved å fokusere på «de forretninger, som den store handel ænnu ikke har ordnet». Med andre ord: Er en formue som er tjent på en måte som stykket selv oppfatter som moralsk problematisk,

- egentlig egnet som materielt grunnlag for at Tjælde skal kunne helbredes fra sin spekulasjonssyke? Dette betimelige spørsmålet overser dramaet helt.
- 40 I fjerde akt antyder riktignok bryggerimester Jakobsen også at det går bra med bedriften: «Pyt, det! – Så længe folk bæljer øl i sig slig som nu –» (Bjørnson 1920: 314). Dette bør likevel ikke tolkes som et bevis på at konjunkturerne har snudd: Som sosialøkonomen Einar Einarsen påpekte i sin analyse av effektene av den langvarige økonomiske nedgangsperioden som tok til i 1873, var det nemlig ikke slik at folk drakk mindre som følge av de vanskelige tidene – snarere tvert imot. Heller enn å redusere alkoholkonsumet sitt begynte de å kjøpe billigere og dårligere drikkevarer (Einarsen 1904: 59–61).
- 41 For en god lesning av stykkets behandling av lediggangsproblematikken samt av Valborgs utvikling, se Helmich Pedersen (2017: 143–157).
- 42 For et klassisk sosiologisk verk som behandler den moderne markedskonomiens psykologiske effekter på individnivå, se Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900), utgitt på engelsk som *The Philosophy of Money*.

Litteraturliste

- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1912a). *Artikler og taler, første bind*. Kristiania og Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1912b). *Gro-Tid. Brev fra årene 1857–1870 med innledning og opplysninger, utgit av Halvdan Koft, andre bind*. Kristiania og Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1920). *Samlede digter-verker*, bind III. Standardutgave ved F. Bull. Kristiania og København: Gyldendalske boghandel.

- Black, John, Nigar Hashimzade og Gareth Myles. (2012). *Oxford Dictionary of Economics*. Oxford: Oxford University Press.
- Brandes, Georg. (1875). «Bjørnstjerne Bjørnson: 'En Fallit' og 'Redaktøren'». *Det nittende Aarhundrede. Maanedsskrift for Literatur og Kritik*. April–september, 241–245.
- Brandes, Georg. (1883). *Det moderne Gjennembruds Mænd*. Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Brautaset, Camilla, Gunhild J. Ecklund og Lars Fredrik Moe Øksendal (2019). *Børsen: Markeds plass og møteplass 1819–2019*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Peter J. Cain og A.G. Hopkins. (1993). *British Imperialism: Innovation and Expansion 1688–1914*. London og New York: Longman.
- Collin, Christen. (1907). *Bjørnstjerne Bjørnson. Hans barndom og ungdom*, anden del. Kristiania: Aschehoug.
- Det statistiske centralbureau. (1888). *Tabeller vedkommende arbejds-lønninger i aarene 1875, 1880, 1885 samt delvis tidligere aar*. Kristiania: Aschehoug.
- Einarsen, Einar. (1904). *Gode og daarlige tider. En undersøgelse med særligt hensyn til den økonomiske udvikling i Norge og Danmark i den sidste menneskealder*. København og Kristiania: Gyldendal.
- Fodstad, Lars August. (2021). «Man as Extension of Media. Finance and Fiction in Bjørnstjerne Bjørnson's En Fallit». *Scandinavian Studies* 93(4): 405–430.
- Gram, Trond. (2015). *Fallitt: Norske finansielle kriser*. Oslo: Res Publica.
- Grytten, Ola Honningdal og Arngrim Hunnes. (2016). *Krakk og kriser i historisk perspektiv*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Gullestad, Anders Marcussen. (2021). «Bjørnsons økonomiske pedagogikk i 'Faderen'». I: *Nation som kvalitet. Smak, offentligheter och folk i 1800-talets Norden*, redigert av A. Bohlin og E. Stengrundet. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk forlag, 289–310.

- Gullestad, Anders Marcussen. (2022). «Fra den dag gik Intet i Stykker: Bjørnsons 'Jernbanen og Kirkegaarden' og markedsøkonomiens inntog i bondestanden». *Edda* 109(4), 227–240. <https://doi.org/10.18261/edda.109.4.2>.
- Hagen, Erik Bjerck. (2013). *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*. Oslo: Gyldendal.
- Harvey, David. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge & Oxford: Blackwell.
- Harvey, David. (2011). *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. London: Profile Books.
- Hodne, Fritz. (1973). «Growth in a Dual Economy – The Norwegian Experience 1814–1914». *Econ. And Hist.* XVI: 81–110.
- «Investering». I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 7. Juni 2022 fra <https://naob.no/ordbok/investering>.
- «Investment». I *Merriam-Webster*. Hentet 7. juni 2022 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/investment>.
- Jæger, Henrik. (1896). *Illustreret norsk litteraturhistorie*. Bind 2:2. Kristiania: Hjalmar Biglers Forlag.
- Kindleberger, Charles P. og Robert Z. Aliber. (2011) [1978]. *Manias, Panics, and Crashes: A History of Financial Crises*. 6. utgave. New York: Palgrave MacMillan.
- Lepler, Jessica. (2012). «'The News Flew Like Lightning': Spreading Panic in 1837». *Journal of Cultural Economy* 5(2): 179–195.
- Lunde, Johs. (1967). «Økonomisk krise og moralsk drama: 'En Fallit' i lys av Bjørnsons inntrykk fra den økonomiske krisen i Bergen 1857–59». *Edda* h. 2.: 90–106.
- Malvik, Anders Skare. (2021). «Newspapers, Telegraphs and Railroads: Infrastructuralistic Approaches to Bjørnson's Critical Realism». *Scandinavian Studies* 93(2): 241–265.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

- Mehring, Franz. (1963). «Björnsons 'Fallissement'» [1894]. I: *Gesammelte Schriften*, bind 12. Berlin: Dietz Verlag, 102–106.
- Moretti, Franco. (2013). *The Bourgeois: Between History and Literature*. London og New York: Verso.
- Nissen, Fernanda. (1904). «Nationalteateret. 'En Fallit' af Bjørnstjerne Bjørnson». *Social-Demokraten* 20.01.1904.
- Pedersen, Frode Helmich. (2017). *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama*. Oslo: Vidarforlaget.
- Perez, Carlota. (2002). *Technological Revolutions and Financial Capital: The Dynamics of Bubbles and Golden Ages*. Cheltenham & Northampton: Edward Elgar.
- Pryser, Tore. (1999). *Norsk historie 1814–1860. Frå standssamfunn mot klassesamfunn*. Oslo: Samlaget.
- Rafto, Thorolf. (1955). *Telegrafverkets historie: 1855–1955*. Bergen: John Griegs Boktrykkeri.
- Rekenthaler, John. (2020). «When Does Investing Become Speculation?». *Morningstar* 18.02. Hentet 7. juni 2021 fra www.morningstar.com/articles/967004/when-does-investing-become-speculation.
- Rinde, Harald. (2005). *Et telesystem tar form: 1855–1920*. Oslo: Gyldendal.
- Schröter, Jens. (2019). «Money Determines Our Situation». I: *Markets*, redigert av A. Beverungen, P. Mirowski, E. Nik-Khah og J. Schröter. Minneapolis: University of Minnesota Press, 71–115.
- Seip, Anne-Lise. (1997). *Aschehougs Norgeshistorie. Bind 8: Nasjonen bygges, 1830–1870*. Oslo: Aschehoug.
- Simmel, Georg. (2011). *The Philosophy of Money*. London og New York: Routledge.
- Sniderman, Alisa. (2015). *The Modern Stage of Capitalism: The Drama of Markets and Money (1870–1930)*. Doktoravhandling, Harvard University.

- «Speculation». I *Merriam-Webster*. Hentet 7. juni 2021 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/speculation>.
- «Spekulasjon». I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 7. juni 2021 fra <https://naob.no/ordbok/spekulasjon>.
- Standage, Tom. (1999). *The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's Online Pioneers*. London: Phoenix.
- van Dulken, Stephen. (2001). *Inventing the 19th Century: 100 Inventions that Shaped the Victorian Age*. New York: New York University Press.
- Wimsatt, William K. og Monroe C. Beardsley. (1946). «The Intentional Fallacy». *The Sewanee Review*, 54(3): 468–488.
- Winseck, Dwayne. (2012). «Submarine Telegraphs, Telegraph News, and the Global Financial Crisis of 1873». *Journal of Cultural Economy* 5(2): 197–212.

Et medieestetisk perspektiv på Jonas Lies *Niobe*

Silje Haugen Warberg

I 1893 fylte Jonas Lie 60 år, og for første gang på flere tiår forlot han Paris for et lengre opphold i Norge, på Holskogen ved Kristiansand. Under oppholdet skulle han ferdigstille den påbegynte romanen *Niobe. Nutidsroman*. Tidssammenfallet gjorde norgesoppholdet, jubileet og skriveprosjektet til en felles begivenhet, som fikk bred dekning i norske medier. På fødselsdagen hans, den 6. november, stod følgende notis i avisene:

Fra Kristianssand telegraferes til os den 4.de gj N.T.B: Jonas Lie har i dag afsendt til Kjøbenhavn sidste Kapitel af 'Niobe'.

Digteren afreiser herfra den 9. eller 10. Novbr.

Fakkeltøget, der skal afholdes til Ære for Digteren paa Mandag, har vundet stor Tilslutning (*Norges Sjøfartstidende*, 06.11.1893).

Den samme dagen skal Lie ha satt aller siste punktum i manuskriptet, og om kvelden ble han overrasket av et «gnistrende ildtog, som buktet seg frem i skogens mørke og med skjær i sjøens sorte speil, så fantastisk vakkert, så eventyrlig i sin stemning, at det aldri glemmes av dem som var med» (Lie 1933: 189). Kort tid etterpå ble det holdt en større fest til hans ære i Kristiania, som også tjente til å promotere den kommende romanen. Mathilde Schjøtt skriver at festen «fik forhøiet interesse derved, at den ikke blot gjaldt fortiden», men var «en løftets og en fremtidens fest» på grunn av den nært forestående utgivelsen av *Niobe* (1894: 165). Under festen uttalte Lie at romanen var «hans livs betydeligste arbeide», noe som ikke gjorde forventningene mindre (165–166). I de kommende månedene trykket avisene stadig små notiser som fulgte manusets prosess fra forlag til trykkeri, men først i midten av desember – da Lie for lengst var tilbake i Paris – kunne de annonsere at boken hadde nådd bokhandlene.

I likhet med Lies 60-årsfest presenterer *Niobe* en nåtids-situasjon som peker både bakover og fremover i tid – men like løfterik er den ikke. *Niobe* skildrer en generasjonskonflikt i familien Baarvig på doktorgården Elvsæt, som til sammen strekker seg over tre generasjoner. Vi følger familien Baarvigs forsøk på å omstille seg til en verden hvor de seks barna går fra barndom til voksen alder med andre mulighetsbetingelser enn foreldrene opplevde. Utfallet blir tragisk og rammer hele familien. Til tross for støtte og tilrettelegging fra foreldrene og den (over)engasjerte huslæreren Schulteiss, klarer ikke de tre eldste barna å leve opp til sine egne og andres forventninger til det moderne livet. Endre, den eldste, er ustadig og mislykkes i en rekke utdanninger og kall før han synker inn i selvmordstanker. Broren Kjøl driver med økonomisk spekulasjon og ender opp som kriminell svindler. Minka, den eldste søsteren deres, går fra å være kvinnesaksforkjemper til rollen som spiritistisk medium helt underlagt en

manns vilje. Også foreldrene dras med ned. Faren deres, doktoren Baard Baarvig, tar sitt eget liv etter å ha begått forsikringssvin- del på Kjels vegne, og mor Bente drives til sist fra vettet. Det er Bentes rolle som gir romanen dens tittel, med en henvisning til den greske mytologiens Niobe, som straffes for sin overdrevne stolthet over de tolv barna sine ved at gudene dreper dem. I en omdiskutert sluttscene tar Bente en øks i hendene og slår den i en kasse full av eksplosiver, slik at huset, hun selv og de tre eldste barna går i luften. De yngre barna har på dette tidspunktet forlatt familiehjemmet – Berthea for å utvandre til Amerika, Arnt og Massi for å ta utdanning – og drapshandlingen skyldes morens behov for å bevare familienavnet og fremtidsmulighetene for de to yngste. Mens foreldregenerasjonen representerer den gamle tid og de yngste barna den nye, faller altså de fire eldre barna mellom to stoler: De kan ikke tilpasse seg den nye tidens muligheter, og i sine feilede forsøk på selvrealisering drar de foreldrene med seg ned og truer med å ødelegge fremtidsmulighetene også for sine søsken.

Utgivelsen av *Niobe* var, som vi har sett, allerede en mediebegivenhet, og sammenfallet med juletiden hjalp på salg og oppmerksomhet. Norske kritikere var raske med å lese og anmelde romanen. Levde den opp til forventningene fra Lies 60-årsfeiring? «Jeg tænker mig, at svaret vil være baade *Ja* og *Nei* ---- og saa tilsidst *Ja* alligevel», skrev Schjøtt i sin omtale (1894: 166). Det er en beskrivelse som treffer godt. Mottagelsen var preget av at romanen fikk både ros og ris, og det var særlig to spørsmål som ble løftet frem som problematiske: Er virkelig romanen så samtidig som undertittelen «Nutidsroman» lover? Og hva skyldes egentlig Baarvig-barnas forfall, om det verken er arv eller foreldrenes oppdragelse? I dette kapitlet vil jeg argumentere for at et medieperspektiv kan bidra til nylesninger av både handlingen i *Niobe* og resepsjonens drøftinger av disse to spørsmålene. Jeg

vil også vise at en slik lesning kan tjene som utgangspunkt for å diskutere noen mer overordnede møtepunkter og skillelinjer mellom medie- og litteraturhistorisk orienterte lesninger av litterære verk. At mediasamfunnet er til stede i romanen rent motivisk, er klart. Som litteraturviter Dag Petterson har påpekt, skildrer Lies roman «et hardt og nådeløst samfunn» som er knyttet «uttrykkelig til framveksten av det moderne industrisamfunn», og hvor jernbanen fremstår som «noe av det mest representative for tiden» (1983: 60). Det jeg vil foreslå her, er imidlertid en mer helhetlig forståelse av *Niobe* som en roman som omhandler en medieteknologisk og ikke minst *medieestetisk* utvikling fra midten av århundret og frem mot århundreskiftet, og som spør når og hvordan medieutviklingen gjorde seg gjeldende – og for hvem og med hvilke konsekvenser.

Hvorfor et medieestetisk perspektiv?

Bak den dramatiske slutthandlingen i *Niobe* ligger endrede livsforutsetninger knyttet til det Bente Baarvig allerede innledningsvis refererer til som «en ny Tid», og muligheter, ideer og ambisjoner forbundet med den (Lie 1893: 5). Bakgrunnen for den nye tiden er å finne i ulike samfunnsendringer, som ifølge doktor Baarvig har skjedd raskere enn godt er. I en lang tankerekke om barnas ulike feilsteg i livet reflekterer han over hva som er nytt, og på hvilke måter det påvirker den yngre generasjonen:

... Man har en følelse af noget unormalt dimmigt over det hele.
– Absolut en almindelig Hjernesvækkelse i Tiden – med Udslag i alskens Nervesygdomme Kunde ha Lyst til at være ung

igjen og ta fat paa den Sag, – faa den lagt ordentlig i Dagen ... En Følge vistnok af, at der i vor ene Slægts Levetid er gjort en saa overvældende Mængde af indgribende Opfindelser og Opdagelser, at Hjernen ikke formaar at ta imod og fordøje det ... Konsekventserne af hver enkelt saa vidttrækkende, forandrer i den Grad Mulighederne og Begreberne, at først en næste Generation og kanske én til, som er født i den ny Civilisation, magter at indforlive sig i det ... Om vi med engang fik daglig Postgang til Mars, – vi vilde ikke forbauses mere end en Halvtime og ha vænnet os til det paa en Uge. Vi har ikke Tid til at tænke ud Følgerne for ny Stød paa Hjernen... En hel ny Kulturepoke, der falder som et Skræd over Slægten... (1893a: 278).

Baarvig gir bare ett konkret eksempel på hva slags inngripende «Opfindelser og Opdagelser» det er som overvelder menneskene i hans levetid: en raskere postgang som overskrider stadig større avstander, i en slik grad at selv postgang til Mars ikke lenger ville overrasket oss. Eksempelet viser likevel at bak de idémessige endringene i romanen ligger det medieteknologiske forutsetninger som har medicestetiske konsekvenser: Det som endrer seg, er selve oppfatningen av tid og rom, og endringene er inngripende i den forstand at de setter nye betingelser for hva mennesket kan se, høre, gjøre, vite og forestille seg.

Hastigheten i utviklingen gjør den overveldende og umerkelig på en og samme tid. Baarvig mener at det vil ta flere generasjoner før konsekvensene av den kan overskues, selv om vi tilsynelatende venner oss til nyskapelsene på svært kort tid. Her peker Lies roman fremover mot medieteoretiker Marshall McLuhans senere refleksjoner over hvordan nye medieteknologier endrer våre sanseforhold og oppfatningsmønstre selv om vi ikke nødvendigvis merker virkningene av dem på det bevisste plan (1964: 33). Resultatet er ifølge Baarvig en overgangstid preget av en uklar følelse

av at noe er annerledes: Det er «noget unormalt dimmigt over det hele», som man ikke får tak på fordi man ikke har «Tid til at tænke ut følgerne for ny Stød paa Hjernen» (Lie 1893a: 278). De eldste barna hans er rammet av denne overgangsperiodens uklarhet. Ungdommene forholder seg aktivt til ideene og ambisjonene som den nye tiden legger til rette for, men uten at de fullt ut forstår betingelsene for, eller konsekvensene av, valgene de tar for å leve opp til dem.

Vi møter en lignende uklarhet og forvirring når den samtidige resepsjonen av romanen diskuterer de to spørsmålene som jeg trakk frem innledningsvis: Hva ligger i undertittelen «Nutidsroman», og hva skyldes egentlig Baarvig-barnas forfall? Anmelderne forstår jevnt over *Niobe* som et oppgjør med *fin de siècle*-periodens idéstrømninger og innflytelsen disse strømningene har på norsk ungdom, med vekt på brytningene de skaper mellom foreldre- og ungdomsgenerasjonen. Romanen settes videre i sammenheng med fremtredende litterære idéstrømninger og verk fra hele andre halvdel av 1800-tallet, fra det moderne gjennombruddets realisme (Schjøtt 1894), via naturalismens betoning av arv og miljø (Scharffenberg 1894abc), til ulike former for litterær 'dekadanse' (Collin 1894). Men fra hvilket ståsted er det romanen retter sin kritikk, og hvor nåtidig er tidsbildet? Her fremstår kritikerne som langt mer usikre. Handlingen beskrives ofte som noe utidsmessig, og det antydes at Lies lange opphold i Paris preger hvordan han forestiller seg utviklingen i Norge (Brinchmann 1893; Schjøtt 1894: 168). Og samtidig som Christopher Brinchmann, Christen Collin og Johan Scharffenberg alle roser romanen for at den ikke gir foreldregenerasjonen skylden for ungdommens forfall, verken ved å peke på arvelig determinisme eller et uheldig miljø, fremstår alternativet – at det er *tidsånden* i seg selv som står bak forfallet – som uklart. Schjøtt skriver at «[d]et kan synes underligt – og mange har ogsaa undret sig

derover – at saa brave, velmenende forældre som doktoren og fru Bente kunde faa saa daarlige børn» (1894: 173). Det samme stusser også Bredo von Munthe af Morgenstierne (under pseudonymet V) over i en anmeldelse i *Aftenposten*.¹ Her peker han på at Baarvig-barnas forfall ikke skyldes arv og degenerasjon, som i så mange andre av 1880- og 1890-tallets romaner, og at det er like vanskelig å se at foreldrenes oppdragelse og hjemmets miljø har gjort dem uskikket for livet:

Vi har visselig ikke meget til overs for de Arvelighedsteorier, som gjør sig brede i saa meget af den moderne Literatur. Men naar [...] to saadanne Kjernepersonligheder som Doktorparret paa Elvsæt har faaet disse 4 aandelig degenererede Børn, reiser sig uvilkaarlig Spørgsmaalet hvorfor? (Morgenstierne 1893)

Ja, hvorfor? For Morgenstierne fremstår tragedien i romanen som uforklarlig. Schjøtt peker på sin side på hvordan selve forholdet mellom foreldre og barn har blitt endret som følge av nye «forhold» (1894: 175), som preges av sekularisering, og at «alt, simpelthen alt kan sættes under debat» (171) – men heller ikke hun sier noe mer konkret om hva disse forholdene består i. Mens kritikerstanden jevnt over er enige om at Lie skildrer en generasjonskløft som er forbundet med tidsånden, er det altså få klare svar på hva denne tidsånden er eller skyldes, hva det er ved den som driver barna ut i forfall, og om romanens skildring av den virkelig er så samtidig som undertittelen «Nutidsroman» lover.

Også senere forskningshistorie tar opp disse spørsmålene og drøfter de mostridende aspektene ved romanen. Lie-biograf Hans Midbøe, som omtaler *Niobe* i *Dikteren og det primitive 3: Jonas Lies mesterskap* (1966), viser for eksempel til at romanen kan leses både som tidsbilde, psykologisk diktning og tragedie. Midbøe mener også at disse aspektene ved teksten kan ha lett

for å overskygge at den også inneholder «sterke *symbolske* innslag», som har lett for å oversees på grunn av tekstens tydelige oppgjør med dekadansen (Midbøe 1966: 113, 124, forfatterens utheving). Litteraturviter Petter Aaslestad velger å ta fraspark i slike motstridende merkelapper og vurderinger når han selv analyserer *Niobe* i boken *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905* (1992). Her trekker han frem lesningene til blant andre litteraturviter Åse Hiorth Lervik (1965) og litteraturhistoriker Edvard Beyer (1975) og peker på at lesningene deres er preget av en diskrepans mellom det tragiske ved slutten og det karikerte ved personene, det mytologiske ved Niobe-motivet og det realistiske ved samfunnsskildringen (1992: 151). I sin egen analyse peker Aaslestad på at problemene kan skyldes selve narrasjonen i romanen og leserrollen den skaper: Fortellingen har stedet Elvsæt som sitt sentrum og består i stor grad av direkte tale mellom karakterene som befinner seg på eller ved gården på det gitte tidspunktet (1992: 154–155). Romanpersonene ser ofte ikke sine egne tilkorkommenheter, men har skarpt blikk for de andres, og narrasjonen avslører idealistiske utsagn som posering. Slik sender teksten hele veien dobbeltydige signaler, som tvinger leseren til å innta en nøytral holdning til det fortalte (157, 162). Samtidig som romanpersonene etterlyser faste holdepunkter i en ny tid, gir altså heller ikke fortellerteksten noen rettleidende norm (162). Tekstens mening blir slik uløselig «knyttet til det problematiske i å orientere seg i og ta stilling til aktuelle spørsmål», konkluderer Aaslestad (163). I lys av dette kan vi si at også Baarvigs utsagn fra den siterte passasjen peker forbi romanpersonene og ut til leseren, som i likhet med romanpersonene vil føle at det hviler noe uklart eller «dimmigt over det hele».

Om vi imidlertid følger Baard Baarvigs tankerekke videre og leser romanen med utgangspunkt i dens tematiseringer av det medieteknologiske og -estetiske, kan vi etablere en

mediehistorisk ramme omkring handlingen som kan bidra til å konkretisere noen av disse spørsmålene. På samme måte som narrasjonens forankring i gården Elvsæt danner et stabilt punkt i tid og rom som innrammer handlingen (Aaslestad 1992: 154), skildres de ulike idéstrømmingene innenfor en felles kontekst skapt av medieutviklingen i skogdriftsbygden. Romanen presenterer oss gjennomgående for infrastrukturene som ligger til grunn for de endrede ideene og mulighetsbetingelsene som foreldre og barn må forholde seg til. Endre, Kjøl og Minkas feilede livsprosjekter er forbundet med sentrale aspekter ved mediekulturen: en medieinfrastruktur, særlig kommunikasjonsteknologisk, som endrer menneskets sansning og opplevelse av tid og rom; en økt økonomisk kompleksitet knyttet til pengemediet; en forestilling om at mennesket selv kan være et medium og overskride grensene for menneskelig sansning, fri vilje og i siste instans: livet selv. Disse mediale endringene påvirker også hvordan stedet Elvsæt står i forbindelse med omverdenen, og gjør at også det narrative forankringspunktet i romanen fremstår som ustabil og i endring.

Lest på denne måten blir *Niobe* en kritisk innrettet og medieestetisk orientert tematisering av de mest fremtredende mediale endringene i Norge i perioden 1850–1900. Perspektivet åpner for nylesninger av *Niobe* på minst to nivå: For det første kan lesningen orienteres mot den mediale infrastrukturen som ligger til grunn for Baarvig-barnas endrede livsbetingelser, ambisjoner og forestillinger. Hvilke forestillinger om menneskets forhold til omverdenen, naturen og hverandre er det romanen knytter til de mediale endringene, og hva utsier den om disse? For det andre kan vi ta et steg tilbake fra romanteksten og se på romanen og resepsjonen av den som en mediebegivenhet som reproducerer de samme problemstillingene, og som synliggjør konsekvensene et mediant perspektiv kan ha også rent litteraturhistorisk. På hvilke

måter kan premisset om en mediehistorisk utvikling som går forut for og langsmed de mer tradisjonelle litteraturhistoriske periodeinndelingene, gi nye perspektiver på både bakgrunnen for Baarvig-barnas forfall og resepsjonens debatt om *Niobe* som «Nutidsroman»?

Inngripende oppfinnelser og oppdagelser

La oss først se nærmere på Baarvig-barnas skjebne og forutsetningene for den. I sitatet vi så på innledningvis, fremhever doktor Baarvig en stadig hurtigere postgang som et eksempel på den «overvældende Mængde af indgribende Opfindelser og Opdagelser» som skaper brytningstiden barna hans vokser opp i. Kommunikasjonsteknologier som posten og telegrammet spiller også en viktig rolle i romanens handlingsutvikling, blant annet ved at de bygger bro mellom skogdriftsbygden og hovedstaden. I romanens start er det imidlertid først og fremst for Baarvig selv at postgangen blir inngripende – både på humør og lommebok. Vi møter ham for første gang mens han er midt i et kolerisk raserianfall, som er forårsaket av et brev fra eldste-sønnen Endre. I brevet ber Endre om pengestøtte hjemmefra fordi han nok en gang har skiftet retning i livet; han har allerede gått fra teologistudier og over til filologien, og nå vil han derfra til sang. Før romanen er omme, har han også prøvd seg som skuespiller, journalist og kritiker. Hvert av forsøkene koster foreldrene dyrt, og Baarvig mener at sønnen må lære seg å sette livets opphold fremfor luftige idealer om å finne sitt kall i livet. Endre vil forvolde sine foreldres død, utbasunerer han sint, så huset blir stående «brødløst», men:

Saa blev der nu for det første ikke noget Pengebrev hver Maanedag. – – Og da kunde han jo faa sy-ynge ... saa Maven peb af Sult som et Posthorn (...). Der blev bare ingen Middagsmad af – slet ingen. Nej saamæn ... (Lie 1893a: 4).

Scenen legger frem konfliktgrunnlaget som hele romanen bygger på, det vil si forholdet mellom materielle realiteter, ungdommens idealisme og de mulighetene som en ny tid har lagt til rette for – og som ekteparet Baarvig har ulike meninger om. Samtidig gir den et første eksempel på rollen posten og andre kommunikasjons-teknologier vil spille, både som et virkemiddel som griper inn i handlingsutviklingen, som grunnlag for ulike orienteringer i verden, og som utgangspunkt for romanfigurenes tankeverdener og sanseerfaringer. Brevet og postgangen ligger som en medierende instans mellom sønnen og faren, som avkommet nok vinner på, og som gjør selve brevet til en integrert del av konfliktsituasjonen. Dette understrekes når Baarvig, med ironiserende selvinnsikt, lar posthornet anta metaforiske og kroppslige dimensjoner i forestillingen om en situasjon der sønnens mage piper av sult «som et Posthorn» uten at det blir mat av det. Virkelighetens posthorn gjaller imidlertid ikke forgjeves, og det ender selvsagt med at brevet har sin ønskede virkning: Endre mottar pengene sine, tatt fra mor Bentes egen sparekonto, og kan fortsette jakten på sitt egentlige kall i livet.

I den daglige postbunken ligger det spor etter ikke bare Endres, men hele familiens ulike prosjekter og ambisjoner. Posten bringer brev, aviser og tidsskrifter til Elvsæt, og det er etter hvert mange som hegner om postkassen ved embetsgården for å kontrollere informasjonsstrømmen. Kjøl er alltid ute tidlig om morgenen for å «revidere» posten, som Minka sier, men da har huslærer Schulteiss allerede overvåket veien i halvannen times tid (Lie 1893a: 69–70). Schulteiss, som er ulykkelig forelsket i og

idoliserer Minka, går postbudet i møte for å iverksette Minkas ønskede revisjoner. I dette tilfellet dreier det seg om å forhindre at moren leser et anonymt tidsskriftinnlegg hun har fått publisert, og som hun antar at moren vil gjenkjenne som hennes: «Hører, De, Schulteiss, det gjælder at faa tat 'Det tyvende Aarhundede' ud af Fars Aviser. Den Opsats, som jeg gav Overskriften: 'Det lille glatte Jaord,' – den vil jeg ikke, at Mor skal læse» (70). Mor Bente selv, som deretter får bunken, passer på å stikke til seg Endres pengebrev, som faren hans nå vil ha seg frabedt (104). Når bunken til slutt når familiens overhode, er den altså kraftig fortynnet.

Å «revidere» posten handler om å få og å kontrollere tilgang til nyheter og informasjon, men også om å etablere tilknytningspunkter til omverdenen og andre mennesker. Slik reflekterer Baarvig-familiens kretsing om postkassen mediehistoriker Harald Rindes poeng om at posten forble 1800-tallets dominerende medium også etter introduksjonen av nye kommunikasjonsteknologier som telegrafene (2005: 120–128). I 1800-tallets andre halvdel er det likevel, som Baarvig påpeker, snakk om en noe annen postgang enn tidligere. I *Niobe* kommer det frem at posten fraktes med jernbanen, som er i ferd med å bygges ut og bare helt nylig har kommet til skogdriftsbygden, og dermed kommer den frem vesentlig fortere enn før. Også innholdet i posten – private brev og forretningsbrev, aviser og tidsskrifter – reflekterer mediehistoriske endringer. Småsteder får ikke bare tilgang til pressen lettere og raskere enn før i denne perioden, men de kan også enklere delta i utvekslingene som finner sted. Også dette viser handlingen i *Niobe* på flere måter. For eksempel holder både Minka og Schulteiss seg orientert om samtidens idéstrømninger gjennom tidsskriftet *Det tyvende Aarhundrede*, som har en status og et innhold ikke helt ulikt virkelighetens *Samtiden*, og Minka bidrar også selv med innlegg. Gjennom tidsskriftet

kjenner de begge til bidragsyter og redaktør Thekla Feiring, som etter hvert ankommer bygden for å ta jobb som guvernante, og hun kjenner også til Minka. Der Minka etter hvert beveger seg fra denne konkrete deltagelsen i omverdenen til stadig mer spirituelle og åndelige kall, er Endres bevegelse motsatt: Han går fra et ønske om å være utøvende og uavhengig kunstner til å oppdage hvor integrert også kulturlivet er i en medial virkelighet der pressens makt er stor. Etter selv å ha blitt utsatt for drepende kritikk legger Endre bort kunstnerdrømmen for å bli journalist og kritiker. Pressens makt til å «dræbe en stakkars Skuespiller bare med at gispe» fyller ham imidlertid med en økende «Lyst til at krepere» (Lie 1893a: 272–273). Endre vender hjem, kutter alle forbindelser til omverdenen og til kulturlivet, og utvikler selvmordtanker. Slik trer det frem et intrikat, sosialt og relasjonelt nettverk i romanen, bygget over en kommunikasjonsteknologisk infrastruktur som blant annet involverer postgang, presse, telegraf og jernbane. Det er dette nettverket Baarvig-barna må orientere seg i og delta i, og som produserer og formidler samtidens endrede mulighetsbetingelser og ideer.

Også telegrammet blir et viktig motiv i handlingen. Der posten skaper en daglig og jevn forbindelse mellom bygd og by, er denne kommunikasjonsformen en sjeldnere tildragelse som knyttes til hastesaker. Telegrafene fungerer her som en plottendrer, slik vi også så i forbindelse med Henrik Ibsens *Samfundets støtter* (1877) i kapittel én om «Telegrafiske forestillinger». Ankomsten av et telegram fører til en avgjørende omveltning i fortellingen om Kjels forretninger. Telegrammet melder om bankdirektørens plutselige ankomst til bygden, og dette er hendelsen som skyver Kjels allerede uklare virksomhet over i svindel (Lie 1893a: 164–165). For å dekke over at kassen til sagbruket er tom, låner Kjøl penger privat og overbeviser bankdirektøren om at alt er i orden. Etterpå, i sterkt alkoholfølsomt tilstand, forteller han om

det hele til mor Bente, som slik får bekreftet sine bekymringer for Kjels forretningsdrift: «*Dette* maatte vel være godt paavej til det, man kalder Svindel» (190–192).

Telegrammets hastighet, som gjør at det når Kjel rett før bankdirektøren må hentes på perrongen, tillater at det kan fungere som budbringer og katalysator for slike plutselige omskiftninger i handlingen, med påfølgende innsikter og ringvirkninger. Bente sier ikke noe til sin mann, men bestemmer seg for å gripe inn i Kjels prosjekt via omveier – uvitende om at dette i sin tur fører til at Kjel drar sin far inn i uføret. Slik blir telegrammet en katalysator for både Kjels og doktor Baarvigs undergang. Telegrammotivet er fremfor alt knyttet til handlingstråder som involverer handel og økonomi. Med Aristoteles' dramateoretiske begreper kan vi si at motivet opptrer som et nødvendig redskap for å lansere den tragiske handlingens *peripeti* (omslag eller vendepunkt) og *anagnorisis* (en plutselig og ofte tragisk innsikt), slik det også fungerer i Bjørnstjerne Bjørnsons *En Fallit* fra 1875, ifølge Anders Skare Malvik (2021: 258). I sine lesninger av *En Fallit* legger Gullestad (kapittel 4), Malvik (257–258) og Fodstad (2021: 414) alle vekt på telegrafens rolle i stykket og viser til at telegrammet spiller en avgjørende rolle i å snu om på Tjældes forventninger og prosjekt. Den samme funksjonen gjenfinner vi også i *Samfundets støtter* og i *Niobe*. Overført til en episk fortellingstradisjon kan peripeti-begrepet knyttes til avgjørende hendelser som markerer et skille mellom det som kom før, og det som følger etter. Fortellinger er som regel strukturert rundt slike hendelser, og peripetier fungerer derfor som avgjørende meningsprodusenter i narrativet. Og i *Niobe* er telegrammet startpunktet for nettopp en slik hendelse. Motivet er ikke ganske enkelt et eksempel på at romanen tar opp og tematiserer medieteknologier, men markerer et punkt i handlingen som krever nyorientering og endrer handlingsgangen for flere av karakterene. Tematiseringene av

medieinfrastrukturen blir slik også en del av selve den litterære tekstens handlings- og fortellertekniske infrastruktur. Som motiv signaliserer telegrammet den nære forbindelsen mellom økonomisk makt og det å sitte på oppdatert informasjon, og motivets plass i handlingsutviklingen viser nøyaktig hvor omveltende ankomsten av slik informasjon kan være.

Kjels økonomiske spekulasjon har blitt kalt selve «fjæren i det sindige urverket» i *Niobe* (Brinchmann 1893, upag.), og telegrammet er bare en av flere medieteknologier som inngår i dette maskineriet. Prosjektene hans muliggjøres blant annet av et endret bankvesen som gjør lånebasert spekulasjon mulig, og av åpningen av jernbanen. Brytningstiden Kjøl er del av, preges av at økonomi og finans har blitt stadig mer komplekst, blant annet fordi det har inntrådt flere medierende lag mellom det materielle produktet og verdiene de genererer. Historiker og sosiolog James Beniger kaller det en økende «systemering» av samfunnet, som kom av behovet for å kontrollere et økonomisk skifte fra lokale, segmenterte markeder til stadig høyere grader av organisering gjennom hele perioden som fulgte den industrielle revolusjonen (Beniger 1989: 278). Lie gikk også selv fallitt som følge av tømmerhandel allerede i 1868, og Kjøl er bare en av flere romanpersoner i forfatterskapet som berører dette motivet (Ingerslev 1939: 66–68). I skogdriftsbygden har imidlertid de økonomiske endringene nettopp gjort seg merkbare: Jernbanen gjør ny industri mulig og tillater Kjøl å formidle mellom lokale investorer og bankvesenet i hovedstaden.

Kjøl blir investor, sagbrukseier og bankdirektør i bygden, og han bygger sagbrukimperiet sitt på et system av kreditt, lån og lånegarantier som skjuler at det nesten ikke er virkelige verdier eller rede penger involvert. «Penge, – javist gaar der Penge!» forklarer Kjøl sine engstelige foreldre, «Men det gjælder at skjelne mellem de, man sér, og de, man ikke sér» (Lie 1893a: 105–106).

Ved å få bygdens autoriteter til å undertegne ulike lånebrev og garantier supplerer Kjøl monetære verdier med sosiale. De involverte risikerer ikke bare pengeverdier, men også navn og ære, noe særlig Baarvig forstår og frykter. Kjølens spekulasjoner får til sist et tragisk utfall for faren. I første omgang setter Baarvig navn og ære på spill ved å skrive seg opp blant Kjølens garantister. Senere er det han som tenner på sagbruket for å løse ut forsikringspenger som kan hjelpe Kjøl over kneiken. Året etterpå begår Baarvig selvmord, ute av stand til å leve med skylden, og det viser seg at tiden også har innhentet Kjøl: Nå venter gjeldsfengslet. Handelsinfrastrukturen som muliggjør Kjølens spekulasjoner, er såpass kompleks og uoversiktlig at det blir vanskelig for utenforstående å kikke Kjøl i kortene, og han overskuer dem heller ikke selv: Kjøl går i samme felle som konkurrenten og kjøper et stort område med ødelagt skog; han forstår ikke at faren er involvert i forsikringsutbetalingen, og han låner stadig mer penger i sine paniske forsøk på å holde seg flytende. Som når telegrammet ankommer, er tilgang og mangel på riktig informasjon hele veien avgjørende, både for Kjøl selv og for de andre som trekkes med i dragsuget.

Ved siden av post og telegram er det også en mer åndelig form for kommunikasjon som griper inn i Baarvig-barnas liv. Ingeniør Varberg, som ankommer bygden i forbindelse med jernbanetbyggingen, mener å ha en okkult forbindelse til Minka og ser på henne som et menneskelig medium. Det som begynner som en romanse, blir etter hvert til en viljeskamp mellom de to om hvem som har makten over valgene hennes. Gjennom romanen føres det en vedvarende debatt om hvordan forbindelsen mellom dem skal forstås, som involverer flere av romanpersonene. Varberg målbærer en tro på at «den psykiske Energi er Menneskeheds sidste store Opdagelse, – mod den Kraft synes Dampens og Elektricitetens for intet at regne» (Lie 1893a: 140). Schulteiss mener at såkalte åndelige fenomener stammer fra menneskenes egen

underbevissthet og snart vil la seg rasjonelt forklare – kanskje til og med fotografere – og vil slik avmystifisere det hele (141). Alle, Minka inkludert, opplever imidlertid at Varberg virkelig har en makt over henne. Minkas eget syn på forholdet dem imellom er vekslende. På et tidspunkt sammenligner hun forbindelsen mellom dem med en klokkestreng, som Varberg drar i når han vil at hun skal adlyde. «Klokkestrengen ... Skal det være et Navn for vor aandelige Forbindelse, den magnetiske Ledning mellem os?» svarer Varberg (185). Som vi ser, forbindes det okkulte hele veien med vitenskapelige diskurser og medieteknologiske oppfinnelser. Mennesket som medium skildres slik som en integrert del av en medieteknologisk infrastruktur som særlig handler om kommunikasjon – enten det er snakk om en magnetisk, telegraf-lignende ledning eller en mekanisk klokkestreng.

Niobe kan slik forbindes med det Giuliano D'Amico og Gerd Karin Omdal kaller en «medial okkultur» i bokens neste kapittel, hvor samspillet mellom medieteknologi og okkultisme ofte er karakterisert av åndelige og metafysiske problemstillinger. Hos Lie er det særlig problemstillinger knyttet til kjønn, makt og vilje som trer frem i kjølvannet av Minkas forfallshistorie. Der forfattere som Anna Munch fremstiller det kvinnelige mediet som en læremester og mannen som hennes disippel, blir medieringsmotivet her grunnlag for en konflikt og maktkamp mellom kjønnene. Utviklingen i denne retningen skjer gradvis gjennom romanen. Forestillingen om at Minka har medierings-evner, utgjør i utgangspunktet en moderne vri på de mange forelesningene Schulteiss har holdt for henne om kvinner som utøvde makt ved å inspirere og påvirke historiens store menn, og i starten fremstår de som en mulig forlengelse av kvinnesaks-engasjementet. Minka drar for en periode til hovedstaden, der hun opptrer som muse for poeten Finland i et forsøk på få ham «i min magt», med det formål å «elektrisere en saadan Mands

Pen, saa det egentlig var *mig*, som gnistrede af den» (Lie 1893a: 255–256). Imidlertid viser det seg at Finland først og fremst lar seg inspirere av Minka som et interessant «psykologisk Studium», og Varberg spøker hele veien i kulissene. Det er lite igjen av egne ambisjoner og vilje i det scenarioet vi presenteres for i slutten av romanen: Minka har gitt etter, forlovet seg med Varberg og skal opptre som hans medium i en serie spiritistiske seanser som skal oppføres ute i Europa.

I *Niobe* er det handlingstråden knyttet til Minka som mest eksplisitt tar opp spørsmål om kvinners posisjon og muligheter i samfunnet. Kvinnelige skjebner står like fullt sentralt i romanen som helhet. Romanen påkaller Bente Baarvigs tragedie i tittelen og skildrer blant annet hvordan både Minka og mentoren hennes, kvinnesaksforkjemperen Thekla Feiring, må justere sine forventninger, håp og drømmer etter hvert som det blir klart at deres egne prosjekter enten er avhengige av eller står i motsetning til de mannlige karakterenes. I tiden omkring utgivelsen ble det mer enn antydnet, både av Lie selv og i resepsjonen, at vektleggingen av kvinnelige karakterer og erfaringer til dels skyldtes det tette samarbeidet mellom Lie og konen Thomasine Lie (jf. Midbøe 1966: 119–124). Det var nettopp i 1893, samme år som *Niobe* kom ut, at Lie skrev sin hyllest til Thomasine i teksten «Min hustru», publisert i *Samtiden*, hvor han beskriver hennes bidrag til forfatterskapet som så utstrakt at hun gjerne kunne «hvt sit Navn som Medarbeider paa Titelbladet» (Lie 1893b: 410). Teksten munner ut i følgende attest: «Nu, vi indgaar i vort sekstiende Aar, synes jeg, det kunde være paatide at melde, at det vakkreste og mest vellykkede, jeg har skrevet, har hun Part i» (411).² Både denne hyllesten, Mathilde Schjøtt's foredrag om *Niobe* i Læseforeningen for Kvinder og Lies egne uttalelser under 60-årsfeiringen, der han beskrev romanen som en fortelling om morssmerte og som hans betydeligste arbeid så langt, gjør det påfallende hvor

ofte nettopp de kvinnelige karakterens skjebner ble beskrevet som lite troverdige i den samtidige resepsjonen. Både Minkas forbindelse til Varberg og Bentes vanvidd og drapshandling mot slutten omtales som overdrevet og lite troverdig. I anmeldelsene forklares dette blant annet med at de okkulte trekkene og den aktive drapshandlingen – med dynamitt – virker altfor franskinspirert (f.eks. Brinchmann 1893; Schjøtt 1894; Bjørnson 1896: 281). At det særlig er i møtepunktene mellom okkultisme, psykologiske omveltninger og kvinneskjebner at romanen oppleves som fremmedartet og unorsk, betyr imidlertid ikke at dette var ukjente utviklinger i den norske mediekulturen. En vel så viktig bakgrunn for nedvurderingen er nok at nettopp dynamitt, «den nye kvinnen» og kvinnen som spiritistisk medium var svært populære motiv og tema i den felleseuropeiske populærlitteraturens sensasjonsromaner (jf. Dahl 1986, 1974). I den forbindelse er det verdt å minne om at det også finnes en bred og langvarig tradisjon for å utforske menneskets egne medierende egenskaper i norsk litteratur – og at denne kan spores helt tilbake til Lies egen kortroman *Den fremsynte* fra 1870.

Spør vi hvilke «Opfindelser og Opdagelser» det er som griper inn i Baarvig-barnas skjebne og legger premissene for brytnings-tiden de er en del av, er det et svært variert og bredt tidsbilde som trer frem. Like fullt er det tydelig at det er snakk om en felles underliggende, medieteknologisk fundert infrastruktur som ligger til grunn for både handlingsutviklingen og det samlede tidsbildet romanen presenterer oss for. Med et begrep hentet fra John Durham Peters, kan vi snakke om at Lie her utforsker ulike former for infrastrukturell væren, der medieteknologier skaper forutsetninger for menneskelig eksistens (2015: 15). Men hvorfor går det så galt? Det gjennomgående trekket i *Niobe* er at den «mellomgenerasjonen» som de tre eldste barna tilhører, ikke er i stand til å navigere i mengden av nye muligheter, ideer

og idealer som følger av denne medieutviklingen. Selv om de alle har ambisjoner og til en viss grad også talent, klarer de ikke å realisere drømmene sine.

Infrastrukturens uinnfridde løfter

Kommunikasjonsteknologiene fører til nye muligheter, nye relasjonelle betingelser og nye ideer, og disse påvirker Baarvig-barna. Med Brian Larkins (2018) begreper, kan vi snakke om at alle store infrastrukturer bærer med seg en «appell», et «infrastrukturens løfte», som henvender seg til oss estetisk gjennom hvordan de materialiserer seg i vårt sanseapparat og nedfelles i vår forståelse (2018: 175). Dette skjer i en vekselvirkning mellom medieteknologienes *poesis* (frembringelse) og *aisthesis* (sansning), slik at materielle aspekter ved medieteknologiene ikke kan forstås løsrevet fra hvordan de påvirker våre sanseerfaringer, begreper og forestillinger. I *Niobe* er det fristende å si at det er nettopp en slik vekselvirkning doktor Baarvig tenker på når han kobler tidens nye oppfinnelser og oppdagelser direkte til sine barns (forfeilede) ambisjoner og ideer om livet.

Både det løfterike ved infrastrukturen og forholdet mellom konkrete medieteknologier og medieestetikk blir særlig tydelig i forbindelse med jernbanen. Jernbanen er i det hele tatt et sentralt motiv i romanen og nært forbundet med forestillingene både Kjell og søsknene hans har om samfunnsutviklingen og sin egen plass i den. Sammenligner vi *Niobe* med Lies tidligere romaner om ruralt familieliv, som *Familien paa Gilje* (1883), er det påfallende hvordan innføringen av jernbanen endrer vilkårene og mulighetene for den yngre generasjonen, og hvordan

den påvirker interaksjonen mellom dem og verdenen utenfor. *Familien paa Gilje* kan, i likhet med *Niobe*, leses som en roman om foreldres ansvar for den yngre generasjonen, og romanens ektepar håndterer også her et intrikat system av sosiale forbindelser for både å kontrollere og muliggjøre barnas møter med utenomverdenen. I *Niobe* bringer jernbanen med seg modernitet i form av teknologi, nye ideer og muligheter for interaksjon, på måter som utfordrer og forkaster de tradisjonelle levemåtene til den rurale embetsmannfamilien.

Særlig Kjel setter sin lit til det infrastrukturelle løftet som jernbanen representerer. Kjel har bakgrunn som agronom, men har aldri brukt utdannelsen – i stedet spekulerer han i salg av skog og produksjon av tømmer. I konkret forstand er det jernbanen som bringer Kjel til byen, der han kan søke om lån på vegne av seg selv og partnerne, og som ligger som en forutsetning for sagbrukets eksport og verdi. Toget figurerer sterkt i de finansielle fantasiene hans om å samle «alle Affærs mændene her i Egnen, enten de er konservative eller Oppositionsfolk, under én Hat – min Hat» (1893a: 206). Jernbanen bringer også frøken Feiring, ingeniør Varberg og poet Finsland til stedet, bipersoner som alle blir katalysatorer for Baarvig-barnas ambisjoner og prosjekter. Indirekte er den til og med bakgrunnen for at sluttscenens eksplosjon er mulig: Eksplosivene tilhører Arnt og er en del av hans forberedelser til teknologiske studier som skal gjøre ham til jernbaneingeniør.

Når det gjelder jernbanens betydning for Kjels prosjekt, er det tidvis vanskelig å skjelne mellom hva som er relle økonomiske konsekvenser for sagbruket hans, og hva som er økonomiske fantasier og drømmer. Kjels sagbruk befinner seg slik mellom jernbanens poiesis og dens aisthesis. Når han setter hele egnen i gjeld for å opprettholde spekulasjonene sine, selger han en drøm som bygger på de materielle forutsetningene jernbanen bringer

med seg. I denne bokens innledning pekte vi ut tre overordnede dimensjoner som preger responsen på 1800-tallets medieutvikling: tid–rom-kompresjon, estetisk appell og et endret natursyn. Disse kan sees i forlengelse av det infrastrukturelle løftet jernbanen representerer. Det er for eksempel tydelig at Kjels økonomiske prosjekt har som forutsetning at stadig større avstander kan overskrides på stadig kortere tid, slik at avstanden mellom bygd og hovedstad oppleves som mindre enn før, og at tid og rom komprimeres. Prosjektet hans hviler også på en forestilling om økende grad av naturbeherskelse. Kjels handel baserer seg på skogdrift og kjøp av store skogområder, som skal bli til tømmer og fraktes ut i verden slik at «hvert Jernbanetog gjør Guld!» (Lie 1893a: 206). Slik blir han et godt eksempel på et moderne menneske som først og fremst ser sine omgivelser som ressurser til egen vinning.

Der Kjels prosjekt har en konkret forbindelse til jernbanen og løftene introduksjonen av den gir, figurerer jernbanen som en mer indirekte trussel for Minka. Det er jernbanen som bringer ingeniør Varberg til bygden, der han bor og jobber ved jernbanestasjonen. For Minka blir lydene fra jernbanen etter hvert uløselig knyttet til ingeniøren, og ulet fra togfløyten sender henne inn i en transelignende tilstand der lyden representerer hans vilje:

Naar Jernbaneulet skar i den lave, lange, vedholdende Tone, hørte hun til i bleg ekstase... Det var hans Vilje, som byggede Bro i Luften over til hende. Hun saa den spinde sig i et fint Netværk som af Skygger. – Og hun skulde gaa bare paa Kraften af hans Vilje, – paa højere og højere Buer gjennem Luften... Lyden fløj op i vildthvinende Angst, – og saa blev det med ét stille... Det var hendes Skyld. Hun var ikke godt nok Medium... aarkede ikke at modta hele Viljen (1893a: 131–132).

I sitatet ser vi hvordan hørsel, syn og fantasi påvirkes av jernbanen, og hvordan den legger en infrastrukturell grunn for den åndelige forbindelsen mellom Minka og Varberg. Lyden bygger seg opp først til ekstase og så til angst, før den avbrytes og preger en mangel hos Minka, som ennå ikke går fullt og helt inn for rollen som medium. Sitatet er et tydelig eksempel på hvordan *Niobe* også tematiserer medieteknologienes estetiske appell og tilbyr medieestetiske refleksjoner over medieteknologiene i samtiden. Jernbanens frembringelse (poiesis), jernbanehylet, knyttes direkte til dens sansemessige resultater (aisthesis). Her, i starten av Minkas utforskning av det spirituelle, skaper lyden fantasier om at hun kan løftes opp og bæres av en annens vilje, dersom hun er sterk nok. Stillheten som følger etter ulet, varsler imidlertid om katastrofen som skal komme, og kravet om å gi seg hen og la egen vilje forgå.

I en dobbel gest er jernbanen utgangspunktet for det som kan bli redningen for familiens yngste sønn, Arnt, og instrumentet for romanens tragiske slutt punkt. Mot romanens slutt har de to yngste blitt store nok til å velge seg en utdanning, og Arnt trekkes mot ingeniørkunsten. Han «sværmede for Jernbanearbejdet og drev paa med Vejanlæg og Ingeniørkunster og Dynamittsprængen» i påvente av å kunne ta middelskoleeksamen og søke seg inn på en teknisk skole (Lie 1893a: 268). Også for Arnt er jernbanen forbundet med forestillinger om menneskets kontroll over naturen. Han løper opp og ned trappene mens han entusiastisk forteller moren om «Jernbanen over Andes med de forfærdelige Stigninger – en paa firti og en paa trediver» (315). For Arnt representerer dermed jernbanen et løfte om menneskets mulighet til å overkomme naturens hindringer, til å reise over større avstander enn før og til å oppdage det ukjente. Arnts øvelser med ingeniørkunst og sprengning er imidlertid også en forutsetning for Bente Baarvigs endelige handling. Endre, som i lengre tid har snakket om sin dragning mot døden og om ulike metoder

for selvmord, planter ideen i henne om hvordan det hele kan ta slutt: «Slig, som dette staar, kunde man næsten fristes til at være resolut, – med en Gang gi Arnts Dynamitpatroner derinde i Redskabsrummet et Drag med Øksen ... bli aldeles fortvilet – falde paa noget af hvert» (342). Der Endre kjennetegnes av manglende handlekraft, har Bente nok for dem alle. Med Arnt og Massis fremtid i tankene tar hun seg inn i redskapsrommet til «Arnts bortgjemte Blikkasse med Dynamitpatronerne – greb saa Øksen og slog til under et vildt Rædselsskrig» (344). Jernbanen har ført med seg destruksjonen av to generasjoner – men også nye muligheter for den neste.

Niobe tar oss med til en skogdriftsbygd nettopp i det øyeblikket hvor den innlemmes i et nytt og betraktelig større medieteknologisk rom gjennom utbyggingen av jernbanen. Verden kommer plutselig nærmere, både ved at Baarvig-barna lettere kan reise ut, og ved at byfolk i større grad trenger inn. Slik skapes det en medieteknologisk tid-rom-kompresjon – en opplevelse av at verden blir mindre fordi menneskets aksjonsradius har blitt større og raskere. I den tidligere siterte tankerekken peker doktor Baarvig nettopp på hurtighet som en konsekvens av samtidens mange nyvinninger. Han mener at menneskene bare tilsynelatende holder tritt med endringene – at man ikke blir forbauset, betyr ikke at man har tatt inn over seg konsekvensene. Bente Baarvig omtaler den samme utviklingen med utgangspunkt i en romlig metafor: «Nu er det som der er slaat op en hel Væg, saa Verden ligger der og blænder, og ingenting er umuligt mere» (Lie 1893a: 249). I likhet med sin mann mener fru Baarvig at ungdommen ikke er klar for å tre inn i dette mulighetsrommet, men ofte «bliver staaende ved bare at fantasere og se sig selv store» (sst.). Disse fantasiene og forestillingene er imidlertid i seg selv resultater av den medieteknologiske infrastrukturen og hvordan den bidrar til å konstruere en bestemt oppfattelse av tid og rom.

Baarvig-barna interagerer med den medieteknologiske infrastrukturen på ulike måter ut fra sine ulike disposisjoner og ambisjoner i livet, og den legger et fundament for hvordan de orienterer seg i, interagerer med og forstår seg selv i relasjon til verden. Som i doktor Baarvigs refleksjoner er det imidlertid en markant bruddflate mellom de mulighetene infrastrukturen åpner opp for, og Baarvig-barnas evne til å ta dem i bruk. Kjel, Endre og Minka klarer ikke å forholde seg til den medieteknologiske utviklingen og prosessere informasjonsflyten den legger til rette for. Enten det er snakk om økonomisk fundert samfunnsutvikling eller utviklingene i tidens ideer om kunst, kjønn og åndelighet, mangler Baarvig-barna de evnene som skal til for at «infrastrukturens løfter», med Larkins ord, kan innfris. *Niobes* tidsbilde er slik tuftet på medieteknologiske forutsetninger som gjør at både dens psykologiske skildring og samfunnsskildring kan leses som mediestetiske drøftinger. Lies roman er ikke bare en katalog over samtidens ideer og hvordan den yngre generasjonen kan trå feil i sine forsøk på å realisere dem – gjennom skildringen av de tre barnas skjebner bidrar Lie også til å kartlegge, fremheve og utdype disse ideenes forutsetninger i en endret medievirkelighet.

En «Nutidsroman»?

Hvor treffende var Lies samtids- og mediekritikk? Som nevnt innledningsvis, blir samtidsaspektet ved romanen tidlig utfordret i den samtidige resepsjonen. Christopher Brinchmann skriver for eksempel at «Med Forsæt har Forfatteren innsatt Undertitlen 'Nutidsroman', skjønt bare et Par Bitræk (Spiritismen og Dynamiten) hindrer Skildringen i at gjælde en Tid, der ligger et Snes

Aar tilbake» (1893, upag.). Slik setter Brinchmann romanen i sammenheng med 1870-årenes gjennombruddslitteratur, som også jeg trakk linjer til tidligere i kapitlet. Mathilde Schjøtt peker på det samme i sitt foredrag om romanen, som stod på trykk i *Nylønde* i 1894. «Til det indtryk, at de ikke er rigtig virkelige, bidrager den omstændighed, at personerne i 'Niobe' ikke er samtidige», skriver hun (1894: 168). Både Baard Baarvigs og særlig Schulteiss' ideer fra «grundtvigianismens og den romantiske kvindedyrkelsens tid [...] staar som en anomali i en nutidsskildring» (169). En lignende kritikk kan også rettes mot romanen med et mediehistorisk blikk. Mange av de kanoniserte tekstene forbundet med 1870-tallets moderne gjennombruddslitteratur er preget av at medieteknologier (jernbane, telegraf, dampskip og presse) danner en bakenforliggende infrastruktur som innlemmes i fortelling og plottstruktur, som i Bjørnsens *En Fallit* (1875) og Ibsens *Samfundets støtter* fra 1877. Også i *Niobe* er det slik at det er det lille tettstedets infrastrukturelle tilknytning til omverdenen, her særlig gjennom byggingen av en jernbanelinje, som setter handlingen i spill. I så måte har kritikkerne et poeng når de peker på at sentrale motiv og tema i *Niobe* er velkjente og strekker seg minst tjue år bakover i tid, fra utgivelsestidspunktet i 1893 til den såkalte gjennombruddslitteraturen. Ikke minst var Lie selv i ferd med å bli eldre, og 60-årsjubileets sammenfall med utgivelsen av *Niobe* kan ha gjort sitt til at han i resepsjonen fremstilles som en faderlig figur som refser en ungdomsgenerasjon han ikke lenger kan forstå seg på.

Spørsmålet om hvilken «Nutid» det er romanen skildrer, er imidlertid også et tema i romanen selv. *Niobe* handler om nettopp det etterslepet som gjør at både moderne teknologi og moderne tankesett kommer forsinket og plutselig til perifere steder, som ikke har tatt del i de forutgående stegene i moderniseringsprosessen. I romanen er det jernbanen som bringer omverdenen,

og dermed også «samtiden», til skogbruksbygden, med alle de konsekvensene det får. Det settes opp tydelige kontraster mellom Baarvig-barna og romanens ulike bipersoner, som alle kommer fra hovedstaden. Kvinnesaksforkjemper Thekla Feiring, kunstner Finsland og ingeniør Varberg har alle en *savoir faire* som Baarvig-barna mangler, til tross for at de deler de samme ambisjonene og forsøker å gripe de samme mulighetene. Hva er grunnen til dette?

Om vi igjen ser nærmere på Baard Baarvigs tankerekker, ser vi at han sammenligner tidens mange «indgribende Opfindelser og Opdagelser», og følgene av dem, med et skred som faller over den yngre generasjonen uten at de er forberedt. Noe lignende skriver Lie selv om romanen i et brev til Brinchmann. Her forklarer han at han anser Norge som helhet for å henge etter sett i forhold til utviklingen på kontinentet:

I de store Lande forberedes en Nytid gennem mangfoldig Diskussion og underjordiske Drøn længe forud.

I et Land som vort styrter den ind paa os, medens Hjemmene staar uforberedte. [...]

Denne uforberedte Tidsbølge har kostet Landet og Hjemmene tungt, flyttet bort og revet med sig endél af en Generation (Lie 2009: 1272).

Bildet gjentas også i et brev til Edvard Brandes: En generasjon «er skyllet bort af den sidste 'Nytid', før Slægten nu atter nogenlunde holder paa at orientere sig» (Lie sitert i Aaslestad 1992: 152). Lie mente at *Niobe* skulle tematisere dette gjennom en fortelling om foreldrene til ungdomsgenerasjonen som har strukket seg etter det øverste de så, men uten å kjenne eller forstå den nye tidens betingelser. Baarvig blir slik gjort til talsmann for forfatteren når han mener at det er skredet av endringer, som gjennomgående

er knyttet til en ny medial infrastruktur fremfor arv eller oppdragelse, som har forårsaket «en almindelig Hjernesvækkelse i Tiden – med Udslag i alskens Nervesygdomme».

Diskusjonen om hvorvidt *Niobe* er en «Nutidsroman» eller ikke, kan slik dreie seg om aktørenes eget ståsted. Det som ligger «et Snes Aar tilbage» for den som holder til i hovedstaden og er opplest på utviklingen internasjonalt, skjer her og nå i de mange bygdene som først lenge etterpå nås av jernbaneutbyggingen. *Niobe* gjør slik et poeng ut av at tid–rom-kompresjonen som henger sammen med fremveksten av moderne kommunikasjonsmedier, virker ulikt i sentrum og periferi. Det delvis ubestemmelige ved hva som er nytt og samtidig på hvilket tidspunkt og på hvilke steder, blir en viktig problemstilling både i romanen selv og når vi skal forstå dens mottagelse. Forholdet mellom bygd og by – det vil si hovedstaden – i *Niobe* kan kanskje forstås som en realistisk og dagsaktuell skildring av situasjonen i 1880- eller 1890-årene. Samtidig kan romanen også leses allegorisk, som et bilde på forholdet mellom Norge og kontinentet, fra tiden hvor de nye mediene for alvor brøt gjennom, i 1850-årene, og frem til det litterære moderne gjennombruddet i 1870-årene. I den forbindelse er det ikke uten betydning at Lie selv satt i Paris da han påbegynte *Niobe*. For Brinchmann er dette forklaringen på at Lie gjør bruk av spiritisme og dynamitt som motiver – trekk som virker mer relevante i en fransk samtidskontekst enn i en norsk –, mens Schjøtt bemerker at gammelmodighetene i skildringen antyder «at Lie har været længe borte fra landet» (1894: 169). Henvisningene til Lies utlendighet antyder at også resepsjonen anser forholdet mellom sentrum og periferi for å stå sentralt når nåtidsaspektet ved romanen skal drøftes.

Den allegoriske lese måten *Niobe* innbyr til, åpner også opp for en mer generell litteraturhistorisk drøfting. Romanen tar opp aspekter ved den medieestetiske utviklingen som er relevant

for hele perioden fra 1850 og frem mot århundreskiftet, og viser slik til en kontinuitet som har lett for å gå under radaren når vi forholder oss til litteraturhistoriens etablerte periodeinndelinger. I tidligere kapitler har vi sett at Ibsens og Bjørnsons kritiske realisme fra 1870-årene også i påfallende grad kan leses som en mediekritisk realisme. Her har jeg argumentert for at også *Niobes* mediekritikk er knyttet til de tre grunnleggende medieteknologiske forestillingene som preger disse gjennombruddstekstene: tid–rom-kompresjon, løftet om samfunnsutvikling og et formålrasjonalistisk natursyn. Dette trenger imidlertid ikke å være et argument for at *Niobe* var en gammelmodig roman, men kan like gjerne peke mot at dette er grunnleggende og langvarige utviklingstrekk som gjelder hele perioden frem mot århundreskiftet. Den mediale og samfunnsmessige utviklingen man bare drømte om og forestilte seg i 1850-årene, og som var utgangspunktet for 1870-årenes mediekritiske verk, ble en levend realitet i norske utkantstrøk først i løpet av 1880- og 1890-årene, slik *Niobe* viser. Underveis har imidlertid forestillingene og drømmene det er snakk om, stadig endret seg – enten det er snakk om telegrafiske forestillinger, poetisk imaginasjon eller åndelig mediering –, og det er dermed nye medieestetiske refleksjoner som her gjøres over de kjente medieteknologiske infrastrukturene.

I lys av dette er ikke kritikernes vurderinger så motstridende som de først kan virke. Det som for noen kritikere fremstår som gammelmodig (Brinchmann 1893; Schjøtt 1894), fremstår for andre (Scharffenberg 1894; Collin 1894) som et friskt og nytenkende alternativ til dekadanse- og naturalismestrømningene som preget 1890-årenes litteratur. Scharffenberg og Collin fremhever hvordan Lie forholder seg til *fin de siècle*-strømningene i tiden, men uten å se dem i lys av spørsmålet om arv, miljø og samfunnsmessige forfallstendenser (jf. Warberg 2019). Kanskje er Lies mest nyskapende grep nettopp å fastholde et markant trekk

ved gjennombruddslitteraturen, nemlig hvordan den viser frem en medial infrastruktur som vi siden har blitt blinde for. En slik mediehistorisk blindflekk er ikke ukjent i litteraturhistorisk sammenheng. Ifølge litteraturviter Asbjørn Aarseth har forskningen på gjennombruddslitteraturen og norsk litterær realisme generelt forholdt seg mer til idéhistoriske enn mediehistoriske forklaringsmodeller. I artikkelen «Det moderne gjennombrøtet i mediehistorisk perspektiv» (2009) viser han til at det er massekommunikasjonens tidlige former og perioden der de vokser frem til å bli en maktfaktor i samfunnslivet, som skaper «ein overgangsperiode i europeisk mediehistorie» (2009: 228). Lest med mediehistoriske briller er det lett å se en sammenheng mellom denne overgangsperioden og hvordan den yngre generasjonen i *Niobe* står på terskelen mellom den gamle og den nye tid, også idémessig. De eldste Baarvig-barnas forfall er ganske riktig ikke betinget av verken arv eller miljø på den måten de samtidige kritikerne forstår disse begrepene – altså forstått i lys av Taines og naturalismens poetikk –, men av en ny medial infrastruktur og de medieestetiske endringene og løftene om nye muligheter som den fører med seg.

Når Lie forankrer sin kritikk av samtidens idéstrømninger i det mediehistoriske og ikke i de psykofysiologiske og biologiske forklaringsmodellene som dominerte i 1890-årene, gjør han det utidsmessige ved romanen til det viktigste i dens nyorientering og samtidskritikk. Ved å vise sammenhengene og forbindelseslinjene mellom det som ligger «et Snes Aar tilbake» og nymotens «Bitræk» som spiritismen og dynamitten (Brinchmann 1893), viser Lie at vi, med doktor Baarvigs ord, ikke er upåvirket av endringene selv om de har sluttet å forbause oss. Lest på denne måten fremstår ikke *Niobe* som en samfunnskritisk roman i tradisjonen etter det moderne gjennombruddet, men snarere som en roman som fører en medieestetisk kritikk der de infrastrukturelle

forutsetningene utgjør selve vilkårene for å være menneske i tiden frem mot århundreskiftet. De symbolske og psykologiske aspektene ved verket, som Hans Midbøe (1966) drar oppmerksomheten mot i sin lesning, får her en naturlig plass i møtepunktet mellom konkrete medieteknologiske endringer og menneskene som på ulikt vis prøver å forholde seg til dem.

Til sammen favner de tre eldste Baarvig-barnas livsprosjekter og skjebner om sentrale aspekter ved periodens mediekultur. En mediehistorisk orientert lesning kan vise hvordan romanen utgjør en bred og variert tematisering av de medieteknologiske og infrastrukturelle forutsetningene for *fin de siècle*-strømningene som barna representerer, fra Endres dekadanse og Kjels spekulasjoner til Minkas empansipasjonsproblematikk og okkultisme. Både i forbindelse med jernbanen og ellers i romanens tematiseringer av en medial infrastruktur gjenkjenner vi utbredte forestillinger om hvordan medieteknologi kan medføre nye muligheter og ulike former for samfunnsutvikling. Her møter vi imidlertid tre unge mennesker som ikke får uttelling for det Larkin (2018) kaller «the promise of infrastructure». Endre finner ikke sitt virkelige kunstnerkall, Kjøl oppnår ikke rikdom og status, og Minka har begrenset med viljestyrke i møte med ulike menns forestillinger om hvem hun skal være.

Sett i lys av resepsjons- og forskningshistorien, blir *Niobe* et tydelig eksempel på at en mediehistorisk fundert litteraturhistorie kan avdekke andre sammenhenger og utviklingslinjer enn om man forholder seg til etablerte periodeinndelinger, slik resepsjonen har gjort når romanen har blitt tolket i lys av de rådende litterære idéstrømningene forbundet med begreper som «realisme», «naturalisme» og «dekadanse». Det som kan virke utidsmessig ved romanen, sett fra et tradisjonelt litteraturhistorisk ståsted, kan fra et mediehistorisk perspektiv tre frem som selve grunnlaget for dens samtidskritikk. Ved å sette en medieteknologisk

infrastruktur som ramme for Baarvig-barnas orientering i verden, tematiserer romanen konsekvensene av en medieteknologisk og medieestetisk utvikling som gjør seg gjeldende i hele perioden fra 1850 og frem mot *fin de siècle*-perioden. Det er denne utviklingen som har skapt en kløft mellom to generasjoner. Det er også den som har tatt gudenes plass i den tradisjonelle Niobe-mytologien, og som gjør Bente Baarvigs oppofrende morskjærlighet til et tragisk feilsteg. Hvor dramatisk sluttens dynamittscene enn måtte være, har Baarvig-barnas skjebne relevans også i dag. I en tid hvor verken foreldre, pedagoger eller forskere kan forutse hvilke konsekvenser sosiale medier og skjermer vil få for våre barn og unge – kognitivt sosialt, emosjonelt og psykisk –, er det verdt å huske på at det aldri har vært lett å orientere seg i et fremvoksende mediasamfunns muligheter og farer, og at medieutviklingen skapte generasjonskløfter også i en førdigital verden.

Noter

- 1 Lie takker Morgenstjerne for «Vs – som altid – saa sympatetisk forstaaende og belysende anmeldelse af 'Niobe'» i et brev datert 28.12.1893 (Lie 2009: 1271).
- 2 Som Midbøe viser, blant annet med henvisning til omtaler av Arne Garborg og brev skrevet av Bjørnstjerne Bjørnson, anses Thomasines innflytelse ofte som potensielt negativ eller hemmende, og som noe som gjør Lies arbeider til «for meget fruentimmerarbejde» (Bjørnson i brev til Kielland, sitert i Midbøe 1966: 122).

Litteraturliste

- Beniger, James. (1989). *The Control Revolution*. Harvard: Harvard University Press.
- Beyer, Edvard (red.). (1975). *Norges litteraturhistorie. Bind 3. Fra Ibsen til Garborg*. Oslo: Cappelen. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008052701029.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1896). «Den moderne norske Litteratur». I: *Tilskueren*. Årgang 13. Side 265–293. København: Det nordiske forlag og Bogforlaget. <http://runeberg.org/tilskueren/1896/0283.html>.
- Brinchmann, Christopher. (1893). «Literatur-Tidende. Jonas Lie: Niobe. Nutidsroman». I: *Dagbladet* 1893.12.21. Trykkes under initialene C.B. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_18931221_25_381_1.
- Collin, Christen. (1894). *Kunsten og Moralen. Bidrag til Kritik af Realismens Digtere og Kritikere*. København: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008040104077.
- Dahl, Willy. (1974). «Dårlig» *lesning under parafinlampen*. Oslo: Gyldendal.

- Dahl, Willy. (1986). *Trivialiteter. Fra den norske masselitteraturs historie*. Oslo: Aschehoug.
- Fodstad, Lars August. (2021). «Man as Extension of Media. Finance and Fiction in Bjørnstjerne Bjørnson's *En Fallit*». *Scandinavian Studies* 93(4): 405–430.
- Ingerslev, Frederik. (1939). *Jonas Lie. Et personligheds- og typebillede*. Oslo: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012111506000.
- Larkin, Brian. (2018). «Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure». I: Anand, Nikhil, Gupta, Akhil og Appel, Hannah (red.). *The Promise of Infrastructure*. Durham: Duke University Press.
- Lervik, Åse Hiort. (1965). *Ideal og virkelighet. Ekteskapsmotivet hos Jonas Lie*. Oslo: Universitetsforlaget. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007052204012.
- Lie, Erik. (1933). *Jonas Lie. En livsskildring*. Oslo: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007010400032.
- Lie, Jonas. (1893a). *Niobe. Nutidsroman*. København: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009020903024.
- Lie, Jonas. (1893b). «Min hustru». I: *Samtiden*. Side 407–441. Oslo: Aschehoug. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014091281031_001.
- Lie, Jonas. (2009). *Brev. B. 2*. Oslo: Novus. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2018041948139.
- Malvik, A.S. (2021). «Newspapers, Telegraphs and Railroads: Infrastructuralist Approaches to Bjørnson's Critical Realism». *Scandinavian Studies* 93(2): 241–265.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- Midbøe, Hans. (1966). *Dikteren og det primitive 3: Jonas Lies mesterskap*. Oslo: Gyldendal. <https://urn.nb.no/URN:NBN:->

- [no-nb_digibok_2007052304023](#).
- Morgenstjerne, Bredo von Munthe. (1893). «Jonas Lies 'Niobe', Nutidsroman». *Aftenposten* 19.12.1893. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_18931219_34_721_4.
- Norges sjøfartstidende* 06.11.1893. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_norgessjoefartstidende_null_null_18931106_4_260_1.
- Peters, John Durham. (2015). *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Petterson, Dag. (1983). «Familietro og familiekritikk. Familie og samfunn i noen romaner av Jonas Lie». I: Bache-Wiig, Harald (red.). *Sinn og samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap*. Oslo: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013102507002.
- Rinde, Harald. (2005). *Et telesystem tar form*. Oslo: Gyldendal.
- Scharffenberg, Johan. (1894a). «Literære kandestøberier». Del I. *Dagbladet* 1894.02.11. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_18940211_26_41_1_30.04.2019.
- Scharffenberg, Johan. (1894b). «Literære kandestøberier». Del II. *Dagbladet* 1894.03.04. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_18940304_26_62_1_30.04.2019.
- Scharffenberg, Johan. (1894c). «Literære kandestøberier». Del III. *Dagbladet* 1894.03.18. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_18940318_26_76_1_30.04.2019.
- Schjøtt, Mathilde. (1894). «Jonas Lies Niobe. Foredrag holdt i 'Læseforeningen for Kvinder' den 20de febr. 1894». *Nylende* 1894, vol. 8, nr. 13, side 165–177. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digatidsskrift_2019011881242_001.
- Warberg, Silje Haugen. (2019). «Medicalized Literary Criticism in Fin de Siècle Norway. Johan Scharffenberg and Henrik

Dedichen as 'Medics-as-Critics'. *Tidsskrift for forskning i sykdom og samfund*. vol. 16 (31), 61–72. <https://doi.org/10.7146/tfss.v16i31.116970>.

Aarseth, Asbjørn. (2009). «Det moderne gjennombrøtet i mediehistorisk perspektiv». *Edda*, vol. 96, nr. 3. Side 226–237. <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2009-03-04>.

Aaslestad, Petter. (1992). *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*. Oslo: Universitetsforlaget. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2010051906069.

Mennesket som medium

Giuliano D'Amico og Gerd Karin Omdal¹

I Sigurd Mathiesens lange novelle «Abigael», fra samlingen *Hjemlig Jord* (1908), hjemseskes tittelpersonen av sin avdøde elsker. Den åndelige forbindelsen mellom dem blir beskrevet som noe som både har sitt utspring i og overskrider medieteknologiske kommunikasjonsmidler. Abigael forteller om hvordan hun for en tid tilbake telegraferte til elskeren og ba ham om å komme hjem til henne, hvorpå hun opplevde den første hjemsøkelsen, som fikk henne til å skjønne at han var død:

Da hørte jeg tydelig hans skridt ude paa gangen. Hans forsigtige, lidt famlende skridt, som han altid plejede at nærme sig min dør. Nøiaktig hans tag i dørklinken. Men kjære, tænkte jeg, er der nogen dampbaad nu? [...] Døren fløj op. Og en underlig dunstskikkelse gled mig forbi. Et blændende lysskin fyldte i samme øieblik værelset (Mathiesen 1908: 57).

Skikkelsen ser ut til å ha kommet som svar på telegrammet hun sendte. Da hun senere samme dag mottok et telegram fra Berlin med dødsbudskapet, visste hun det allerede (58);

gjenferdet kunne reise fortere enn telegrammet, og det trengte ingen dampbåt for å ta seg frem. Gjenferdet blir altså i dette eksemplet både avsender, budskap og medium, noe som effektiviserer kommunikasjonen og overgår alle kjente former for kommunikasjonsteknologi.

Mathiesens tekst peker på et interessant og gjensidig samspill mellom okkulte, vitenskapelige og medieteknologiske diskurser, som igangsettes av at mennesket selv opptrer som medium. Den okkulte overskridelsen av tid og rom fremstår som langt overlegen medieteknologiens. Samtidig er det tydelig at den menneskelige, åndelige medieringen er konseptualisert med utgangspunkt i de samme medieteknologiene. Episoden med Abigaels elsker er utvilsomt en respons på hvordan elektrisk telekommunikasjon endret hastigheten til og rekkevidden av menneskelig kommunikasjon og persepsjon. Men her blir altså telekommunikasjonen, til tross for hurtigheten, utkonkurrert av det overnaturlige. Lysskinnet som fyller værelset Abigael befinner seg i, kan forstås som et overnaturlig elektromagnetisk fenomen, som er overlegent den elektromagnetiske kraften i telegrafer. Slik forankres tekstens utforskning av en åndelig forbindelse i det medieteknologiske, samtidig som det overnaturlige bidrar til medieestetiske refleksjoner over teknologiens muligheter og begrensninger.

Dette samspillet mellom det okkulte, vitenskapelige og medieteknologiske har en forhistorie som strekker seg tilbake til midten av 1800-tallet, og som dette kapitlet vil spore ved å undersøke utvalgte litterære bearbeidelser av fenomenet. Med nedslag i tekster av Bjørnstjerne Bjørnson, Anna Munch og Mathiesen trekker vi opp en utviklingslinje som strekker seg fra perioden omkring 1870-årene og frem til Mathiesens skuespill *Satan som seirer*, som kom i 1910. Kapitlet viser hvordan forholdet mellom okkultisme, vitenskap og medier intensiveres i denne periodens litteratur.

Tekstene vi undersøker, er alle eksempler på det vi, med en videreutvikling av esoterismeforskningens teoretisk-metodiske begrep *occulture*, vil kalle en *medial okkultur*. Okkultur, som først ble brukt i en vitenskapelig sammenheng av religionshistorikeren Christopher Partridge, er et teoretisk paraplybegrep for de kulturelle produktene som, særlig fra 1960-årene og fremover, men også i tidligere perioder (Kokkinen 2013; Ferguson og Radford 2019), har inneholdt esoteriske og/eller okkulte referanser av mer eller mindre seriøs karakter. Som Partridge forklarer:

Occulture itself is not a worldview, but rather a resource on which people draw, a reservoir of ideas, beliefs, practices, and symbols. Consumers of occulture may be witting or unwitting; they may engage with it at a relatively superficial level or they may have strong religious commitments; they may themselves contribute to the pool of occultural knowledge or they may simply drink from it (Partridge 2004–2005: I, 84–85).

Okkultur-begrepets tøyelighet gjør det fruktbart som metodologisk redskap, siden det ikke skiller mellom agens og passivitet. Det er til hjelp når man skal undersøke ulike litterære bearbejdelser av åndelig mediering – som vi her forstår som en påstått menneskelig evne til å kommunisere med andre mennesker eller vesener ved hjelp av psykiske, usynlige midler. Det er store forskjeller mellom tematiseringene av åndelig mediering hos forfattere som Bjørnson – som verken var en praktiserende okkultist eller sympatisk innstilt til esoterisme – og Munch – som var en aktiv teosof –, men de produserer likevel hver på sin måte okkulturell litteratur. På samme måte kan tekstenes tematiseringer av medieutviklingen i perioden ta ulik form og være mer

eller mindre eksplisitt. Eksempelene som trekkes frem her, har til felles at de engasjerer seg i medieutviklingen og på ulike måter setter den i forbindelse med de åndelige utfordringene i tiden forfatterne levde i. Slik blir verkene eksempler på det vi foreslår å kalle medial okkultur, der medieteknologi og okkultisme på ulike måter samspiller og utgjør ressurser i tekstenes drøftinger av åndelige problemstillinger.

Kapitlet vil vise at på den tiden da Bjørnson skrev *Vis-Knut* (1878), var forståelsen av åndelig mediering knyttet til en blanding av fremsyn og mesmerisme med dype folkloristiske røtter. Etter hvert som det moderne gjennombrudd fikk fotfeste i Norge, ser man imidlertid at diskursen rundt mediering gradvis endrer seg, og bare fem år senere nærmet den samme Bjørnson seg temaet med et mer vitenskapelig blikk i skuespillet *Over Ævne. Første Stykke* (1883). I disse tekstene nevnes verken det medieteknologiske eller det okkulte eksplisitt, men medieutviklingen og okkulturen ligger som historiske mulighetsbetingelser for det som foregår og fremstilles. I tiårene som følger, møter vi langt mer eksplisitte eksempler på medial okkultur. Munch sammenliknet mot slutten av århundret, i fortellingen *Selsomme ting* (1897), menneskesinnet og nervene med en telefon og elektriske kabler. Rett etter århundreskiftet videreføres denne koblingen mellom det åndelige og teknologiske innenfor en mer markant okkult forståelsesramme av Mathiesen, i tekster som det innledende eksempelet fra «Abigael», novellen «Blodtirsdagen» fra *Unge Sjæle* (1903) og *Satan som seirer*. I det siste tilfellet knyttes mediering til en bisarr, modernistisk blanding av ritualmagi, satanisme, telepati, hypnose, spiritisme og diverse teknologiske og vitenskapelige diskurser. Alle disse tekstene, og deres forhold til og bearbeidelse av mediering, viser hvordan medieutviklingen i 1800-tallets Norge innebar både et teknologisk og et åndelig og erkjennelsesmessig paradigmeskifte.

Medial okkultur og åndelig mediering

Internasjonalt kan samspillet mellom okkultisme og medieutviklingen spores tilbake til midten av 1800-tallet, i forbindelse med spiritismebevegelsen. Helt siden søstrene Kate og Margaret Fox påsto at de hørte mystiske bankelyder hjemme i Hydesville, New York i 1848, har utviklingen av moderne medieteknologi gått hånd i hånd med en interesse for overnaturlige fenomener og det hinsidige. Historien med Fox-søstrene ble opptakten til spiritismen, altså troen på at menneskene kan komme i kontakt med de avdøde, vanligvis gjennom et annet menneske som fungerer som medium (Deveney 2006: 1074). Historisk sett skjedde dette i det samme miljøet som bare noen få år tidligere hadde sett den første telegraflinjen bli reist mellom Washington og Baltimore (1844). Det er således ingen overraskelse at Fox-søstrene, og mediene som opererte i kjølvannet av erfaringene deres, dekodet og forsto angivelige meddelelser fra det hinsidige med utgangspunkt i telegrafisk og elektrisk teknologi. Bare for å nevne to eksempler: ouija-brettet, som fortsatt blir brukt i spiritistiske seanser, ble i begynnelsen kalt «den åndelige telegrafen» (Peters 1999: 94–95), og allerede i 1854 hevdet noen amerikanske spiritister at en viss «Association of Electricizers» med base i det hinsidige oppfordret dem til å utvikle en maskin som skulle skape en til da ukjent kraft (Gutierrez 2003: 55).

Sentrale mediehistorikere som Friedrich Kittler (1999 [1986]: 12) og John Durham Peters (1999: 94–101) har vist hvordan oppblomstringen av spiritismen i andre halvdel av 1800-tallet var et direkte resultat av medieutviklingen, og at forholdet var gjensidig: Spiritismen bidro også til konseptualiseringen og fellesforståelsen av den nye teknologien. Andre mediehistorikere har argumentert for at forestillingen om «livskraften» som gjennomsyret den nye medieteknologien, altså elektrisiteten, til å begynne med var

forstått som en åndelig størrelse (Sconce 2000), og at spiritismen ikke bare var en respons på utviklingen av nye medier, men også en viktig faktor i utviklingen av disse (Enns 2015). Ikke minst har denne gjensidige påvirkningen vært objekt for en rekke studier, som omhandler blant annet kvinnes rolle i spiritismen (Owen 1989; Braude 1989), økningen av kvinnelig arbeidskraft i mediebransjen (Galvan 2010), så vel som den såkalte «textual channelling» (Galvan 2010: 18), det vil si skjønnlitterære fortellinger om spiritistiske fenomener. Som medieforskeren Simone Natale (2015, 2016) har vist, spilte trykte medier i form av både aviser, tidsskrifter og skjønnlitterære utgivelser en nøkkelrolle i den populære formidlingen av spiritismen.

I norsk 1800-tallslitteratur er det ytterst få eksempler på at forholdet mellom utviklingen av medieteknologi og spiritisme i snever forstand, altså en påstått kommunikasjon mellom levende og døde mennesker, blir tematisert. Dette henger sammen med spiritismens nokså sene ankomst til Norge (1880-årene, jf. Mehren 2016a: 506–507), og med den raske konverteringen av mange spiritister til teosofien på 1890-tallet (Mehren 2016a: 508).² Det er først tidlig på 1900-tallet at vi ser så eksplisitte tematiseringer av forholdet mellom medieteknologi og spiritisme som i Mathiesens «Abigael». Da dukker det opp verk som reagerer direkte både på medieutviklingen og på den okkulte diskursen.

I norsk sammenheng kan vi derfor heller snakke om en bredere tematisering av åndelig mediering gjennom hele perioden, og at denne tematiseringen omfatter den angivelige muligheten til en psykisk eller åndelig kontakt mellom døde og/eller levende mennesker, så vel som mellom mennesker og overnaturlige vesener eller det guddommelige. Denne forståelsen av mediering rommer lærer og praksiser som mesmerisme og ideen om astral projeksjon, som både var beslektet med og til dels rivaliserte med spiritismen, både i Norge og i andre land (Luckhurst 2002;

Thurschwell 2001; Mehren 2016b). Samtidig som denne forståelsen av åndelig mediering – og den litterære bearbeidelsen av den – samspiller med den medieteknologiske revolusjonen i perioden, er den også symptomatisk for den religiøse krisen som den vitenskapelige materialismen hadde skapt i den vestlige kulturen. Ved å omtale og drøfte mediering skaper tekstene et litterært rom der okkultismen bidrar til å finne svar på større åndelige spørsmål, for eksempel om det fantes andre dimensjoner og/eller bevissthetsnivåer enn dem som var allment anerkjent, og om det var mulig for menneskene å kommunisere gjennom dem.

Den mediale okkulturens sammenblanding av åndelige og teknologiske spørsmål, som kanskje kan virke pussig for dagens leser, skyldes et større fenomen som er kjennetegnende for slutten av 1800-tallet. I kjølvannet av publiseringen av Darwins *The Origin of Species* (1859) hadde den vitenskapelige materialismen skapt en dyp kløft i den vestlige kulturen. Utviklingslæren stilte spørsmål ved den kristne forklaringen på verdens tilblivelse, og mange vitenskapsmenn forlot den kristne troen fordi den ble ansett for å være irrasjonell. Men den vitenskapelige materialismen klarte ikke å tilfredsstillte det menneskelige behovet for åndelighet. I denne situasjonen ble okkultismen, her forstått som en «vitenskapelig» tilnærming til åndelige spørsmål, en tredje vei mellom blind religiøs tro og materialistisk ateisme.³

Samspeilet mellom okkultisme og vitenskap viser seg også i omtale av og diskusjoner om fenomener som var forutsetninger for moderne medieteknologi. Et eksempel som er relevant for dette kapitlet, var den offentlige debatten om elektromagnetisme, ofte påvirket av okkulte konseptualiseringer av «magnetisk kraft» (Peters 1999: 89–108; Goodrick-Clarke 2004). I tillegg var grensene mellom den gryende psykologien, hypnosen og mesmerismen flytende (Mehren 2006: 41–42). Leger og andre som arbeidet innenfor ulike vitenskaper, viste interesse for magi og alkymi,

og personligheter som i dag utelukkende ville blitt stemplet som okkultister (om ikke galninger eller bløffmakere), deltok i den vitenskapelige samtalen (Hanegraaff 2006). I tekstene vi skal belyse her, vil vi se at den mediale okkulturen først og fremst er synlig på det tematiske planet, der medieteknologiske nyvinninger informerer forståelsen av fenomenene som er omtalt i verkene.

Vis-Knut (1878): mellom folklore og mesmerisme

Selv om fortellingene om åndelig mediering i det moderne gjennombruddet i Norge kan spores tilbake til Jonas Lies klassiske kortroman *Den fremsynte* (1870), er det først med Bjørnsons fortelling *Vis-Knut* at den litterære behandlingen av dette fenomenet ser ut til å være inspirert av okkulte forklaringsmodeller, som igjen var påvirket av periodens medieutvikling. *Vis-Knut* omhandler Knut Rasmussen, legpredikant, synsk og helbreder, som levde på Svatsun i Gausdal mellom 1792 og 1876. Blant de mange «kloke folk» som var virksomme på 1800- og 1900-tallet, var Rasmussen, eller «Vis-Knut» som tilhengerne hans kalte ham, kjent over hele Norge og Sverige, så kjent at man 50 år etter hans død hevdet at det ikke var et skolebarn i Norge som ikke hadde hørt om ham (Johannsen 2019: 137). Berømmelsen Rasmussen fikk i løpet av sin lange levetid, skyldtes i stor grad de mange menneskene han møtte, som etter eget sigende ble friske som et resultat av disse møtene, og de mange skriftlige fortellingene som ble viet hans person. Den første var en monografi som ble publisert samme år som han døde, av den kjente folkloristen Johannes Skar.

Bjørnsons korte fortelling om Rasmussen, åpenbart basert på Skars studie, ble ifølge kulturhistorikeren Dirk Johannsen «the one that made the strongest impact on the popular, and even much of the academic, reception of Rasmussen» (Johannsen 2019: 136). Vår interesse for fortellingen handler om at Bjørnson her etablerer en forestilling om mediering som drar veksler på en viktig okkult retning, nemlig mesmerismen.

I sin apologetiske, for ikke å si hagiografiske, fortelling skildrer Bjørnson livshistorien til en fattig gutt som led av epilepsi, og som derfor først ble utstøtt fra bondesamfunnet han levde i, og senere fikk sterk motbør fra den etablerte kirken (Johannsen 2018: 43–46). Den apologetiske tonen overtar Bjørnson fra Skars fortelling og Rasmussens uttalelser, men det mest påfallende er hvordan offerrollen Bjørnson tillegger den unge Rasmussen, knyttes til noe overnaturlig:

Knut var slett ikke som andre barn. Han var også syk, såsom han led av fang (den fallende syke) og derfor ikke i stand til noe synderlig arbeid, heller ikke til å lese. Derimot lærte han ved å høre på. Læreren la elsk på den *underlige*, syke gutten, med de store tindrende øyne, som skjelte sterkt og derved drev inntrykket av *noe fremmed og fraværende ennu høyere opp*. Rett som han satt der, falt han av benken og var i lange stunder helt borte. Skolekameratene så noe *overnaturlig i ham* (Bjørnson 2010: 7, vår kursivering).

Knut passer ikke inn i samfunnet, fordi det er noe «underlig» og «overnaturlig» ved ham, som om han er i kontakt med «noe fremmed og fraværende ennu høyere opp». Bjørnson forteller videre at «guttens skrøpelige helse tok etter Gud som etter en støttestav, og hans tidlige hang til drøm og tale om det overnaturlige, det vidunderlige, så i Bibelens beretninger om profetene

og miraklene bare den større, sannere virkelighet» (9). Hans første mystiske opplevelse hadde han i 1818, da han etter en tre dagers sykdom «hørte [...] harpespill i luften og åndelige sanger. Senere hørte han musikk som av fioliner og klarinetter; den strøk langs jorden, mens kor av himmelske stemmer hevet seg mot skyene» (9). I resten av sitt liv og virke, fortsetter Bjørnson, oppfattet Rasmussen sine evner som «Guds gave, at Gud i hvert enkelt tilfelle 'brukte ham'» (21). De gangene han dro ut for å predike, var det fordi han hadde «fått befaling» om det ovenfra (16–18). Bjørnson fremstiller Rasmussen som et medium for det guddommelige – han *medierer* mellom menneskene og andre dimensjoner, i dette tilfellet Gud.

Bjørnsons forestilling om åndelig mediering i *Vis-Knut* er imidlertid ikke bare knyttet til en kristen kontekst, den ser også ut til å være preget av den okkulte diskursen rundt mesmerisme. Dette aspektet blir synlig gjennom Rasmussens helbredelseskrefter. Som det står i fortellingen: «Men alt dette ville ikke i og for seg ha den makt, som det fikk, hvis folket ikke hadde visst, *at denne mannen kunne lege folk ved å legge hånden på dem; kunne si, hvor bortkomne ting var, og hva mennesker langt borte foretok seg*» (Bjørnson 2010: 21, kursiv i originalen). Både ved omtalen av håndspåleggelsen og av en episode der han fant en sølvskilling i en sprekk gjennom å følge rykninger i armen (21), etablerer Bjørnson en klar forbindelse til mesmerismen, som var en av de sterkeste okkulte diskursene på 1800-tallet. Dessuten omtalte Bjørnson Rasmussen som «et magnetisk fænomen i stor stil» i et brev til Georg Brandes i 1878 (Brandes 1939: 17). Nettopp med utgangspunkt i denne læren – magnetisme og mesmerisme var brukt som synonyme på Bjørnsons tid – kan man begynne å lese *Vis-Knut* ikke bare som en biografisk fortelling om legpredikanten, men som en okkulturell tekst som tematiserer mediering i skjæringspunktet mellom kristendom og okkultisme.

Religionsviteren Tonje M. Mehren definerer mesmerismen på følgende måte:

Den animalske magnetisme, også kalt mesmerisme etter sin opphavsmann, den østerrikske legen Franz Anton Mesmer (1734–1815), var både en helbredelsesmetode og en lære om de grunnleggende krefter i menneske og kosmos. Læren gikk ut på at en okkult magnetisk væske gjennomstrømmet kosmos og var årsak til både sunnhet og sykdom. [...] Den animalske magnetismen fikk sitt navn for å antyde felles egenskaper med magneten, og Mesmer kalte den animalsk fordi han så en forbindelse til *anima* eller (den animalske) sjelen (Mehren 2006: 37, kursiv i originalen).

Selv om de fleste i kretsen rundt Rasmussen, og kanskje han selv, neppe hadde forutsetningene til å forstå virksomheten hans innenfor en mesmeristisk ramme, er det liten tvil om at egenskapene han viste – og måten Bjørnson omtaler dem på i *Vis-Knut* – kan forstås som et eksempel på nettopp denne metoden og læren (Mehren 2016b: 273). At Bjørnson refererte til dette tankesettet, er ikke i og for seg overraskende, siden mesmerismen var flittig diskutert i det offentlige rom og påvirket okkultismen så vel som den gryende psykologien på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet.

Denne mesmeristiske dimensjonen ved Bjørnsons fortelling har ikke vært fanget opp av tidligere forskning, og én av grunnene kan være at Bjørnson aldri bruker begrepet direkte i fortellingen. Det er vanskelig å gi en entydig forklaring på dette valget, men det kan leses som et forsøk på å unngå kritikk. Det holdt at Bjørnson nevnte for Brandes at han jobbet med «et magnetisk fænomen i stor stil», for å vekke mistanke hos kritikeren, som formidlet et tips fra den tyske kollegaen Berthold Auerbach til forfatteren:

«B. bør slet ikke fordybe sig i Grublerier af metafysisk Art. Sæt at visse Resultater dræbte Digtetrevnen i ham» (Brandes 1939: 26). Lest opp mot denne private sammenheng, der Bjørnson omtaler Rasmussens magnetisme, er det nærliggende å se på *Vis-Knut* som en fortelling der Bjørnson bearbejder samtidige forestillinger om åndelig mediering som for forfatteren ikke lot seg årsaksforklare innenfor kristendommen. I et senere brev til Brandes omtaler han skepsisen rundt arbeidet med fortellingen:

Jeg begriber ikke, at der ikke kan være andre love æn dem, vi ser, åndigere love i ligeså direkte forbindelse med vor ævne, vor vilje som nærverne, æller bedre: *eteren*; men som kun den enkelte i det enkelte øjeblik når in under, så som han til dagligt ingen betingelser afgiver for at den kan virke (Brandes 1939: 42, vår kursivering).

Forestillingen om eteren inngår i en okkult diskurs som på 1800-tallet også ble forbundet med den medieteknologiske utviklingen, og som dermed inngår i det vi kaller medial okkultur. Begrepet «eter» ble først brukt av Aristoteles for å betegne «a fifth element, the *quinta essentia*, 'quintessence' [...], which constitutes the heavens and stars». Den samme ideen går igjen i senere esoterisk filosofi, for eksempel hos nyplatonikerne under navnet *pneuma*, som «regulates the correct mixture of the sublunar elements, when forming terrestrial things from prima materia» (Haage 2006: 19). Dette femte elementet som er løst fra den materielle verden, men som også kan brukes til å påvirke virkeligheten, kommer tilbake under forskjellige navn i 1800-tallsokkultismen, særlig gjennom mesmerismen og i forbindelse med elektromagnetismen. Som Wouter J. Hanegraaff påpeker: «Theories of magnetism and of electricity (as well as these very terms) were largely interchangeable – the founder of animal magnetism Franz Anton Mesmer hesitated which term

to use for the invisible fluid postulated by his theory» (2006: 886). Slike «elektrisitetens teologier» stammer, som Nicholas Goodrick-Clarke påpeker, fra renessansens esoterisme og utviklet seg i forskjellige retninger mellom 1600- og 1800-tallet, men det er særlig i 1870- og 1880-årene, altså nettopp mens Bjørnson skrev *Vis-Knut* og *Over Ævne I*, at disse fikk en betydelig renessanse (Goodrick-Clarke 2004: 69–75). Grunnen til dette var nyvinningene innen elektromagnetismen som hadde fulgt hverandre tett siden 1830-årene. Opfinnelsen av telegrafien, og senere dynamoen og buelampen, gjorde det mulig å skape, bevare og overføre denne kraften (75). Okkulte strømninger som mesmerismen, og senere teosofien, hentet dermed inspirasjon fra denne medieteknologiske utviklingen og tolket den gjennom sine egne teorier om mediering.

Leser man Bjørnsons fortelling i lys av de private omtalene av «magnetisme» og «eter», fremgår det at fenomenene *Vis-Knut* omtaler og bearbeider litterært, ikke bare er koblet til folketro og kristendom, men at de også kan forbindes med mesmerismen. I en mesmeristisk kontekst er det nemlig intet hinder for at karakteren Vis-Knut, gjennom eteren, kan «lege folk ved å legge hånden på dem», «si, hvor bortkomne ting var, og hva mennesker langt borte foretok seg» (Bjørnson 2010: 21). På denne måten omtaler, omarbeider og rekonseptualiserer *Vis-Knut* okkult kunnskap i en litterær sammenheng; fortellingen trekker veksler på datidens medieutvikling og okkulte diskurs, og antyder at mesmerisme og eter er mulige forklaringer på de hittil ukjente fenomenene som kretset rundt hovedpersonen. Evnene han viser, er klart tuftet på okkulte doktriner, men de er også en følge av medieutviklingen. Og selv om *Vis-Knut* fortsatt omtaler disse fenomenene i en folkloristisk kontekst, peker fortellingen også mot senere utviklingstrinn i den mediale okkulturen. I tillegg til Bjørnsons referanse til «eter»-begrepet viser Johannsen (2019:

137, 150) at Rasmussen og fortellingene om ham ble et sentralt tema i den pågående diskusjonen om paranormale fenomener og okkultismen, og dette banet vei for en rekke med fremsynte på 1900-tallet som begynte med Marcello Haugen og sluttet med Snåsamannen (153). *Vis-Knut* blir dermed, tross sine røtter i folkereligionen, en fortelling om en gryende modernitet og dens forhold til åndelig mediering, et forhold Bjørnson kom til å undersøke med enda mer kraft i *Over Ævne I*.

Over Ævne I (1883): åndelig mediering og vitenskap

Over Ævne. Første stykke blir ofte ansett som et direkte utslag av den gradvise avstanden til kristendommen som oppsto hos Bjørnson sent på 1870-tallet og på begynnelsen av 1880-tallet. Historien om «mirakelpresten» Adolf Sang, som helbreder de syke med bønn og håndspålegging, men som ikke klarer å gjøre sin lamme kone Klara frisk igjen, er tradisjonelt blitt lest som en kritikk av troen på «miraklet», selv om det forblir litt diffust hva Bjørnson legger i ordet (Hagen 2013: 202–211). I teksten blir disse fenomenene avskrevet som tilfeller av hysteri og/eller somnambulisme, som Sang, om enn uten å vite om det, behandler med hypnose (Pedersen 2017: 294). Hypnosebehandlingen hadde de franske nevrologene Jean-Martin Charcot og Paul Richer presentert noen få år før stykket ble skrevet, og i den første utgaven av stykket anbefalte Bjørnson to nylig utgitte bøker av disse to legene, for at man bedre skulle forstå forutsetningene for det (Keel 1999: 113–114, Hagen 2013: 187–188).

I dette underkapitlet leser vi *Over Ævne I* i forlengelse av Bjørnsons forhold til mesmerismen. Som Mehren påpeker, har «[d]en animalske magnetismen [...] fått æren av en slags dobbelt virkningshistorie, både som forløper for moderne psykoterapi og dynamisk psykiatri fra Charcot til Freud, og som utgangspunkt for moderne okkulte retninger fra spiritisme og teosofi til New Age» (Mehren 2006: 37). Når stykket nyleses inn i denne virkningshistorien, som en litterær bearbeiding av åndelig mediering i skjæringspunktet mellom hypnose og mesmerisme, eller vitenskap og okkultisme, blir det også nødvendig å stille spørsmål ved stykkets påståtte brudd med metafysiske forklaringsmodeller, noe vi vil komme tilbake til i slutten av delkapitlet.

Begreper som hysteri, hypnose og somnambulisme omtales aldri direkte i stykket, slik tilfellet også er i *Vis-Knut*. Når Klara Sang blir spurt om hva som feiler henne, får vi vite at «Min man spurte, hvad det var, som fejlte mig, og så gav han [legen] sygdommen et stygt navn. Adolf har ikke sagt mig det, så jeg vét det ikke» (Bjørnson 1919: 110). Men påfallende nok nevner sønnen Elias, noe senere i stykket, at farens «magnetiske læge-kraft» kan være en mulig forklaring på de merkverdige hendelsene rundt ham (135). Uttrykket «magnetisk kraft» gjentar Bjørnson privat i et brev til den tyske forfatteren Karl Bleibtreu (sitert i Keel 1999: 113), samtidig som han omtaler hysteri direkte i forbindelse med stykket i andre sammenhenger (Bjørnson 1919: XX).

Om medisinske eller vitenskapelige begreper ikke blir brukt direkte i stykket, er det derimot rikelig med referanser til Sangs overnaturlige evner. Tidlig i stykket spør Klara retorisk søsteren Hanna: «Og hvem kan stå imot, når hans barnlige tro og hans overnaturlige magt river alle andre med?» (Bjørnson 1919: 113). Kort etter må den nokså skeptiske Hanna også innrømme at noe ikke er helt på plass med ham:

Klara. Fik du ikke, straks du så ham, intryk af noget over-naturligt?

Hanna. Jeg havde aldrig falt på at bruke det ord; – men når du siger det ... Han gør et høyst – ja, hvad skal jeg kalle det? – åndigt intryk? – et meget sælsomt, gør han. Som hørte han ikke til her! (113–114)

I likhet med Knut Rasmussen ser Adolf Sang ut til bare delvis å tilhøre denne verdenen. Helbredelsesevnene han viser, og «miraklene» han utfører, er for ham en funksjon av en kontakt, en mediering av Guds kraft. Som han selv sier til kona når han bestemmer seg for å gjøre det ultimate forsøket på å helbrede henne: «Klara, hører du det? Det er ikke lenger jeg, som taler; det er den store visshed i mig, – og du vét, hvem den hvær gang er fra!» (129). Men selv om Sangs forklaring på kraften er rent teologisk, er det langt mer uklart hvilken forklaring *teksten* legger til grunn.

Parallellene mellom *Vis-Knut* og Bjørnsons omtale av *Over Ævne I* inviterer til en nylesning av stykket og Sangs gjerninger med utgangspunkt i mesmerismen. Denne lesningen understøttes av Mehrens funn fra hennes gjennomgang av Bjørnsons debatt med legen Gerhard Armauer Hansen, som fant sted i oktober 1894. Mehren viser at Bjørnson anfører tre kjente mesmerister, Karl du Prel, Carl A.F. Kluge og Karl von Reichenbach, som vitenskapelig støtte for sitt syn i debatten, som handlet om hvorvidt moralske og intellektuelle egenskaper kunne nedarves (Mehren 2006: 32–33). Bjørnsons innlegg viser at han var godt kjent med – og tilsynelatende interessert i – okkulte fenomener som mesmerisme og «od-kraft», samt somnambulisme og hypnose så tidlig som i 1870-årene.⁴ Mehrens arbeid gir med andre ord historisk-biografisk belegg for å kunne lese medieringstematikken i *Over Ævne I* på bakgrunn av du Prels, Kluges og Reichenbachs ideer om mesmerisme, i tillegg til Charcots og

Richers ideer om hypnose. Som Bertrand Méheust påpeker, anså mesmerister både hypnose og somnambulisme for å være relatert til animalsk magnetisme (2006: 77–78). Her spiller også den såkalte od-kraften en viktig rolle. Som Mehren forklarer, mente du Prel at «forbindelsen mellom en hypnotisør (magnetisør) og hans objekt, den somnambule, [kom] i stand gjennom den såkalte od-kraften – en eterisk okkult væske» (Mehren 2006: 36).

Denne idébakgrunnen i skjæringspunktet mellom okkultisme og vitenskap gir oss nye innfallsvinkler til å forstå Sangs programmatisk utsagn om det ultimate forsøket på å helbrede Klara. Her forklarer Sang at:

Vi skal legge en bønne-kæde omkring dig! En ved føtterne, en ved hodet og jeg like foran! Så skal vi ikke aflade, før du faller i søvn! Ikke før! Nej, ikke før! Og så skal vi genta' det, til du rejser dig og går iblant os! Ja, det skal vi (Bjørnson 1919: 121–122).

Sangs idé er naturligvis at denne kraften som skal få Klara til å sovne, kommer fra Gud. Men hvis vi tar utgangspunkt i at Bjørnson neppe trodde på mirakler da han skrev stykket, blir det åpent for fortolkning om teksten følger Charcots hypnoseforståelse eller hentyder til den okkulte, «eteriske» væsken som od-kraften representerer. I slutten av første akt er vi også vitne til at Klara, under Sangs intense bønneseanse, endelig sovner til klokken ringetone (130); dette kan forklares med at Sangs mediering gjennom od-kraften har gitt resultater, eller med at klokkeløden, slik Richer forklarer, kan hensette hysterikere i en tilstand av katalepsi og letargi (Keel 1999: 115). Stykkets fremstilling av åndelig mediering ser dermed ut til å balansere mellom hypnose og mesmerisme. At det er snakk om en form for hypnotisk søvn med somnambulisme, blir uansett klart i slutten av stykket, når Klara endelig reiser seg:

(Da kommer Klara langsomt gående i sit hvite lin. Øjnene er fæstede på kirken; hun stanser og rækker hænderne ut mot sangen.)

[...]

(Sang blir synlig i døren; aftensolen står på hans åsyn. Alle rejser sig, alle viger. Han rækker bægge armer ut mot Klara, som står midt i rummet. Hun rækker sine ut igen; han går fram og omslutter henne. Sangen bruser om dem. Stuen er full af folk; svalen likeså; de står over hverandre; nogle står i vinduet. Da glider hun langsomt ned ad hans skulder. Sangen stanser; alene kirke-klokken går. Hun gjør en anstrængelse for at samle sig og rejse sig. Den lykkes halvt, idet hun løfter hodet og ser på ham.)

Klara. Du skinnede,... da du kom,... min elskede! (Bjørnson 1919: 151)

I dette utdraget er det ingenting som tyder på at Klara har våknet fra hypnosen, og hun ser ut til å være helt frakoblet verden omkring seg. Det er ikke helt klart om Klara refererer til møtet med Sang noen få sekunder før eller et møte på et tidligere tidspunkt; denne siste replikken kan imidlertid peke på en visjon, fordi Sang aldri kom til henne mens hun sov, men har vært i kirken og sunget hele tiden. I en mesmeristisk sammenheng har denne detaljen betydning, siden flere mesmerister påsto at personer under påtvunget somnambulisme kunne fornemme hendelser utenfor et vanlig bevissthetsnivå (Méheust 2006: 77). Klara og Sang har altså endelig klart å kommunisere utenfor den sansbare virkeligheten gjennom «eteren» eller «od-kraften», selv om det har vist seg å være «over (deres) evner».

I tillegg er det andre elementer i stykket som inviterer til en lesning i lys av hypnose og mesmerisme. Som Mehren påpeker:

Hypnose var i en viss forstand en konkurrent til animalsk magnetisme, og hypnotisøren og magnetisøren var uenige både når det gjaldt teori og praksis. Mens hypnotisøren oppnådde en transestilstand gjennom (verbal) suggesjon, benyttet magnetisøren magnetiske strykninger og tenkte seg en magnetisk væskeoverføring mellom magnetisør og magnetisert. Der hypnotisøren ville påvise og helbrede lidelser som nervøsitet og hysteri, var man innenfor den animalske magnetismen spesielt opptatt av transens spiritualistiske eller oversanselige implikasjoner, som evnen til erkjennelse og kommunikasjon uavhengig av de fem sanser (Mehren 2006: 41–42).

Både Sang og Klara er overbevist om at transe-/sommambulismetilstanden gjør det mulig for dem å kommunisere på et høyere bevissthetsnivå (jf. Klaras siste linjer i stykket). I tillegg ser Sangs helbredelsesevner ut til å plassere seg imellom hypnosen og mesmerismen, som man ser i denne samtalen mellom Klara og Hanna:

Klara. Vét du, at jeg kan ligge sammentrukket, med benene op til brystet og armene. [...] Engang – han var over fjællene; å, disse turer over fjællene! – da lå jeg i 8 – otte – dager således. Og han stod ikke før der i døren, og *jeg* så ham, og *han* så mig, så begynte armene og benene at gi' efter, og han kom og strøk, og jeg lå rank som nu! Og bestandig således – op igen, op igen! Bare han er i rummet, så viger det!

[...]

Klara. Hvad siger du om det, at syke, d.v.s. virkelig troende, som var syke, – det har ikke hændt én gang, men hundre! – når han kom og bad med dem, så blev de friske! [...] Ja, hvad siger du om det, at syke, som han ikke kunde komme til, – for her er jo slike store afstande! – dem har han skrevet

til, at på den og den dag og det og det klokkeslæt bad han for dem, og så måtte de be' med; – og fra samme time tok deres sygdom en annen vending! Det er sant! Jeg har mange tilfæller!

[...]

Klara. [...] Bare ved at be' og ved at få *henne* til at be'! For du kan tro, han kan be'! Og så dette med Ågåt Florvågen. Det er dog det mærkeligste. Ti for vore øjne var hun død. Han lægger en af hennes hænder i sin, og han lægger sin annen hånd på hennes hjerte og varmer det, og så begynner hun at ånde (Bjørnson 1919: 114–115, kursiv i originalen).

For å behandle sine «pasienter» bruker altså Sang bønn (også på avstand) og håndspålegging når det ikke er nok med hans blick og hans blotte nærvær. Av disse er det nok bare bønn (med tilstedeværelse) som kan likne den hypnotiske verbale suggesjonen nevnt av Mehren – resten er metoder som forutsetter en mesmeristisk mediering mellom avsender og mottaker ved hjelp av od-kraften.

Vi leser ikke *Over Ævne I* gjennom mesmerismens briller for å lansere en tese om at Bjørnson var okkultist. Det vil være riktigere å se på Bjørnsons interesse for mesmerisme og hypnose som en *vitenskapelig* interesse. I denne spesifikke perioden av Vestens kulturhistorie var nemlig både mesmerisme og hypnose tuftet på en vitenskapelig metode. Dette diskursive feltet mot slutten av 1800-tallet hvor okkultisme og vitenskap delvis overlappet med hverandre, ser ut til å ha gitt Bjørnson mulighet til å bearbeide folketroens forestillinger om mediering på en ny måte. Gjennom hypnosen og/eller od-kraften og dens vellykkede eller mislykkede resultater tematiserer *Over Ævne I* den samme åndelige medieringen vi ser i *Vis-Knut*, men Bjørnson tar diskusjonen flere skritt videre. Gjennom sin «vitenskapelige»

interesse for disse fenomenene flytter han dem til forgrunnen og etablerer en fortelling der vekten ligger på menneskets kropp og sinn. Ser man på sitatene over, fungerer Sangs øyne og hender som midler som overfører helbredelsen, og de «mange tilfæller» (Bjørnson 1919: 115) der Sang ba på avstand sammen med syke, viser ikke bare hvordan od-kraften er relevant for en forståelse av fenomenene, men ser ut til å antyde at mesmerismen har en evne til å gå *lenger* enn vanlige kommunikasjonsmidler tillater. Klara sier at «her er jo slike store afstande» (Bjørnson 1919: 115), og verken kjerre, båt, telegraf eller telefon kan føre Sang dit han skal. *Det* klarer imidlertid hans sinn ved hjelp av od-kraften (definitivt ikke hypnose, som vi har påpekt over).⁵

Lest som et bidrag til det vi innledningsvis kalte medial okkultur, blir stykkets sentrale poeng den litterære skildringen av en åndelig medieringskraft, som på en eller annen måte klarer å overgå begrensningene og hindrene som lå i datidens kommunikasjonsmidler. Til syvende og sist får vi, i slutten av stykket, bare vite at Sang ikke klarer å helbrede Klara, og at de dør av dette; ingen av karakterene i stykket – ikke engang den skeptiske pastoren Bratt – dementerer de «mange tilfæller» der Sang skal ha klart å helbrede de syke gjennom sine bønner på avstand. En slik tolkning slekter på lesninger som har understreket hvordan Bjørnsons smertefulle oppgjør med mirakeltroen likevel ender opp med å uttrykke en *lengsel* etter metafysiske forklaringer som ikke lenger er gyldige. Per Amdam skriver om en «forherligelse av den tro dikteren hadde ment å angripe» (1966: 48), Bjørn Hemmer om en «konflikt mellom intensjon og dramaturgi» (1978: 213), Walter Baumgartner om en «provokasjon som ble borte» (1978: 1). Det er fristende å si at stykket fortsatt lever og taler til oss i dag, ikke som innlegg i debatten om vitenskap og tro, men som en lyrisk skildring av menneskets religiøse tvil – som kommer til uttrykk også gjennom Sangs medieringsevner.

I tillegg synes *Over Ævne I* å reflektere over konsekvensene av disse kreftene. Er det å besitte en medieringskraft «over ævne»? Uansett om vi legger mirakeltroen, hypnosen eller mesmerismen til grunn, antyder Sangs tilfelle at disse evnene kan få en til å bukke under – og med dette synes Bjørnson å antyde og tematisere menneskets ufullkommenhet. Med andre ord: Ved bruk av mesmeristiske kommunikasjonsmetoder har Sang klart å hjelpe mange mennesker, og til og med å få kona si til å sovne, men dette har vist seg å være «over (begges) evne». Stykkets mediale okkultur åpner dermed opp for en refleksjon over menneskets erfaringer og grenser, både på et psykologisk og et fysisk plan. Mer generelt fremstår Bjørnsons *Vis-Knut* og *Over Ævne I* som tidlige eksempler på medial okkultur der spørsmål om åndelig mediering, som tidligere hadde tilhørt folketroen, bearbeides litterært i det diskursive spenningsfeltet der periodens okkultisme og vitenskap overlappet hverandre. I det videre skal vi se at denne bearbeidingen intensiveres rundt århundreskiftet, når Anna Munch og Sigurd Mathiesen også tar med periodens medieteknologier i den okkulturelle behandlingen av åndelig mediering.

Selsomme ting (1897): astral projeksjon som kommunikasjonsmiddel

Det gikk mindre enn 15 år mellom Bjørnsons *Over Ævne I* og Munchs *Selsomme ting*, men vi ser at forståelsen av mediering og de litterære skildringene av den endret seg radikalt på den korte tiden. I løpet av disse årene fikk spiritismen og teosofien, som nevnt i begynnelsen, en beskjedne resepsjon i Norge, og

bare noen få forfattere, hvorav de mest kjente er Arne Garborg med *Trøtte Mænd* (1891) og Jonas Lie med *Niobe* (1893), omtalte fenomenene i korte trekk. Det er imidlertid i og med Munchs forfatterskap, og særlig fortellingen *Selsomme ting*, at den mediale okkulturen kommer til uttrykk i en moderne form i Norge. Her møter vi en navnløs mann som kommer på besøk til jeg-fortelleren – en instans hvis kjønn aldri er uttalt eksplisitt, men som leseren, slik Lene Slettebakk påpeker, har grunn til å tro er en kvinne (2018: 25–26). Mannen har vært gjennom en personlig krise, som får livet til å føles «uden Maal og uden Mening», og som skyldes et turbulent forhold til en skuespillerinne (Munch 1897: 5–6). Jeg-fortelleren knytter problemet til mannens karma (9) og foreslår «et eksperiment» (15) for å forstå hans «opsamlede Sum af Erindringer og Erfaringer, [som] blir lidt efter lidt éns aandelige Personlighed» (16). Dette eksperimentet tar utgangspunkt i forestillinger og begreper hentet fra teosofien, men det trekker også veksler på medieteknologiske konsepter og mulighetsbetingelser.

Hovedpersonene i *Selsomme ting* følger et mønster som går igjen i Munchs forfatterskap, der kvinnen «forstår mannen både erotisk og åndeleg, og [...] er tolmodig med han medan ho oppdrar han» (Slettebakk 2018: 7). Munchs kvinner leder ofte de mannlige personene gjennom en erkjennelsesprosess, som innebærer en ofring av ens tidligere oppfatning eller livsstil, av og til også en renselsesprosess (6–7, 36). Slik inngår kvinnen og mannen et «læremester–disippel»-forhold, noe som ikke er uten betydning i en esoterisk kontekst, hvor kunnskap ofte blir overført på denne måten (Faivre 1994: 14–15). Det kan innvendes at dette gjør at verkene ofte blir skrevet på «en proklamerende og pratsom måte, som gjør dem litterært svake» (Iversen 1988: 188). For den foreliggende diskusjonen er imidlertid spørsmålet om litterær kvalitet av sekundær betydning. Det mest interessante

er måten renselsesprosessen i *Selsomme ting* utvikler seg på, og hva det har å si for en forståelse av fortellingen som et eksempel på medial okkultur.

Det er det tidligere omtalte eksperimentet som legger til rette for mannens renselsesprosess. Eksperimentet blir vagt omtalt som «en Drøm» (Munch 1897: 17), men hvis man ser på hovedtrekkene ved det, gir det mening å forstå det som en «astral projeksjon», en form for okkult operasjon som hadde vært brukt innenfor mange esoteriske strømninger tidligere, og som Det teosofiske samfunn praktiserte. Det er mannens gjenfortelling av denne operasjonen som utgjør hovedfortellingen i *Selsomme ting*, og det er gjennom den han oppnår en ny forståelse av seg selv og sin situasjon.

For å forstå dette okkulte aspektet ved fortellingen er det nødvendig kort å omtale noen av kjernebegrepene innen teosofien, en retning innenfor okkultismen som fikk mer og mer innflytelse i de siste tiårene på 1800-tallet, og som Munch var tilhenger av. Selv om begrepet «teosofi» hadde vært brukt tidligere i en esoterisk sammenheng, og særlig innenfor Jakob Böhmes «kristne teosofi» på 1600-tallet, fikk det en ny blomstring med stiftelsen av Det teosofiske samfunn (i New York City i 1875) og verkene til dets hovedideolog, Helena Petrovna Blavatsky. I kjølvannet av spiritismens og okkultismens fremvekst, som støttet tesen om at åndelige spørsmål kunne undersøkes på en vitenskapelig måte, hevdet teosofene at sannheten, eller den guddommelige visdommen (*theosophia*), var å finne i en fellesnevner for alle religioner, en kjerne som gradvis hadde blitt oppløst etter hvert som de store religionene utviklet seg i forskjellige retninger. Særlig i østlige livssyn, hevdet teosofene, kunne man finne spor av denne «eldre visdommen». Som et middel for å nå denne visdommen oppfordret samfunnet til komparative studier av religion, filosofi og vitenskap, samt til å studere uforklarte naturlover og menneskets

skjulte krefter (Dixon 2001: 3–4). Blant annet bidro teosofi-bevegelsen til å introdusere hinduistiske konsepter som karma og reinkarnasjon i Vesten, og innen teosofien er det nødvendig at individet høster inn erfaringer gjennom forskjellige liv, for endelig å nå en forening med det guddommelige. «Karma» blir da den kraften som på bakgrunn av gode og dårlige gjerninger i løpet av ens liv til slutt avgjør den påfølgende reinkarnasjonen (Godwin 1994: 340–342). I Norge fikk teosofien sitt formelle inntog i 1893, da en norsk avdeling av det internasjonale teosofiske samfunn ble formelt stiftet (Kraft 2016: 570). Det er ikke funnet dokumentasjon på at Anna Munch var medlem av det teosofiske samfunn i Norge, men de få tilgjengelige opplysningene tyder på at hun ble oppmerksom på teosofien i 1890-årene. Det at *Selsomme ting* utkom som bilag til *Tidsskrift for Teosofi*, et av samfunnets organer, er også en klar pekepinn på at fortellingen ble skrevet innenfor denne rammen.

Det er særlig et aspekt ved dette teosofiske «eksperimentet» som er verdt å se nærmere på, og som realiserer fortellingen som et eksempel på medial okkultur. Gjennom eksperimentet utforskes nemlig ulike forestillinger om åndelig mediering og former for kommunikasjon som kan overskride grensene for tid og rom eller subjekter imellom. Overskridelsene og medieringene som eksperimentet legger til rette for, er forbundet med dets karakter av å være en form for «astral projeksjon». Den astrale projeksjonen baserer seg på ideen om et «astralt legeme», som er en slags dobbeltgjenger til den fysiske kroppen. Teosofene påsto at man kunne få det astrale legemet til å forlate kroppen og komme til det «astrale planet», en høyere bevissthetsform der individet kunne betrakte seg selv på avstand og komme i kontakt med døde/levende mennesker eller vesener. Ifølge noen teosofere kunne man også, på det astrale planet, få innsikt i både fortiden og fremtiden (Deveney 1997: 8). Det astrale planet er

på mange måter en moderne variant av en gjenganger i vestlig filosofi som vi allerede har omtalt i forbindelse med Bjørnson, nemlig nyplatonikernes og gnostikernes *pneuma*, som ble videre gjennomarbeidet og gjenfortolket i esoterismens historie, til sist av mesmeristene og deres etterfølgere, som *eter*. Ideen om projeksjon av det astrale legemet ble ellers revitalisert på slutten av 1800-tallet av sentrale okkulte ordener som den britiske Hermetic Order of the Golden Dawn og Det teosofiske samfunn, og da ble astralprojeksjon angivelig brukt som en kanal for å kommunisere med reelle eller imaginære «mestere» så vel som utenomjordiske vesener (Deveney 1997, Richardson 2017).

I Munchs fortelling muliggjør den astrale projeksjonen en form for ikke-fysisk kommunikasjon som minner om den «eteriske» medieringen Bjørnson skildrer i verkene sine, men på en mye mer artikulert, kompleks og «teknologisk» måte. Overgangen fra mesmerismen til astral projeksjon i Munchs tekst demonstrerer dermed utviklingen av forholdet mellom okkultismen og periodens mediesituasjon. La oss se på hvordan jeg-personen i fortellingen beskriver astral projeksjon:

Men det er noget, som lukker sig op, naar det er stille; – de Nervetraade og Fornemmelsescentre begynder at virke, som inde i hvert Menneske staar i Forbindelse med en hel Verden. Der findes ogsaa baade Telefon og elektriske Traade, og der gjælder Tid og Rum og Afstand lidet. Hvis vi ikke altid havde saa travlt udadtil, vilde Menneskene faa flere Bud fra det store Indre, Aandens og Tankeformernes Plan (Munch 1897: 14).

Som vi ser, bruker Munch en medieteknologisk metafor – «Telefon og elektriske Traade» – for å beskrive mulighetene for kommunikasjon på det astrale planet. Interessant nok minner metaforen om hvordan hennes far, Ludvig Wilhelm Dahl, i en

populærvitenskapelig avisartikkel brukte den elektriske telegra-fen som bilde på kroppens nervebaner i 1868 (se kapittel 1). Men den koblingen som Munch gjør mellom telefonen og åndelig kommunikasjon, er nærmere beslektet med okkulte teorier, for eksempel Blavatskys tanker om forbindelsen mellom elektrisitet og eter. I sitt hovedverk, *Isis Unveiled* (1877), skriver Blavatsky følgende:

May we not regard the Ether, or the medium, as not merely a bridge between one order of things and another, forming as it were a species of cement, in virtue of which the various orders of the universe are welded together and made into one? In fine, what we generally called Ether, may be not a mere medium, but a medium plus the invisible order of things (sitert i Goodrick-Clarke 2004: 75).

Eteren (eller, i teosofisk sjargong, det astrale planet) er ifølge Blavatsky ikke bare et medium i den forstand at det er et middel som bygger bro mellom to tilstander, den besitter også en form for «orden» og energi, som hun omtaler som en «sjelelig elektrisitet». Hun fortsetter: «[T]his spiritual and universal ether [...] is the ambient, middle nature of the metaphysical universe, or rather of the incorporeal universe» (sitert i Goodrick-Clarke 2004: 75–76). Ideen om elektrisiteten som en åndelig energi, og ideen om det astrale planet som middelet for å overføre denne energien, utvikles i et senere verk, *The Secret Doctrine* (1888), der Blavatsky omtaler en kosmogonisk kraft hun kaller «Fohat»:

[Fohat] is that Occult, electric, vital power, which under the Will of the Creative Logos, unites and brings together all forms, giving them the first impulse which becomes in time law. [...] Fohat, then, is the personified electric vital power, the

transcendental binding Unity of all Cosmic Energies, on the unseen as on the manifested planes. [...] Fohat is the Solar Energy, the electric vital fluid, and the preserving fourth principle, the animal soul of Nature, so to say, or – Electricity (sitert i Goodrick-Clarke 2004: 76).

Den medieteknologiske metaforen Munch bruker i sin beskrivelse av erfaringen på det astrale planet, er altså ikke hennes eget påfunn, men basert på den teosofiske fortolkningen av elektrisiteten, som i sin tur er en variant av den «elektrisitetens teologi» vi omtalte tidligere i forbindelse med mesmerismen. Det interessante i en mediehistorisk og okkulturell sammenheng er at Munchs fortelling ser ut til å antyde at den astrale projeksjonen på «Aandens og Tankeformernes Plan», der «hvert Menneske staar i Forbindelse med en hel Verden», som om man brukte «Telefon og elektriske Traade», gir menneskene enda større kommunikasjonsmuligheter enn den daværende medieteknologien gjorde. Dermed posisjonerer Munch seg på en annerledes måte enn Bjørnson i sin betraktning av menneskets okkulte kommunikasjonssevner. Mens hennes forgjenger understreket menneskets grenser og ufullkommenhet i forbindelse med utøvelsen av slike påståtte evner, tar Munch til orde for at de ikke bare er fremtidens kommunikasjonsmidler, men også en måte å skape orden på i et kaotisk indre liv – et slags selvhjelpsmiddel av typen som i senere tid ble popularisert av New Age-bevegelsen. Mot slutten av eksperimentet innser nemlig mannen at forsøket har vært en suksess, og at han har forstått sin åndelige side på en bedre måte og blitt nysgjerrig på denne «Fremtidens Videnskap», altså teosofien (Munch 1897: 52).

I tillegg er det interessant at Munch bruker begrepet «Tankeformer», siden teosofien også postulerte at tanker og følelser kunne visualiseres som former eller farger på det astrale planet,

en idé som ble konkretisert av teosofene Annie Besant og Charles Leadbeater i bøkene *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation* (1901) og *Man Visible and Invisible* (1902). Når mannen forteller kvinnen om sin astrale projeksjon, får vi vite følgende:

Min Sans føler Lys, eller Halvlys mørkere eller lysere Skygger drager mig forbi. Berører de mig ikke ogsaa...? ligesom berører min Intelligens? de vækker forskjellige Billeder, Fornemmelser. Er det levende Væsener? Bevægelige, gjennemsigtige, stundom uhyggelig mørke, stundom mægtig dejlige i Formen: det er Stof, men lettere end Luften. Og jeg ser med ét, hvordan Luften — eller er det Æteren — nærmere og fjernere i Uendelighed er opfyldt af disse Legemer, som møder hinanden og idelig skifter Form. Mit Syn blir klarere, og Skikkelser ef [sic] *menneskelig* Form synes at glide forbi eller gennem min Bevidsthed... de er mere og mindre tydelige, og hver og en omgivne af disse Lege-mer, Væsner, hvad jeg skal kalde dem... (Munch 1897: 23–24, kursiv i originalen).

Etter at mannen i *Selsomme ting* har fullført projeksjonen, forklarer jeg-personen disse synene ved å peke på menneskenes «Aura, deres Tankekreds» og at «Selv hvert Menneske har sin Aura, og Tankeformerne omgir os ogsaa her: usynlige, lettere end Luften, men levende Stof. De udgaar fra de levende Væsener, de mødes, udvikler, befrugter — frastøder eller tiltrækker hinanden» (Munch 1897: 24). Ifølge teksten muliggjør kommunikasjonen på det astrale planet en innsikt i menneskers tanker og følelser, noe som selvsagt er utenkelig for andre, ikke-okkulte kommunikasjonsmidler. Men det er ikke den eneste innsikten som astral projeksjon angivelig tilbyr teosofen:

Men fjernere og nærmere, bag mig og foran mig, sér jeg fra Højen, Bjergtoppen, som udover Landskaber, Billeder . . . Hændelser, Ting, som er hændt mig selv, paa tidligere Stadium og i Forbindelse med Væsner, jeg kjender i Nutid, men da i noget anden Skikkelse . . . tydeligere eller forsvindende utydeligere, som det blir fjernere. Ting, Oplevelser, Erindringer dæmred, ligesom *afspejled sig* synlig for min Sans i Æteren, Astrallyset. Og ikke alene de Ting, der er skeet, men Ting, der skal komme, er i denne underlige Afspejling. Jeg sér, jeg sanser, og mit Syn drives til at se mod *Fremtiden* (Munch 1897: 24–25, kursiv i originalen).

Gjennom astral projeksjon får mannen i fortellingen muligheten til å forstå seg selv som en del av en større sammenheng, der tidligere inkarnasjoner utgjør deler av en totalitet som er rettet mot fremtiden og den endelige unionen med et guddommelig prinsipp. Astral projeksjon muliggjør dermed kommunikasjon med en maksimal tid–rom-kompresjon, det vil si å se inn i fortiden og fremtiden. Dette muliggjøres av et annet kommunikasjonsmiddel, astrallyset, som Blavatsky påstår at er et reservoar av tidligere, aktuelle og fremtidige hendelser (1918: 35, 1972: 178).

Til syvende og sist, og delvis i likhet med *Over Ævne I*, foreslår *Selsomme ting* en forståelse av åndelig mediering som baserer seg på den samtidige utviklingen i medieteknologien, med sine referanser til elektrisitet og telefoni. Den forsøker imidlertid å gå et skritt videre og foreslår en okkult mulighet for mediering, en psykisk kommunikasjon som når dit teknologien ikke rekker: inn i menneskenes tanker og inn i fremtiden. Til forskjell fra *Over Ævne I*, som ikke holder seg fullt og helt til mesmerismen, men blander den med hypnose og ser ut til å rette søkelyset mot konsekvensene for dem som utøver den, skildrer *Selsomme ting* astralprojeksjonen som en entydig positiv mulighet, både for kommunikasjonen mellom mennesker og for individets åndelige

utvikling. Dette gir fortellingen en noe instrumentell karakter; samtidig viser *Selsomme ting* hvordan den mediale okkulturen har forlatt sitt folkloristiske utgangspunkt og de rurale omgivelsene den var utsprunget fra, og utviklet seg i en urban, teknologisk avansert og (pseudo)vitenskapelig sammenheng. Dette skjedde i tråd med den moderniseringsprosessen Norge gjennomgikk i de siste to tiårene av 1800-tallet, en prosess som det moderne gjennombrudd på mange måter var en respons og et symptom på. Denne utviklingen føres videre av den mediale okkulturen i Mathiesens forfatterskap, som er tema for de neste underkapitlene.

«Blodtirsdagen» (1903) og «Abigael» (1908): kommunikasjon med det hinsidige

Mathiesen *reagerer* i større grad enn Bjørnson og Munch på utviklingen som finner sted innenfor det medicestiske og det okkulte området på andre halvdel av 1800-tallet. Okkulte fenomener kommer tydeligere til uttrykk i de skjønnlitterære verkene hans og blir i større grad kommentert, selv om Mathiesen ikke deltar i samtidens diskurser om religion og okkultisme utenfor skjønnlitteraturen på samme måte som Bjørnson og Munch. Mathiesens bokdebut kom i 1903, og flere av verkene hans gir viktige innsikter i hvordan menneskets erkjennelse av verden og ideene om mennesket og dets muligheter endret seg som konsekvens av blant annet en teknologisk og medial utvikling i perioden frem mot århundreskiftet.

Mathiesen var godt kjent med teosofien gjennom et langvarig forhold til Anna Munch, og teosofi nevnes også eksplisitt

i kunstnerromanen *Nag* fra 1906, hvor jeg-fortellerens kjæreste Zoë omtales som teosof (Mathiesen 1906: 128).⁶ *Nag* er ellers også et godt eksempel på hvordan Mathiesen forholder seg til den rett forutgående utviklingen i kommunikasjonsteknologi og infrastruktur. Her er flere partier viet jeg-fortelleren Alv Rees togreiser og hans erkjennelsesmessige utfordringer knyttet til blant annet togets og dampskipets hastighet. Okkultismen trekkes inn i denne sammenhengen, for det er på ekspress-togets plattform han først møter den mystiske Realv Maane og dennes vardøger, som fremtrer i form av et håndtrykk som gir fortelleren elektrisk støt, før Maane selv dukker opp (26ff). Opplevelsen av denne overnaturlige kontakten knyttes altså eksplisitt sammen med erkjennelsen av den moderne teknologien og infrastrukturen. Mathiesen refererer dessuten, særlig i «Abigael», direkte til mesmerisme og elektriske fenomener, som igjen knyttes til mediering. Kommunikasjon mellom levende og døde, og ulike former for okkult påvirkning, er tema også i «Blodtirsdagen» og i *Satan som seirer*. Med unntak av *Satan som seirer* er ikke religion i tradisjonell forstand et viktig tema hos Mathiesen. Noe som imidlertid går igjen, er at sentrale karakterer er under innflytelse av sterke og dominerende viljer, tilhørende døde eller levende personer. I noen tilfeller er levende personer også medier som gjenopplever døde personers erfaringer.

Med utgangspunkt i at Mathiesen i større grad *ser tilbake på og kommenterer* ulike diskurser, slik disse gjør seg gjeldende i andre halvdel av 1800-tallet, går vi nå et skritt videre fra det moderne gjennombruddets okkultur, representert ved Bjørnson og Munch, og inn i en mer modernistisk ramme og leser Mathiesens tekster som uttrykk for den estetiske modernitetens okkultur. Den estetiske moderniteten, slik den er beskrevet hos Tessel M. Bauduin og Henrik Johnsson i boken *The Occult in Modernist*

Art, Literature and Cinema (2018), er en reaksjon på «det moderne gjennombruddet» i bred forstand. Bauduin og Johnsson er opptatt av den ofte vanskelige relasjonen mellom den estetiske moderniteten og samfunnsmessige endringer, paradigmeskifter forårsaket av fremskritt innen psykiatri, naturvitenskap (som elektromagnetisme, Einsteins relativitetsteori og kvantefysikk) og kommunikasjonsteknologi (som telegrafi og telefoni) (Bauduin og Johnsson 2018: 6). Som tittelen tilsier, fokuserer forfatterne på okkultismens rolle i denne estetiske moderniteten, som både etterlikner og problematiserer betingelsene for det moderne livet (6).

Begrepet okkult modernisme innbefatter et tilfang av uttrykk som nærmer seg, behandler og reagerer på moderniteten på til dels helt ulike måter, og dermed vil den okkulte «modernismen» også operere innenfor et ganske vidt felt, slik Bauduin og Johnsson definerer den:

Occult modernism refers to the interaction between occultism and modernist artistic expression. That is to say, occult modernism is the field in which the discourse of occultism and modernism intersect with each other, as well as with other discourses (most prominently science, religion, and modernity). Such intersections are heterogeneous and pluriform. They manifest in objects of so-called «high» as much as «low» culture; in modernist, avant-gardist, and arrière-gardist art; and in works of any (material or immaterial) medium (4).

Et sentralt poeng for Bauduin og Johnsson er at okkultismen må regnes som en del av moderniteten: «If occultism is considered part of modernity (rather than modernity's rejected 'Other', a narrative we discard), and if modernism evolves out of modernity, then occultism has a role to play in forming the response

of modernism to modernity» (7). Perspektivene Bauduin og Johnsson presenterer her, åpner for en bevissthet om hvordan okkultismen både var en del av det moderne gjennombruddet, slik vi har sett i de tidligere underkapitlene, og også spilte en nøkkelrolle i den senere reaksjonen mot dette gjennombruddet, altså den estetiske moderniteten. Munchs *Selsomme ting* setter moderne medieteknologi i dialog med okkultismen, mens Mathiesen utvider bildet av hvordan både den okkulte og den vitenskapelige diskursen preger menneskets erkjennelse av den moderne verden.

I «Blødtirsdagen» er det imidlertid en konkret historisk hendelse som blir herværende i fortellingens nåtid gjennom åndelig mediering. Kommunikasjonen mellom levende og døde tar form av en okkult kontakt mellom novellens forteller og hans avdøde onkel. Fortelleren befinner seg en morgen i en underlig og svært mottagelig tilstand, som han selv beskriver som at han «faldt i en selsom hallucination» (Mathiesen 2010: 73). I denne underlige tilstanden gjenopplever fortelleren den dagen da hans onkel døde som ung gutt, lenge før han selv ble født:

Klokken fem idagmorges levde jeg i året 1838. Det var en besynderlig kold og lavskyet tirsdag sist i april. Dette tunge, trykkende vejr fortættede sig henimod middag. Men der blæste en vind. Der faldt ikke en draabe væde. Henimod ettiden sev der dog en læt duskregn ned. Den hørte imidlertid op inden halvfire. Da slog en ikke synderlig dyb, men velstemt klokke et eneste, sagtmodig, slag. Vor bys kirkeklokke.

Og jeg befandt mig i dette øieblik uden for den gamle borger-skole, Zahlgaarden. Det var forresten ikke mig længer. Det var min forsvundne onkel. Thi mit navn blev raabt bagved mig af en kjent guttestemme. Jeg vendte mig. Der stod Edgar Duus (79).

Fortelleren blir ett med sin onkel og gjenkjenner kameraten Edgar Duus. Tilstanden han er i mens dette foregår, beskrives slik:

Jeg var lysvaagen. Jeg noterer, at jeg saa en brunlig bille krybe over gulvet. Og jeg hørte den hele tid urets uafladelige tikken. Ikke nærved. Men fra en verden, som jeg saa ganske havde forladt. Min bevidsthed var vaagen. Eller var den maaske alligevel ikke? Var den ydre fornemmelse blot en illusjon? og hvad jeg i de grufulde øjeblikke gennemlevede den almægtige virkelighed? (73)

I løpet av novellen oppklares mysteriet rundt onkelens og flere andre gutters forsvinning, og dette skjer med fortelleren som medium. Det er ikke slik at fortelleren inviterer eller påkaller onkelen, den åndelige medieringen skjer tilsynelatende på grunn av en forbindelse mellom de to, blant annet når det gjelder sted, utseende og navn (de heter begge Arthur). Det fortelleren opplever, skjer i julen, en tid der de levendes og de dødes verden ifølge folketroen er nærmere hverandre enn vanlig.

Selv om onkelen ikke påkalles direkte, kan dette likevel knyttes til tanken om psykisk automatisme, altså at fortelleren kun er et medium, siden det innenfor fiksjonen ikke er fortelleren selv som bevisst produserer denne delen av fortellingen. Han er bare en «nedskriver», som han selv kaller det på fortellingens siste side (94). Kontakten mellom ulike sfærer blir manifest idet kirkeklokken slår. Fortellerens åndelige reise tilbake til 1838 skjer før dette, men det er idet klokken slår at han blir klar over hvor han er, og det er da Duus dukker opp. Det er den levende som i en eller annen form befinner seg i de avdødes tid. Den fortidige og den nåtidige Arthur blir ett – én bevissthet –, og fortellingens «Arthur» er slik to personer på en og samme tid.

Gjennom fortellerens gjenopplevelse kommer det frem at onkelen ble styrt av den eldre kameraten Duus' vilje da de

fortidige begivenhetene utspilte seg. På sitt livs siste dag deltok han ved en grønsket, forferdelig dam i skogen i rituelt mord og selvmord. Først drepte Duus, delvis ved hjelp av Arthur, tre av deres medelever, og deretter oppsøkte de to en hule hvor Arthur først drepte Duus og deretter seg selv. Kraften som utløste og styrte handlingene, ser ut til å ha kommet fra Duus' øyne, og det er flere eksempler på hvordan han påvirker Arthur:

Han saa blot paa mig. Dette blik var af en usædvanlig art. Jeg kan vanskelig beskrive det. Derinde brændte en uhyggelig glød. Dødstræt, men farlig. Jeg syntes at tyde, hvad der stod i disse øjne. Myrde. Dette blik ejede en magt, som jeg ubønhørlig var hjemfalden (87).

Arthur blir tilsynelatende styrt av Duus' vilje, også når han ikke befinner seg i hans umiddelbare nærhet, som her, hvor de to minste guttene tidligere i fortellingen bestemmer seg for å vende hjem i stedet for å fortsette det som skal vise seg å bli den fatale ferden: «Der var nogen, som raabte efter de to gutter og skjældte dem ud for maddaaser og fejge stympere. Maaske var det mig. For de andre stod allerede paa toppen af denne bakke» (82). Arthur aner at det er han selv som har ropt, fordi de andre er langt borte; bevisstheten er sløret som resultat av Duus' tankekraft, som ser ut til å prege Arthurs persepsjon av omgivelsene. Fortelleren beskriver hendelsene han gjenopplever som den fortidige Arthur, som noe som skjer i «En somnambul luft, hvori livets mening er klar og uundgaelig» (78–79).

Når fortelleren har gjennomgått de dramatiske begivenhetene ved den uhyggelige dammen samt onkelens voldsomme død, går det et snøskred fra taket, og da ser han på klokken at det hele har foregått på under fem minutter. Gjennom fortellerens gjenopplevelse fremkommer det altså at onkelen var offer for åndelig

mediering på den fatale dagen; han var underlagt Duus' sterkere vilje. Og suggesjonen foregikk gjennom blikkontakt og tankeoverføring. Slike intersubjektive forbindelser ble ifølge du Prel gjort mulig gjennom den tidligere nevnte od-kraften (Mehren 2006: 36). Denne typen kontakt er altså ikke positivt fremstilt i Mathiesens fortelling. Slik skaper forfatteren en ambivalens i skildringen av åndelig mediering; den åndelige medieringen bidrar til å løse mysteriet, men den var også en forutsetning for den grusomme hendelsen som inntraff i fortiden.

Selve produksjonen av fortellingen er basert på spiritisme. Fortelleren og onkelen ser ut til å ha kommunisert på et nivå som ikke bare er utenfor en normal bevissthetstilstand, men også spiritistisk i og med at den ene befinner seg i åndeverdenen. Siden fortelleren løser mysteriet rundt onkelens forsvinning gjennom å gjenoppleve den avdødes siste dag, minner fenomenet om astral projeksjon, som av noen teosofere ble regnet for å kunne gi innsyn i fortiden (jf. Deveney 1997: 8). Det at fortelleren på det astrale planet har befunnet seg i en annen sfære, underbygges av at han etter gjenopplevelsen og snøraset beskriver at han så vendte tilbake til sin «lokale bevidsthed» (Mathiesen 2010: 94). Kontakten har i tilfelle blitt mulig gjort av de nære forbindelsene mellom ham og onkelen som er nevnt tidligere – det at han nærmest er onkelens dobbeltgjenger. En annen mulighet er at fortelleren er onkelens reinkarnasjon, og at han så reiser tilbake og gjenopplever noe fra et tidligere liv. En indikasjon på dette kan være at han tidlig i fortellingen omtaler begivenhetene det skal fortelles om som «[...] en historie, der har hvilt tungt over mig, fra jeg fødtes» (Mathiesen 2010: 74). Forestillingen om reinkarnasjon finnes innenfor teosofien, og også den franske spiritismen åpnet for en diskurs som inkluderte denne muligheten (Kardec 1875–76: 92ff, 120ff). Uansett beveger fortelleren seg mellom ulike sfærer.

«Blodtirsdagen» demonstrerer hvordan det tenkte mulighetsrommet til det menneskelige mediet, i likhet med de andre mediene, hadde blitt utvidet i løpet av siste del av 1800-tallet. Novellen viser også hvordan menneskets immaterielle sider kunne gi tilgang til områder som ikke kunne nås gjennom andre medier, i dette tilfellet en direkte erfaring av fortiden. Dermed viser fortellingen også indirekte frem mulige begrensninger ved de mer moderne og teknologiske mediene. En slik kritisk tematisering av det medieteknologiske så vi også i det innledende eksempelet fra «Abigael», der Mathiesen helt eksplisitt behandler infrastrukturen og kommunikasjonsteknologien som ble en del av det menneskelige erfaringsrommet på 1800-tallet.

Som vi så, påkalte Abigael sin døde elsker gjennom telegrafren (riktignok uten å vite at han var død) og fikk svar gjennom hans ankomst. Abigael har også, i likhet med Edgar Duus i «Blodtirsdagen», kraft til å påvirke sine omgivelser, og elskeren hadde kraft til å påvirke henne, spesielt etter sin død. Det foregår en form for åndelig mediering i form av suggesjon mellom Abigael og novellens forteller, slik tilfellet var med Edgar Duus og den fortidige Arthur. Abigael kan lese andres tanker (Mathiesen 1908: 39), og hun er i stand til å påvirke og skade sine omgivelser. Fortelleren sier blant annet: «Instinktivt hadde jeg frygtet for hendes farlige, suggestive egenskaber, der hadde rødder i en ukjent kraftsfære» (60).

Begge novellene kan forstås som en reaksjon på og bearbeidelse av mesmerismen, ved at «magnetisøren» har en destruktiv innvirkning på den «magnetiserte». Men det er ingen eksplisitt magnetisør eller hypnotisør i hverken «Blodtirsdagen» eller «Abigael», og heller ingen «pasient» i egentlig forstand. De vi møter, er snarere offer for mennesker som er i stand til å styre andre. Rollene som «magnetisør» og «magnetisert» har forflyttet seg fra det «medisinske» og terapeutiske til det

mellommenneskelige, relasjonelle feltet, noe som viser at tanken om at man gjennom okkult kommunikasjon kan styre andres gjerninger og påvirke deres helbred, har gått inn i og blitt en del av det menneskelige erfaringsrommet. I «Blodtirsdagen» og «Abigael» blir det altså tydelig at persepsjonen av åndelig mediering har gjort noe med betingelsene for menneskelig erfaring. I likhet med andre deler av den nye mediekulturen har den åndelige medieringen bidratt til å gjøre nye områder tilgjengelige. Dette er ikke noe som kan påvises på et rasjonelt, ytre plan, men det har endret erkjennelsen (for eksempel karakterenes erkjennelse av sin historie) og forestillingsevnen. Den okkulte medieringen fungerer også som en forklaringsmodell, da den gir mulighet til å gå til fortiden for å forstå nåtiden (den avdøde kan komme til orde). Det stilles også spørsmål ved både den frie viljen og mirakelets kraft gjennom at overlegne okkulte krefter styrer; man kan lege ved hjelp av okkulte krefter, men man kan også ødelegge.

Som Durham Peters skriver, bidro særlig spiritismen til mottagelsen og erkjennelsen av den nye teknologien: «[T]he spiritualist haunting of the new medium decisively shaped the popular reception of the technology» (Peters 1999: 94). Her bidrar imidlertid den okkulte kontakten som fremstilles, også til å vise hvor den nye teknologien kommer til kort. Til tross for sin kommunikasjonshastighet og rekkevidde når ikke den nye teknologien opp mot det okkulte. I begge Mathiesens fortellinger når den okkulte kommunikasjonen lenger og foregår hurtigere enn det som er mulig med andre kommunikasjonsmidler, og det skjer på en mer fremtredende måte enn i Bjørnsons og Munchs tekster. I «Blodtirsdagen» gjenopplever fortelleren onkelens siste timer i løpet av fem minutter, og i «Abigael» reiser gjenferdet til Abigaels elsker fortære enn telegrammet. Slik reflekterer den mediale okkulturen enda tydeligere enn i de tidligere eksemplene også over de nye medienes begrensninger.

Teknologiens sentrale posisjon i «Abigael» blir ekstra tydelig mot slutten. Abigael dør på grusomt vis, og i dødsøyeblikket er det lagt inn flere direkte referanser til elektriske fenomener. Det er som om hun var drevet av elektrisitet og blir ladet ut:

Og jeg fornam et sært dødsskrik. Det begyndte som et spidst skingrende hvin, der krøb i mine benpiber. For slutteligen at tykne i en hæslig rallen, der skrælede gjennom min hjerne-hinde og voldte mig en stikkende pine i min afskudte finger. Selsomme katodestraaler syntes mig at flykte fra hendes legeme ud i mørket.... (Mathiesen 1908: 73).

Katodestråler består av negativt ladde elektroner som sendes ut, og når de treffer anoden, som er positivt ladd, blir de til røntgenstråler. Her forsvinner de ut i mørket. Fortellerens avskutte finger blir begravet sammen med Abigael, og det ser ut som om rekkevidden av hennes ladning etter dette også treffer ham. Den elektriske ladningen i fingerstumpen setter fortelleren i forbindelse med denne skjellsettende hendelsen også senere: «Mod uveir knitrer det i min fingerstump. Mod høst. Og da lever jeg atter hin rædselsnat gjennom» (76). Sconce (2000) viser hvordan «livskraften» som drev den nye medieteknologien, elektrisiteten, ble regnet for å være åndelig helt fra begynnelsen av, slik vi tidligere har sett hos Blavatsky (jf. Goodrick-Clarke 2004: 75–76).⁷ «Abigael» er slik et eksempel på medial okkultur som demonstrerer denne åndeliggjøringen av elektrisitet. Spiritisme og magnetisme kombineres også her, men det er ikke bare snakk om mesmerisme eller animalsk magnetisme som i «Blodtirsdagen», det er også snakk om elektromagnetisme, og også den får en okkult funksjon i fortellingen.

Satan som seirer (1910): okkultur i et tvetydig lys

Skuespillet *Satan som seirer* markerer på mange måter slutt-punktet for fremvisningen av og refleksjonen over den mediale okkulturen som innledes på 1870-tallet. Det samlede universet i skuespillet er ikke så mørkt som i «Blodtirsdagen» og «Abigael», og befinner seg på mange måter nærmere realismen. Skuespillet har undertittelen *Drama i fem akter*, og handlingen foregår i løpet av ett døgn, noe som signaliserer en tradisjonell form. Handlingen er lagt til en kystby i Norge, og flere av karakterene ligger tett opp til dem som opptrer i det arketypiske borgerlige dramaet. Vi møter en lege (Musling), en reisende kapellan (Hersleb), en ung ingeniør (Eyvind), en kynisk konsul (Britter) og en trelasthandler på randen av fallitt (Katharinus Dorph). Hovedpersonen Ben Radschi, som lever i utkanten av byen med familien, er imidlertid en særegen karakter. I tillegg til å være badelege er han kobberstikker, instrumentmaker og okkultist. Han kan reparere enhver mekanisk innretning, og han har en stor stjernekkert og et kjemilaboratorium i det hemmelige kammeret sitt. I tillegg kan Radschi kontrollere flere av de andre karakterene telepatisk.

Satan som seirer har to intriger: en kjærlighetsintrige og en forretningsintrige. Samtidig oppsummerer og kommenterer skuespillet den mediale okkulturen fra de foregående tiårene. Vi finner her et mye videre spenn av okkulte fenomener enn i de tekstene vi har omtalt tidligere i kapitlet. Siden stykket berører ulike saker og tema som opptok gjennombruddslitteraturen, som klasseforskjeller, kvinnefrigjøring og økonomiske problemer, kan det leses som en kommentar til det borgerlige drama, der den okkulte diskursen som til da hadde vært sterkt nedtonet i

norsk litteratur, får spille med. Intrigene blir overdrevet, delvis gjennom bruk av magi. Kjærlighetsintrigen blir manipulert fra det øyeblikket Radschis «kjemiske brud», Liv, som overvåker eksperimentene hans, avviser kjærlighetserklæringen fra ham (Mathiesen 1910: 44). Ved hjelp av sine okkulte evner styrer Radschi etter dette både Livs og andre karakterers følelser i den retningen han selv ønsker.

Begrepet «okkultist» innbefatter, slik det brukes her, en rekke ulike ideer, livssyn, praksiser og symboler: Lucifer-dyrking, astrologi, frimureri, hypnose, alkymi, kabbala, tarot og flere typer magi.⁸ Stykket flommer også over av okkulte artefakter. Denne blandingen av elementer gjør at Radschis religion og verdenssyn fremstår som ganske usammenhengende. Han benekter imidlertid eksplisitt å være en spiritist og sier at han ikke kan kontakte de døde, når han i et selskap blir bedt om å bringe tilbake en storhet som Napoleon (51–52). I denne sammenhengen faller også en kommentar om spiritismens popularitet i selskapslivet: «RADSCHI (kjølig): Beklager, jeg kan ikke skaffe Napoleon til veie i øieblikket. Men han har vistnok lidt saa megen molest ved forskjellige selskabelige sammenstød allerede...» (52). Tross Radschis benektelser er spiritisme altså et motiv i skuespillet, og de døde er også til stede i de levendes verden gjennom den ganske uhyggelige fremtreden til den døde moren til karakteren Sigfrid, en ung mann i Radschis krets. Ved en anledning materialiserer hun seg for Sigfrid i form av et sterkt lys (jf. også Abigaels elsker og astrallyset):

SIGFRID (holder sig blændet for øinene): Et selsomt lys.

Mor, jeg fornåm... Advarende, truende. Hvad vil du, kjære mor?

DORPH (forfjåmset): Ikke at det var noget lys, det jeg saa...

[...]

RADSCHI (tungt): Jeg saa lyset, hr. Sigfrid Britter. Gaa hjem til Dem selv (116–117).

Denne formen for tilstedeværelse fra det hinsidige er altså noe Radschi kan forholde seg til, og som han aksepterer eksistensen av.

Som i *Nag* og «Abigael» trekkes moderne infrastruktur inn i den okkulte sfæren. Her skjer det på en mer humoristisk måte, da Eyvind, som er medlem i Radschis losje, nesten blir truffet av et tog idet han er i ferd med å rekruttere Sigfrid til et møte hjemme hos Radschi. Dette gjør at han nøler med å fullføre oppdraget, og han advarer Sigfrid, siden han anser det for å være en overnaturlig inngripen (22). Radschi løser imidlertid problemet ved å påkalle Sigfrid på okkult vis: «[...] jeg har sat mig i okkult forbindelse med ham. Jeg har hidkalt ham. Gjennem mine telepatiske tankerækker. Og han er her om et øieblik» (23). Radschi ignorerer dermed advarselen. Han tar ikke okkulte budskap som formidles gjennom moderne teknologi, alvorlig.

Naturvitenskapelige elementer i form av astronomi, kjemi og bakteriologi er også på en humoristisk måte mikset sammen med de okkulte praksisene i stykket. I en dialog mellom legen Musling og Radschi, i det tidligere nevnte selskapet, omtales ikke bare okkultisme og naturvitenskap, nærmere bestemt bakteriologi, men også kommunikasjonsteknologi:

MUSLING (ind fra høire): Naa, hvad vrøvles der om? – sidste nyt af modemagasinet eller kabbala? Fra London eller Paris? – He, det er jo gjerne derfra, det pleier komme. Jeg har blandt andet hørt om et kuriøst tilfælde af meningitis, der vitterlig skal være overført fra det ene menneske til det andet pr. telefon (med et satanisk grin). Tror de virkelig det, hr. Radschi?

RADSCHI (rolig seende paa ham): Jeg tror endog en tanke tusinder af mil væk var tilstrækkeligt.

MUSLING (overstadig munter): Saa det tror De. Hehe.

De maa jo være gal, min herre. De maa jo lide af meningitis cerebralis selv. Neinei, hr. mystifax. Man faar da ta lidt af bakteriologien til hjælp (50–51).

I dette sitatet har vi en salig røre av fenomener som det snakkes om i selskapslivet. Samtidig er det påfallende hvordan Radschi unngår å svare direkte på om han tror på telefonens mulige funksjon som et okkult medium. Han svarer i stedet at han er sikker på at *tanken* kan overføre sykdommen.

Begge disse eksemplene demonstrerer hvordan okkulte fenomener, moderne erfaringer, vitenskap og teknologi kommenteres i Mathiesens okkulte modernisme. Radschi er okkultist, men han ser ut til å være kritisk til at moderne kommunikasjonsteknologi og infrastruktur blandes inn i den okkulte diskursen. Han er også skeptisk til spiritismen, og det kan se ut som han mener at den er et motefenomen, som hører hjemme i selskapslivet som underholdning og ikke innenfor okkultismen. Radschi står for en antimoderne tendens, og han er en karakter som i høyeste grad bidrar i en kommentar til det moderne gjennombruddets okkultur. Som vitenskapsmann blir han imidlertid også et karikert bilde på vitenskapen der denne befant seg rundt århundreskiftet, i grenselandet til alkymi og magi.

Selv om det varierer sterkt hvor seriøs tilnærmingen til okkult mediering er, fra det gjennomgående seriøse og alvorlige i «Blodtirsdagen» til det mørkt humoristiske og kanskje ironiske i *Satan som seirer*, er Mathiesens utforskning av fenomenet uten sidestykke i norsk litteratur fra perioden som denne antologien tar for seg. Det kulminerer i at mediering også blir brukt til re-produksjon: Radschi hevder at han og La Papesse noire (en figur

som opptrer på et tarotkort i Marseille-stokken fra 1800-tallet) har unnfanget sønnen Samael (innenfor jødedommen navnet på dødsengelen, noen ganger en parallellfigur til Satan) med Radschis kone Kirsten som medium (97).

Det ser altså ut til at Mathiesen kommenterer en samtidig diskurs hvor ulike okkulte elementer blandes på en til dels ukritisk måte. Slik opprettes det en ironisk distanse til okkulturens utvikling, samtidig som Mathiesen også viser at okkultisme har en viktig plass i samtidsdiskursen. Dette bidrar til at hans prosjekt, særlig i *Satan som seirer*, er mer komplekst og ambivalent enn hos Bjørnson og Munch, og han gjør noe mer enn bare å ta stilling for eller imot en mulig eksistens av okkulte fenomener.⁹

Vi finner noen betraktninger i samtidskritikken av *Satan som seirer* som er interessante og har relevans i denne sammenhengen. Carl Nærup (*Tidens Tegn*, 5. desember 1910) anså stykket for å være en fadese. Han hevder at dramaformen «har fristet [Mathiesen] til at servere mystik av den groveste og tarveligste bonitet. Allerede hovedpersonens navn og titulatur virker som et brøl like op i læserens ansigt». Videre skriver han: «[Radschis] magiske og kabbalistiske smak virker ikke mere overbevisende end hans frimureriske trolddomskunster» (Nærup 1910: 6). Det ser ut til at Nærup ikke forstår (eller vil forstå?) det kommenterende aspektet ved stykket. Det han liker best, er portrettene av de unge og kjærlighetsintrigen som de deltar i, men her overser han at denne er under innflytelse av et okkult medium mye av tiden. I anmeldelsen mangler det altså et blick for sammenhengen mellom de ulike elementene i stykket.

Herman Harris Aall (*Dagbladet*, 11. desember 1910) fokuserer først og fremst på Radschi og hans rolle i dramaet. Han har også noen innvendinger, men han ser ikke på skuespillet som mislykket. Han vurderer det til en viss grad i lys av tiden det ble

skrevet i. Selv om Aall mener at det er modig å hevde mystisismens posisjon i «vår» vitenskapelige tid, som står i empirismens tegn, spesielt dersom man er på utkikk etter anerkjennelse utenfor den teosofiske kretsen, skriver han at:

Der staar respekt av den voldsomhet i følelser som har fundet uttryk i disse ofte eiendommelige optrin. Og det er høist sandsynlig, at det fra scenen vilde virke mægtig paa et moderne publikum, hvorav hvert andet menneske jo er teosofisk eller filosofisk anløpen (Aall 1910).

Men heller ikke Aall vurderer stykket som helhet i kontekst av tiden, bare det okkulte aspektet. Okkultismen blir dermed stående som et isolert fenomen, selv om den preger denne perioden *sammen* med blant annet vitenskapelig utvikling, som jo også er et tema som berøres i stykket.

Dermed ser vi at marginalisering av okkulturen gjør at kritikerne ikke klarer å se at Mathiesens blant annet kommenterer samtidsdiskursen i større sammenheng i dette stykket. Slik kan det se ut til at også kritikerne på Mathiesens tid nok led en del under de samme fordømmene som Bauduin og Johnsson har påpekt hos akademikere i senere tid:

[...] the constant reaffirmation of the marginality and otherness of occultism on the part of scholars may also be indicative of a general unease with the subject or even an active need to marginalize the «forces of the occult» in line with Theodor Adorno's critique of occultism as regressive in his *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1994 [1951]), [more] than an accurate judgement of occultism's position with regard to dominant discourses and its possible own dominance. As recent studies of occultism from the perspective of intellectual

history have shown, occultism enjoyed a more prominent position in modernity than has previously been recognized [...] (Bauduin og Johnsson 2018: 14).

Mathiesens tekster demonstrerer hvordan den okkulte diskursen nettopp *er en del av* det moderne gjennombruddet. Han kjenner diskursen godt og fremstiller den med ambivalens. Både klarsynhet, hypnose, mesmerisme og telepati fremstår i et tvetydig lys i Mathiesens univers. Samtidig sår han likevel tvil om riktigheten av et fullstendig rasjonelt verdensbilde.

Det er i den sammenhengen også viktig å understreke at Mathiesen bruker terminologi fra den okkulte diskursen når han vil beskrive viktige filosofiske og erkjennelsesmessige fenomener. Som i dette utdraget fra *Nag*, hvor han bruker begrepene autosuggesjon og od-kraft for å beskrive menneskets tro (som er så sterk at den kan omskape materien):

Ja, sandelig mener jeg ikke, at troen kan flytte hvadsomhelst. Ingen vældig gjerning under solen er gjort uden autosuggesjon. Den har været den samme underlige oddkraft [sic] i de gamle heleneres heltegjerninger som i det kristne martyrium. Ti troen er fremfor alt ung. Og alle unge, livskraftige folkeslag er også fanatiske ildtilbedere. Ja, sandelig tror jeg ikke, denne selsomme kraft kan omskabe materien (Mathiesen 1906: 38).

Det er en vitalistisk impuls i dette utsagnet, men det handler ikke om livskraften i seg selv. Det handler om at det er menneskenes egen hjerne som er kraften som kan omskape verden. Denne kraften får man gjennom selvsuggesjon. Dette viser at Mathiesen har en bevissthet om mentale og psykologiske krefter som nå kan settes ord på og beskrives ved hjelp av begrepsapparatet som

har kommet til gjennom medial okkultur. Slik understrekes betydningen denne diskursen fikk for menneskets selvforståelse fra og med det mediale gjennombrudd og frem mot første verdenskrig.

Medial okkultur 1878–1910

I dette kapitlet har vi forsøkt å synliggjøre noen forbindelseslinjer mellom ulike litterære fremstillinger av åndelig mediering. Vi har sett at disse fremstillingene – fra *Vis-Knut* til *Satan som seirer* – i tiltagende grad tar opp i seg periodens okkulte, vitenskapelige og medieteknologiske utvikling, og vi har argumentert for at de undersøkte verkene viser utviklingen av en *medial okkultur*. Som litterære responser på medietutviklingen, og som fiksjonelle bearbeidelser av åndelige strømninger og spørsmål som var typiske for perioden, og som ofte krysset spor med en vitenskapelig diskurs, er verkene symptomatiske for den tekniske revolusjonen i perioden. De er imidlertid også symptomatiske for den religiøse krisen som den vitenskapelige materialismen hadde skapt i den vestlige kulturen. For mens utviklingslæren satte en torpedo under arken og ødela for den kristne forklaringen på verdens tilblivelse og utvikling, søkte menneskene nye måter å kommunisere med det guddommelige og det hinsidige på. I denne søkenen var møtet med både vitenskapen og de nye medieteknologiene uunngåelig. Tekstene som har vært tema for vårt kapittel, tematiserer dette møtet på ulike vis: Bjørnson omtaler mesmerismen på en indirekte, utforskende måte, Munch omtaler astral projeksjon for å popularisere teosofien, mens Mathiesen problematiserer fenomenene og forsøker å kaste

lys over deres rolle i moderniteten. På hver sin måte skaper disse tekstene et litterært rom der okkultismen gir mulige svar på nye kommunikasjonsproblemer.

En ting er at den vitenskapelige materialismen ikke klarte å tilfredsstillere det menneskelige behovet for åndelighet, og at okkultismen ble en tredje vei mellom det tradisjonelt religiøse og den vitenskapelige materialismen. En annen ting er at de nye mediene og den nye teknologien på en paradoksal måte viser frem at det er det eldste mediet, nemlig mennesket, som har størst rekkevidde. Dette kommer tydelig frem hos forfatteren som både innleder og avslutter kapitlet, Mathiesen, i en *science fiction*-aktig skildring på slutten av *Nag*:

Det er menneskehedens tusmørketime. Men pludselig tændes et straalende lys. Et radioaktivt lys, jeg ikke ved, hvorfra kommer. Men det er klarere end dagen. Mere forfærdende og gennemtrængende. Mindre farvemættet og vekslende. Det gennemstraler det menneskelige legeme. Hvert overflødig aarenet, hver dirrende nervestæng. Og slumrende organer vækkes maaske. Blinde lidenskaber flammer. Urdrifterne er bare blit en selsom øienslyst. Ti det er længesiden, at den gamle fordøielsesproces op-hørte at fungere. De vanlige ernæringsapparater er forkrøblede. Blodet dødt. Blot en nervebunke igjen af altsammen. En overudviklet hjerne. Og hver tanke kan ses, fornemmes og gribes. Ja, endog smages. En syrlig metalsmag. Den lynklare tanke er det absolute. Jernbaner og luftskibe overflødig. Alt samkvem og al telefoni. Hver sympatiske livsyttring gaar traadløst over jordens rund. Tilintetgjør hver reise, hvert kys og favntag. Alt er centraliseret i den menneskelige hjerne (Mathiesen 1906: 290–291).

Her stiller Mathiesen spørsmål ved tilværelsen gjennom en fremtidsvisjon, og det blir et godt eksempel på den okkulte

modernismen som Bauduin og Johnsson skiver om: Okkulturen er en integrert del av det modernistiske kunstneriske uttrykket som er en reaksjon på moderniteten.

I Mathiesens verk er mennesket det ultimate medium, og menneskehjernen er den ultimate teknologi. Den moderne teknologien blir et kunstnerisk verktøy for forfatteren. Med referanser til røntgenstråling kan han skape bilder av menneskets indre bestanddeler. Menneskets organer har utspilt sin rolle i det bildet som tegnes opp her, den lynklare tanken er det som står igjen. Tanken gjør all annen kommunikasjon og teknologi overflødig, både jernbane, luftskip og telefoni, der den går trådløst rundt jorden. Den fysiske reisen, og fysisk kontakt mellom menneskene, er overflødig. Det er i hjernen og mellom hjerner det hele foregår. Likevel ender dette i et paradoks. For selv om Mathiesen her fremstiller teknologien som overflødig, er det vanskelig å tenke seg at han kunne fått denne ideen om tankens reise uten å kjenne til telegrafene og telefonen, og han kunne ikke ha tegnet det bildet han gjør, uten å kjenne til røntgenstrålene. På denne måten intensiverer Mathiesen den utforskningen av mennesket som medium, i spenningen mellom det okkulte, det vitenskapelige og det medieteknologiske, som Bjørnson hadde satt i gang omtrent tre tiår tidligere, og som Munch videreførte.

Noter

- 1 Giuliano D'Amico har forfattet underkapitlet «Medial okkultur og åndelig mediering» samt delene om Bjørnstjerne Bjørnson og Anna Munch, mens Gerd Karin Omdal har forfattet delene om Sigurd Mathiesen. Innledningen og avslutningen er skrevet i fellesskap. En tidligere versjon av delene om Bjørnson kom ut på italiensk i «Bjørnstjerne Bjørnson e il dibattito sul mesmerismo». I: Brunetti, Simona et al. (red.). «*Vi metto fra le mani il testo affinché ne possiate diventare voi gli autori*». *Scritti per Franco Perrelli*. Bari: Edizioni di Pagina.
- 2 Den norske spiritismen forble en liten bevegelse i tiårene rundt århundreskiftet og klarte aldri å matche utbredelsen den hadde i Danmark og Sverige, der litterære skildringer av spiritismen er mer tilstedeværende (Mehren 2016a: 506; Carleson og Levander 2016; Kragh 2016).
- 3 Her legger vi til grunn den klassiske definisjonen til Antoine Faivre. Han bruker begrepet okkultisme for å omtale en moderne variant av esoterismen, som er et «tankesett» som utviklet seg i Vesten fra renessansen av, og som var fokusert på tre «tradisjonelle vitenskaper»: alkymi, astrologi og magi. Okkultismen er altså en respons på moderniteten, som viser seg først i andre halvdel av 1800-tallet og tar i bruk den vitenskapelige metoden for å undersøke åndelige spørsmål (Faivre 1994: 34–35).
- 4 Du Prel, som Bjørnson kort omtalte som tilhørende en krets av «occultister, d.e. de, der tror paa ikke synlige kræfter» (siteret i Mehren 2006: 35), var en spiritist, teosof og parapsykolog hvis bøker *Menneskets gaade* og *Spiritismen* var ferskvare i det norske bokmarkedet (publisert henholdsvis i 1893 og 1894). Bjørnson omtalte også sitt kjennskap til Carl A.F. Kluge, en tysk lege som alt i 1811 hadde publisert den første systematiske studien om magnetisme som helbredelsesteknikk, og til Karl von Reichenbach, en østerriksk kjemiker og mesmerist som var den første som argumenterte for od-kraftens eksistens (Mehren 2006: 38). I sin gjennom-

- gang av Kluges og Reichenbachs teorier forklarer Bjørnson at «Det er nu mange aar, siden min ven sangeren Arlberg gav mig en bog med det for mig fremmede navn «od» paa titelbladet» (sitert i Mehren 2006: 36), og han viser med dette til den svenske operasangeren Fritz Arlberg, som Bjørnson var i kontakt med i 1870-årene (Bjørnson 1960: passim).
- 5 Som det ofte er tilfelle med okkulte og pseudovitenskapelige teorier, kommer od-studier til kort når de må forklare hvordan denne kraften fungerer i praksis, og hvorvidt den kan utøves på avstand. For eksempel ser Reichenbachs studier om emnet ut til å antyde at kraften overføres best når magnetisøren og den magnetiserte befinner seg i samme rom, men de åpner samtidig for at den også kan føles på avstand (Reichenbach 1850: 214; 1926: 40, 102, 106). Det er altså ikke helt klart om Bjørnson følger disse teoriene bokstavelig her, eller om han bearbejder dem litterært for å gi Sangs helbredelsesevner enda mer kraft og rekkevidde.
- 6 Knut Brynhildsvoll (2008) skriver i sin store bok om Sigurd Mathiesen og *Unge sjæle* at forholdet med Anna Munch begynte da Mathiesen kom tilbake fra Amerika i 1901. De ble også gift, men ekteskapet ble oppløst. Brynhildsvoll er usikker på når dette skjedde, men viser til et brev hvor Mathiesen i 1916 hilser fra sin hustru (14).
- 7 Et annet interessant eksempel er Hippolyte Baraduc og Albert de Rocha, som brukte teorien om svingninger av elektromagnetiske bølger i eteren til å sannsynliggjøre at tankeoverføring er mulig (jf. Omdal 2011: 103).
- 8 *Satan som seirer* er unikt for sin tid i norsk sammenheng, i kraft av å være en fremstilling av en hovedperson som tilber Lucifer, særlig fordi en del av Radschis tankegods tyder på at Mathiesen hadde kjennskap til moderne satanisme. 1800-tallets diskurs om Lucifer som frigjøringskikkelse klinger også med i bakgrunnen her, slik den kommer til uttrykk i f.eks. Lord Byrons skuespill *Cain* (1821), oversatt til dansk i 1876, og August Strindbergs «Efterspel» til skuespillet *Mäster Olof* (1878). Radschi blir kalt en satanist, men refererer til seg selv som en som tilber Lucifer, og han har også et

svært livaktig maleri av Lucifer som bronsefarget yngling i menneskestørrelse på veggen i dagligstuen (Mathiesen 1910: 7, 27). En rekke navn og manifestasjoner som forbindes med Lucifer, nevnes, og Lucifer dukker også selv opp til slutt, når Radschi har (mis)brukt sin forbindelse med ham til å «løse» både kjærlighetsintrigen og forretningsintrigen. Kontrasten mellom fremstillingen i det mektige portrettet og Radschis formål er stor. Det er ikke snakk om frigjøring av mennesket fra den strenge og urettferdige guddommens åk, som hos Byron og Strindberg. Faxneld (2017) skriver om Lucifer som frigjøringskikkelse på 1800-tallet, blant annet i teosofisk sammenheng.

- 9 Bauduin og Johnsson er inne på denne typen tilnærming til okkulte strømninger innenfor den estetiske moderniteten når de påpeker bredden i de mulige utgangspunktene for okkult modernisme: «Some modernists self-identify as occultists and subscribe to the dogmas of a particular occult current. Yet the modernist interaction with occult currents ranges across the entire religionist spectrum from faith to agnosticism to atheism, with all possible positions, including prominently typically (post-)modernist devices such as irony and paradox, in between» (Bauduin og Johnsson 2018: 17).

Litteraturliste

Amdam, Per. (1966). *Tre litterære analyser. Fortelling – dikt – drama*. Oslo: Cappelen.

Bauduin, Tessel M. og Henrik Johnsson. (2018). «Introduction: Conceptualizing Occult Modernism». I: Bauduin, Tessel M. og Henrik Johnsson (red.). *The Occult in Modernist Art, Literature and Cinema*. London, New York & Shanghai: Palgrave Macmillan.

Baumgartner, Walter. (1978). «Provokasjonen som ble borte. Bjørn-

- sons *Over ævne I*, litteraturhistorien og resepsjonsetetikken». *Norskrikt*, årg. 18, s. 1–25.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1919). *Samlede digter-verker*. Bull, Francis (red.). Bind V. Kristiania-København: Gyldendal.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (1960). *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske 1858–1909*. Anker, Øyvind et al. (red.). Bind I. Oslo: Gyldendal.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. (2010). *Vis-Knut*. Tretten: Gausdal Historielag.
- Blavatsky, Helena Petrovna. (1918). *The Theosophical Glossary*. Krottona: Theosophical Publishing House.
- Blavatsky, Helena Petrovna. (1972) [1877]. *Isis Unveiled*. Vol. I. Wheaton: Theosophical Publishing House.
- Brandes, Georg og Edvard Brandes. (1939). *Brevveksling med Bjørnson, Ibsen, Kielland, Elster, Garborg, Lie*. Bull, Francis og Borup, Morten (red.). Bind I. Oslo: Gyldendal.
- Braude, Anne. (1989). *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*. Bloomington: Indiana University Press.
- Brynhildsvoll, Knut. (2008). *Sigurd Mathiesen – Norges bortglemte laurbærblad. En studie i Unge sjæle som døråpner til modernismen i norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Carleson, Robert og Caroline Levander. (2016). «Spiritualism in Sweden». I: Bogdan, Henrik og Hammer, Olav (red.). *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden: Brill.
- Deveney, John Patrick. (1997). *Astral Projection or Liberation of the Double and the Work of the Early Theosophical Society*. Fullerton: Theosophical History.
- Deveney, John Patrick. (2006). «Spiritualism». I: Hanegraaff, Wouter J. et al. (red.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Leiden: Brill.
- Dixon, Joy. (2001). *Divine Feminine. Theosophy and Feminism in*

- England*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Enns, Anthony. (2015). «Spiritualist Writing Machines: Telegraphy, Typtology, Typewriting». *Communication+1*, årg. 4, s. 1–27.
<https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/iss1/11> (sist besøkt 30. april 2021).
- Faivre, Antoine. (1994) [1986]. *Access to Western Esotericism*. Albany: SUNY Press.
- Faxneld, Per. (2017). *Satanic Feminsm. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferguson, Christine og Andrew Radford (red.). (2019). *The Occult Imagination in Britain, 1875–1947*. London: Routledge.
- Galvan, Jill. (2010). *The Sympathetic Medium*. Ithaca: Cornell University Press.
- Godwin, Joscelyn. (1994). *The Theosophical Enlightenment*. Albany: SUNY Press.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. (2004). «The Esoteric Uses of Electricity: Theologies of Electricity from Swabian Pietism to Ariosophy». *Aries*, årg. 4 (1), s. 69–90.
- Gutierrez, Cathy. (2003). «From Electricity to Ectoplasm: Hysteria and American Spiritualism». *Aries*, årg. 3 (1), s. 55–81.
- Hagen, Erik Bjerck. (2013). *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*. Oslo: Gyldendal.
- Hanegraaff, Wouter J. (2006). «Occult/Occultism». I: Hanegraaff, Wouter J. et al. (red.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Leiden: Brill.
- Hemmer, Bjørn. (1978). *Ibsen og Bjørnson. Essays og analyser*. Oslo: Aschehoug.
- Haage, Bernard D. (2006). «Alchemy II: Antiquity-12th Century». I: Hanegraaff, Wouter J. et al. (red.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Leiden: Brill.
- Iversen, Irene. (1988). «Dannelses- og utviklingsromanen». I:

- Engelstad, Irene et al. (red.). *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bind I. Oslo: Pax.
- Johannsen, Dirk. (2018). «The Prophet and the Sorcerer: Becoming a Cunning-Man in Nineteenth-Century Norway» *Folklore*, årg. 129 (1), s. 39–57.
- Johannsen, Dirk. (2019). «Vis-Knut: Marginality in Folklore and Folk Religion». I: Feldt, Laura og Bremner, Ian (red.). *Marginality, Media, and Mutations of Religious Authority in the History of Christianity*. Leuven: Peeters.
- Kardec, Allan. (1875–76). *The Spirit's Book*. Oversatt av Anna Blackwell. Sao Paulo: Lake – Livraria Allan Kardec Editôra.
- Keel, Aldo. (1999). *Bjørnstjerne Bjørnson. En biografi 1880–1910*. Oslo: Gyldendal.
- Kittler, Friedrich A. (1999) [1986]. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kokkinen, Nina. (2013). «Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art». *Aries*, årg. 13 (1), s. 7–36.
- Kraft, Siv Ellen. (2016). «Theosophy in Norway». I: Bogdan, Henrik og Hammer, Olav (red.). *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden: Brill.
- Kragh, Jesper Vaczy. (2016). «Spiritualism in Denmark». I: Bogdan, Henrik og Hammer, Olav (red.). *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden: Brill.
- Lie, Jonas. (1966) [1870]. *Den Fremsynte, eller Billeder fra Nordland*. Bergen: Eide.
- Luckhurst, Roger. (2002). *The Invention of Telepathy 1870–1901*. Oxford: Oxford University Press.
- Mathiesen, Sigurd. (1908). «Abigael». I *Hjemlig Jord. Fortællinger*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Mathiesen, Sigurd. (2010) [1903]. «Blodtirsdagen». I: *Unge Sjæle*. Oslo: Bokvennen.
- Mathiesen, Sigurd. (1906). *Nag*. København & Kristiania: Gylden-

- dalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Mathiesen, Sigurd. (1910). *Satan som seirer. Drama i fem akter*. Kristiania & Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Méheust, Bertrand. (2006). «Animal Magnetism/Mesmerism». I: Hanegraaff, Wouter J. et al. (red.). *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Leiden: Brill.
- Mehren, Tonje Maria. (2006). «Den okkulte Bjørnson». *Nytt norsk tidsskrift*, årg. 23 (1), s. 30–41.
- Mehren, Tonje Maria. (2016a). «Spiritualism in Norway». I: Bogdan, Henrik og Hammer, Olav (red.). *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden: Brill.
- Mehren, Tonje Maria. (2016b). «Mesmerism in Norway». I: Bogdan, Henrik og Hammer, Olav (red.). *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden: Brill.
- Munch, Anna. (1897). *Selsomme ting*. Kristiania: Bilag til Tidsskrift for Teosofi.
- Natale, Simone. (2015). «Spreading the Spirit Word: Print Media, Storytelling, and Popular Culture in Nineteenth-Century Spiritualism». *Communication+1*, årg. 4, s. 1–18. <https://scholar-works.umass.edu/cpo/vol4/iss1/12> (sist besøkt 30. april 2021).
- Natale, Simone. (2016). *Supernatural Entertainments*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Nærup, Carl. (1910). «Ukens bøker». *Tidens Tegn*. 05.12.1910, s. 6.
- Omdal, Gerd Karin. (2011). «Avantgardistisk tilsnitt. Sigurd Mathiesens Unge sjæle. Syv fortellinger (1903)». I Bäckström, Per og Børset, Bodil (red.) *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus.
- Owen, Alex. (1989). *The Darkened Room*. Chicago: University of Chicago Press.
- Partridge, Christopher. (2004). «Occulture». I: *The Re-Enchantment of the West*, vol. 1. London & New York: T&T Clark International.
- Partridge, Christopher. (2004–2005). *The Re-Enchantment of the*

- West*, vol. 2. London: T&T Clark.
- Pedersen, Frode Helmich. (2017). *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama: resepsjon og tolkning*. Oslo: Vidarforlaget.
- Peters, John Durham. (1999). *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Reichenbach, Karl von. (1850). *Researches on Magnetism, Electricity, Heat, Light, Crystallization, and Chemical Attraction, in their Relations to the Vital Force*. London: Taylor, Walton and Maberly.
- Reichenbach, Karl von. (1926) [1852]. *Letters on Od and Magnetism*. London: Hutchinson.
- Richardson, Elsa. (2017). *Second Sight in the Nineteenth Century. Prophecy, Imagination and Nationhood*. London: Palgrave Macmillan.
- Sconce, Jeffrey. (2000). *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham og London: Duke University Press.
- Slettebakk, Lene. (2018). «Der er intet nyt under Solen, altsaa... men ganske vist 'mere mellem Himmel og Jord end' – etc» *Ei undersøkning av korleis Anna Munch nyttar esoteriske strøymingar til å utforske og kommentere på kjønn og kjønnsroller i Selsomme ting* (1897). Masteroppgave ved Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, Trondheim.
- Thurschwell, Pamela. (2001). *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880–1920*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aall, Herman Harris. (1910). «Sigurd Mathiesen: Satan som serir. Drama i fem akter». *Dagbladet* 11.12.1910. <https://www.nb.no/items/36d94dd1ba198c8bd2c0a634fe868ed?page=0&search-Text=354%20Aall%20Mathiesen> (sist besøkt 2. september 2021).

Epilog

På høyde med sin samtid

Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik
og Silje Haugen Warberg

Som vi har vist i denne boken, kan litteraturen fra andre halvdel av 1800-tallet forstås i nær tilknytning til sine mediale omgivelser. I innledningen viste vi til Sigbjørn Obstfelders reiseskildring «Avisglæden» og hvordan den på et materielt nivå var et uttrykk for sin tids mediekultur ved å trykkes og distribueres i «kjelleren» til avisen *Verdens Gang*, samtidig som den på et formelt, tematisk og begrepsmessig nivå både preges av og responderer på den samme mediekulturens langt raskere distribusjon av nyheter fra «tråde i luften og kabler i havet» (Obstfelder 2000: 194). Ifølge Obstfelder førte ikke medietviklingen bare til at «samme tanke» oppstod samtidig i «millioner menneskehjerner», men også til at alle jordens mennesker ble knyttet sammen til «ét, til dét, der en gang var en fantastisk drøm». Som flere av kapitlene fremhever, var langt fra alle like optimistiske med hensyn til medietviklingen som Obstfelder. Likevel kan både den mediale påvirkningen og refleksjonen over den spores på et eller flere av

de fire nivåene fra det materielle til det formelle, tematiske og begrepslige, i samtlige av tekstene vi har tatt for oss. Hever vi blikket og ser til vår egen tid, er det tydelig at både påvirkningen fra og refleksjonen over nye medier også preger dagens litteratur og debattene rundt den. Helt avslutningsvis ønsker vi derfor å løfte frem noen av de samme spørsmålene som har ligget til grunn for denne boken i møte med vår egen tid: Er litteraturen fortsatt et privilegert sted for å studere forholdet mellom mennesket og dets medier? Kan et medieestetisk perspektiv være med på å forklare forholdet mellom litteratur og samfunn også i dag?

Et godt eksempel på de medieestetiske spørsmålenes vedvarende aktualitet, ser vi i debatten som fulgte artikkelen «Poesi + kritikk = krise», skrevet av litteraturkritiker og professor i nordisk litteraturvitenskap Frode Helmich Pedersen våren 2020. Debatten gjaldt fenomenet *instapoesi*, det vil si poesi som formidles via applikasjonen Instagram. Artikkelen som utløste debatten, tok imidlertid utgangspunkt i den tradisjonelle medieplattformen vi også har tatt for oss i denne boken, nemlig avisen. Norsk poesi og poesikritikk får stadig mindre oppmerksomhet i norsk presse, skriver Pedersen her. Den manglende oppmerksomheten og det han beskriver som en mangelfull, vennskapelig og slapp kritikk, skyldes, ifølge Pedersen, ingen ny og akutt krise, men er heller å regne som et konstant problem: «Nivået var dårlig på 1960-tallet, og det var dårlig på 1980-tallet. Etter det man må formode var et oppsving i årene omkring 2000, hadde poesikritikken i 2014 vendt tilbake til sitt naturlig lave nivå» (Pedersen 2020a). Pedersen går ikke tilbake til perioden da pressen ble etablert som et nytt massemedium for å forklare problemet, men forfølger heller et litteraturinternt perspektiv der poesisjangerens utvikling fremstår like lite overraskende som uunngåelig. Ifølge Pedersen har romanens gradvis voksende dominans de siste 200 årene utkonkurrert poesien slik at den ikke

lenger oppleves som relevant. På samme måte som det antikke eposet viste seg umulig å gjenopplive på 1700-tallet, er poesien, ifølge Pedersen, dermed dødsmerket i dagens samfunn. Den har ikke lenger noen lesere. Eller som Pedersen formulerer det: «Det store flertallet av nordmenn kan neppe nevne tittelen på en eneste diktsamling fra de siste 20–40 år, og det synes ikke å stå stort bedre til i andre land» (Pedersen 2020a).

Tross den konstaterende holdningen er ikke Pedersen fornøyd med denne situasjonsbeskrivelsen. Når alt kommer til alt er det nemlig ikke bare snakk om en uunngåelig utvikling, men også om et forfall: «Hva er det egentlig som feiler folk? Hvorfor vil de ikke vite av poesien – denne edleste av alle litterære sjangre?» spør han, med både karikert og ektefølt patos. Ut over å peke på noen mediale endringer, også utenfor litteraturen og dens interne stridigheter, kan han imidlertid ikke gi en god årsaksforklaring:

Jeg er ikke i stand til å peke på noen klare grunner til hvorfor dette har sin nødvendighet. Erling Aadland foreslo i 1998 at noe av forklaringen måtte være at popmusikkens sanglyrikk hadde overtatt poesiens tradisjonelle rolle. I dag har man også andre fenomener, som Instagram-poesi og populistisk hverdagsvisdom i versform. Det er uansett vanskelig å tvile på at den boklige poesien bortfall faktisk *har* sin nødvendighet – skjønt dette naturligvis ikke bør forhindre det poesielskende mindretall fra å skrive, lese og bedømme poesi. Her er det ikke annet å gjøre, tror jeg, enn å gjøre Jan Erik Volds vers fra «Nyttårsdiktet (Nærmest reprise)» til poesiens og poesikritikkens motto: «DET ER HÅPLØST/ OG VI GIR OSS IKKE» (Pedersen 2020).

I et samfunn der Bob Dylan har vunnet Nobels litteraturpris og litteraturen konkurrerer med underholdningsgiganter som

Netflix og HBO, sosiale medier og strømmetjenester som gjør bøker om til noe du kan lytte til mens du rydder, og fremstående litteraturvitere har begynt å undre seg over hvorvidt det faktisk er nettbokhandelen Amazon som er den mest betydningsfulle motoren i nyere tids litteraturhistorie (McGurl 2021), virker ikke Pedersens (og Volds) motto bare treffende, men deprimerende realistisk.

Det var imidlertid ett konkret medium som skulle få størst oppmerksomhet i debatten som fulgte: Instagram. Kanskje skyldtes dette at Pedersen ikke publiserte klageskriftet sitt i et gammelmodig fagfelleorgan, men i det ungdommelige tidsskriftet *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Blant de unge var det nemlig ikke det dystopiske forsvaret for «den edleste av alle litterære sjangre» som provoserte. Det var det den henslengte henvisningen til Instagram som gjorde. I tilsvaret «Alle disse instadiktene, ikke visste kritikerne at de var selve poesien» argumenterer ph.d.-stipendiat Camilla Holm for at poesien langt fra har utspilt sin rolle, men tvert imot blomstrer som aldri før. Problemet er bare at bokorienterte kritikere og litteraturforskere som Pedersen ikke får det med seg, Holm hevder at poesien i vår tid ikke først og fremst finnes i innbundet form, men at den har forflyttet seg til nye medieflater. Mellom 2012 og 2020 ble det publisert, lest, likt og delt over 55 000 skandinaviske dikt på Instagram, poengter Holm. I hennes øyne kan det derfor ikke være snakk om et poetisk forfall, men om en *frigjøring* som gir poesien sin allmennkulturelle relevans tilbake. Slik snur Holm problemet på hodet og spør: «Hvorfor bryr ikke kritikerne seg om poesien når alle andre gjør det?» (Holm 2020).

Holms tilsynelatende velbegrunnede spørsmål vant lite gehør hos Pedersen. I et nytt innlegg med tittelen «Instapoesi er ikke uten videre poesi» har han ingen problemer med å gi Holm rett i at instapoesien ivaretar «et lyrisk behov i befolkningen»,

men han avfeier blankt at instapoesi kan regnes som ekte poesi. Til det er den ganske enkelt for dårlig og useriøs (Pedersen 2020b). Tross sine likheter i form, oppsett og funksjon avskriver Pedersen ikke bare instapoesian som svak eller dårlig, men som poesi overhodet. Etter dette innlegget var det få som husket det medieteknologiske utgangspunktet for debatten, som mer og mer tok form av en diskusjon «for eller mot Instagram-poesi» (Rzadkowska 2020). Da debatten så ut til å stå i stampe og sakte ebbe ut, grep Pedersens kollega, litteraturviter Eirik Vassenden, anledningen til å bidra med noen oppsummerende betraktninger:

Hvis man oppfattet Pedersens posisjon som konvensjonell og gammelmodig, kan man godt holde seg fast nå: Jeg tror nemlig både Pedersen og Holm tar feil. Instapoesian er ikke «dårlig poesi», eller «ikke uten videre poesi», slik Pedersen mener. Den er ikke «poesiens nye æra», slik Camilla Holm antyder, og den er heller ikke spesielt kreativ i sin bruk av de mulighetene som ligger i elektronisk tekstproduksjon. Snarere er det mediespesifikke nettopp at instagram-formatet krever et *bilde*, altså tekst fastholdt i en kvadratisk form – gjerne i litt fancy typografi. Slik sett er den en ytterst lite eksperimentell form for «elektronisk litteratur», uansett hvordan den distribueres og remedieres, om det nå er på kopper, t-skjorter eller som tatteringer (Vassenden 2020).

Ser vi debatten om instapoesi i forlengelse av Obstfelders «Avisglæden» og måten vi har analysert den på i innledningen til denne boken, er det mange likheter mellom hvordan avisen virket som et medium for både nyheter og litteratur på slutten av 1800-tallet, og hvordan Instagram fungerer som en enda raskere plattform for distribusjon av både informasjon og poesi i dag. Da presseutviklingen for alvor begynte å skyte fart rundt

midten av 1800-tallet, representerte også den en ny medie- og publikasjonsflate slik Internett og sosiale medier gjør i dag. Avisen utvidet og populariserte det litterære nedslagsfeltet i en fremvoksende massekultur og var med det sentral i prosessen som sosiologen Pierre Bourdieu senere har omtalt som en oppdeling av det litterære feltet i en kommersiell og en kunstnerisk sfære (Bourdieu 1996). Som en reaksjon på avismediets utbredelse advarte forfatteren og kritikeren Kristian Winterhjelm allerede i 1876 – under pseudonymet Henry Elworth Hanson – om den samme trusselen som Pedersen peker på i dag: Ifølge Winterhjelm syntes det nemlig «som om mange Nordmænd» ikke lenger leste bøker, men nøyde «sig med den Læsning, de kan faa i sit Dagblad» (Hanson 1876: 68). Da dagspressen 16 år senere var blitt allemannseie, var stemningen blitt enda mørkere. En anonym anmelder i *Morgenbladet* hevdet nå at avislitteraturen ikke bare utfordret den seriøse litteraturen, men at den hadde fortrenget den helt. Ifølge kritikeren var avislitteratur «den eneste Læsning» som gjaldt for «den store Masse af Mennesker». Denne avislitteraturen var imidlertid ikke «ekte» litteratur. Tvert imot kunne den utelukkende tjene som «Underholdning i Øieblikket, en «aandløs Lektüre [som] afslapper og Fordummer» (*Morgenbladet*, 21.02.1893).

Med utgangspunkt i denne bokens analyser er det verd å minne om at den tradisjonelle litteraturen ikke står i et så direkte, enkelt eller ensidig forhold til mediene som omgir den, som man kan få inntrykk av både i *Morgenbladet* anno 1893 og når Vassenden fortsetter sin utlegning om forholdet mellom tradisjonell poesi og instapoesi i 2020:

Det er etter min mening tale om et tidsmessig, snarere enn et medie- eller sjangerspesifikt fenomen. Instapoesian har lite å gjøre med og få overlappinger med den konvensjonelle,

bokutgitte poesien. Den er derimot et ektefødt barn av samtiden: En ny sjanger der formen er enkel, gjenkjennelig og svært konvensjonell, og der innholdet gjerne er preget av den samme hangen til bekjennelse og selvutlevering som mye av litteraturen for øvrig, og der leseren ugjerne skiller mellom forfatter eller tekstjegg. Vi skal selvsagt ikke gi Knausgård og hans våpendragere skylden for alle de former for selvbiografisk skriving som brer seg utover verden, men det er nå engang slik at timingen var perfekt: den selvbiografiske bølgen i litteraturen bekrefter og blir bekreftet av alle de nye mediene som står til disposisjon for den som vil stille seg selv og sitt eget liv til skue. Den er autentisitetssøkende, og som vi vet uttrykker autentisitet seg best gjennom slitte klisjeer. Og den er kompakt, overskuelig og lettomsettelig. Instapoerien er en litterær bruksform som passer i selvframstillingens og delingskommunikasjonens tidsalder, og først og fremst det (Vassenden 2020).

Som vi har vist gjennom denne bokens lesninger, er litteratur alltid en del av mediekulturen den springer ut av og responderer på. I et medieestetisk perspektiv er det dermed lite hensiktsmessig å gjøre forskjell på det Vassenden kaller et «tidsmessig fenomen» og et «medie- eller sjangerspesifikt fenomen». Mens Instagram ble lansert i 2010, åpnet Facebook registrering for alle i 2006. Allerede i 1997 startet fenomenet blogging, som raskt ble en populær form for selvutleverende oppdateringer. Tar vi med *reality*-bølgen som for alvor skjøt fart i TV-mediet i 1999 med programmet *Big Brother*, kan vi som litteraturviter Jon Helt Haarder har kommentert, like gjerne snu årsaksforholdet på hodet og forstå den performative biografismen til «Knausgård og hans våpendragere» som en respons på den nye mediekulturen som vokste frem etter årtusenskiftet, fremfor å gjøre den til

noe som går forut for en medieutvikling som den senere står til rådighet for (Haarder 2014).

Flere studier har vist at fremveksten av digitale medier preger litteraturen langt ut over fenomener som instapoese og virkelighetslitteratur (Hayles 2005; Paulson og Malvik 2016; Prytz 2016). Analysene i denne boken minner om at forholdet mellom litteratur og nye medier har en historie. Så når nye formater innvarsler litteraturens død, eller når kunstig intelligens får oss til å lure på om lesing og skriving av litteratur i det hele tatt har en fremtid, er det verdt å minne om at også de medieteknologiske oppfinnelsene som denne boken har tatt for seg, utfordret både menneskets selvforståelse og litteraturen som kunstform. God litteratur er gjerne på høyde med sin samtids medier uansett hvilket format litteraturen kommer i. Dette innebærer selvfølgelig mer enn bare å ta i bruk de siste medieformatene og kan like gjerne komme i stand ved at form og tematikk hos godt etablerte forfattere, som skriver i «tradisjonelle tekstformater», får oss til å reflektere over forholdet mellom mennesket og dets medier. For eksempel benyttet Jan Kjærstad seg av algoritmiske plotstrukturer allerede i 1984 i romanen *Homo Falsus eller Det perfekte mord*; Hanne Ørstaviks forfatterskap har helt siden 1990-tallet problematisert mellommenneskelig kommunikasjon i et moderne mediasamfunn; Thure Erik Lunds romanverk *Myrbråthenfortellingene* (1999–2005) blir stadig mer relevant som mediekritikk ettersom de digitale språkteknologiene utvikler seg; og virkelighetslitteraturen, fra Vigdis Hjorth til Karl Ove Knausgård, kan med stort utbytte leses som en pågående utforskning av selvproduksjon i skjæringspunktet mellom kunstverk og medial offentlighet.

Litteraturen posisjonerer seg aktivt overfor mediekulturen som omgir den, på måter som kan gi et blaff av optimisme på kunstformens vegne. Avislitteraturens trivialiteter utkonkurrerte

ikke den «seriøse» litteraturen slik *Morgenbladets* kritikere fryktet i 1893. Tvert imot skjerpet den forfatterens blikk for hva det vil si å være menneske i et samfunn dominert av en stadig hurtigere nyhetsfrekvens. Derfor griper vi ikke bare til avislitteraturen, men også til den «seriøse» litteraturen når vi søker kunnskap om hvordan det var å være menneske i 1800-tallets mediesamfunn. Litteraturen er fortsatt et privilegert sted for å studere forholdet mellom mennesket og dets medier. Så når fremtidens forskere søker medieestetisk innsikt i det tidlige 2000-tallets kultur, vil de ikke bare måtte se til TV-seriene, dataspillene og de sosiale mediene. De vil også finne at litteraturen – den nettbaserte så vel som den bokbaserte – tilbyr substansielle vitnesbyrd om hva det ville si å være menneske i de første tiårene av den digitale medietidsalderen.

Litteraturliste

- Bourdieu, Pierre. (1996). *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Haarder, Jon Helt. (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Hanson, Henry Elworth (Kristian Winterhjelm). (1876). *Om Kristiania og dets Forhold*. Kristiania: Cammermeyer.
- Hayles, N. Kathrine (2005). *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: The University of Chicago Press,
- Holm, Camilla (2020). «Alle disse instadiktene, ikke visste kritikerne at de var selve poesien». *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Publisert 19.02.2020 (lest 20.02.2023). <https://www.blabla.no/dikt-frode-helmich-pedersen-instapoesi/alle-disse-instadiktene-ikke-visste-kritikerne-at-de-var-selve-poesien/110897>.
- McGurl, Mark. (2021). *Everything & Less. The Novel in the Age of Amazon*. London og New York: Verso.
- N.N (1896). «Bøger og Læsning». *Morgenbladet* 21.02.1893.
- Obstfelder, Sigbjørn. (2000). *Verden er ny*. Refsum, Christian (red.). Oslo: Den norske lyrikklubben.
- Paulson, Sarah J. og Malvik, Anders Skare (2016). *Literature in Contemporary Media Culture. Technology – Subjectivity – Aesthetics*. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins.
- Pedersen, Frode Helmich (2020a). «Poesi + kritikk = krise». *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Publisert 15.01.2020 (lest 20.02.2023). <https://www.blabla.no/frode-helmich-pedersen-kritikk-litteraturkritikk/poesi-kritikk-krise/110941>.
- Pedersen, Frode Helmich (2020b). Instapoesi er ikke uten videre poesi». *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Publisert 24.02.2020 (lest 20.02.2023). <https://www>.

[blabla.no/frode-helmich-pedersen-instapoesi-litteraturkritikk/instapoesi-er-ikke-uten-videre-poesi/110890](https://www.blabla.no/frode-helmich-pedersen-instapoesi-litteraturkritikk/instapoesi-er-ikke-uten-videre-poesi/110890).

Prytz, Øyvind (2016). *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

Rzadowska, Joanna (2020) «Vi trenger en bedre debatt om 'instapoesi'». *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Publisert 26.02.2020 (lest 22.02.2023).

Vassenden, Eirik (2020). «En enda bedre debatt om instapoesien!?!». *BLA Norges eneste månedsavis for litteraturkritikk og essayistikk*. Publisert 02.03.2020 (lest 22.02.2023). <https://www.blabla.no/dikt-frode-helmich-pedersen-lyrikk/en-enda-bedre-debatt-om-instapoesien/110876>.

Bidragstere

Frode Lerum Boasson er førsteamanuensis ved Institutt for språk og litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Giuliano D'Amico er førsteamanuensis ved Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo (UiO).

Marit Grøtta er professor ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo (UiO).

Anders Skare Malvik er førsteamanuensis ved Institutt for språk og litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Anders Marcussen Gullestad er førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen (UiB).

Gerd Karin Omdal er universitetslektor ved Institutt for språk og litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Silje Haugen Warberg er førsteamanuensis ved Institutt for språk og litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Register

A

Abrams, M.A. 74, 104

Aftenposten 131, 214

Amdam, Per 264

Andersen, Per Thomas 16, 110, 135

Anderson, Benedict 18, 46

Arago, François 78

Aristoteles 221, 255

Asbjørnsen, Peter Christen

126–128, 133, 134

Huldreeventyr og Folkesagn

(1848) 126–128, 134

Auerbach, Berthold 254

B

Barthes, Roland 98, 100, 124, 146

Bastiansen, Henrik 16, 32–33,
63, 108

Baudelaire, Charles 15, 92,
104–105

Les Fleurs du mal (1861) 92

Bauduin, Tessel M. 275–277,
289–290, 292, 296

Baumgartner, Walter 264

Benjamin, Walter 73, 88, 100

Berlin, Nils Johan 29

Bernard, Claude 151

Beyer, Edvard 153, 215

Bjørnson, Bjørnstjerne 25–26,
43–46, 58, 67–69, 111,

113–114, 125, 155–157, 163,

165, 166, 168–173, 175,

178–179, 181, 182, 183–188,

190, 191–198, 200–203, 221,

226, 233, 236, 240, 245–247,

251–261, 263–265, 269, 271,

274–275, 282, 288, 291,

293–295, 298, 300

Arne (1859) 109, 240

Det ny system (1878) 58, 69

En Fallit (1875) 25, 58, 69,

163, 165–173, 175, 177–182,

184, 186–188, 190–195,

197–201, 221–223, 225, 233

«Jernbanen og kirkegår-
den» (1866) 58

Kaptejn Mansana (1879) 58

Magnhild (1877) 58

Over Ævne. Første Stykke
(1883) 247, 256–263, 265,
273

Redaktøren (1874/1875) 58,
69, 114, 167, 201

Synnøve Solbakken (1857) 45

Vis-Knut (1878) 247, 251,
253–259, 263, 265, 291

*BLA Norges eneste månedsavis
for litteraturkritikk og essay-
istikk* 305, 311–312

Blavatsky, Helena Petrovna

267, 270, 273, 283

Bleibtreu, Karl 258

- Boasson, Frode Lerum 3, 9,
24–25, 108, 114, 302
- Bourdieu, Pierre 307
- Boyles, James 163
- Brandes, Edvard 234
- Brandes, Georg 110–111,
167–168, 197, 253–255
- Braque, Georges 15
- Breda, Nielsine og Martine 33
- Brinchmann, Christopher 213,
222, 226, 232–237
- Broch, Ole Jacob 40–42, 46,
50, 52, 57, 67, 131
- Bugge, F. 39
- Bull, Olaf 24, 75, 96–101
«Daguerrotyp» (1909) 75,
95–101
- Böhme, Jakob 267
- Bø, Ingard 153
- C
- Champfleury, Jules 83, 93
«La Légende du daguerreo-
type» (1863) 93
- Charcot, Jean-Martin 257–260
- Christiania Dagblad* 131
- Christiania-posten* 38
- Christiania-Posten* 25, 37,
109, 116–118, 120–125, 129,
132–133, 142, 153–157
- Collett, Camilla 10, 43, 47–50,
54, 57, 67, 69, 111, 113
Amtmandens Døtre (1854) 10
I de lange Netter (1863) 47
- Collin, Christen 45–46, 157,
182, 213, 236
- Conrad, Joseph 112
- Cooke, William F. 31
- D
- Dagbladet* 288
- Daguerre, Louis 24, 73, 77–78,
85, 87–88, 101, 102
- Dahl, Hans Fredrik 32–33
- Dahl, Ludvig Wilhelm 51–54,
57, 269
- Dahl, Willy 113, 137, 226
- D'Amico, Giuliano 25, 51, 224,
244, 294
- Darwin, Charles 250
- Dehn, Israel 47
Høit og lavt (1862) 47
- Den Constitutionelle* 78, 116,
152
- Den Norske Rigstidende* 116, 118
- Departementstidende* 124
- Det Norske Theater 43
- Det teosofiske samfunn 267,
269
- Dickens, Charles 112, 115, 152,
154
- Drammens Tidende* 113
- Dybwad, C.A. 116, 129
- Dylan, Bob 304
- E
- Einstein, Albert 276
- Eliot, George 15
- Elster, Kristian 114
Farlige Folk (1881) 114
- F
- Fodstad, Lars August 61, 168,
197–199, 221

- Foucault, Michel 140–142
 Fox, Kate og Margaret 248
 Friedrich, Caspar David 45
 Fulsås, Narve 10, 33–35, 46
 Furui, Yoshiaki 16
- G
- Garborg, Arne 109, 113, 240, 266
Trette Mænd (1891) 266
- Gjefsen, Truls 127
- Goodrick-Clarke, Nicholas 250, 256, 270–271, 283
- Grøtta, Marit 15–16, 24, 73, 83, 92, 105, 112
- Gullestad, Anders Marcussen 25, 163, 197, 221
- H
- Hagen, Erik Bjerck 43, 110, 132, 190, 195, 197, 200–201
- Hamsun, Knut 10, 114
Redaktør Lyng (1893) 114
- Hanegraaff, Wouter J. 251, 255, 297
- Hansen, Gerhard Armauer 259
- Hansen, Johan Irgens 127, 131, 150, 186
- Harvey, David 15, 17, 172, 195
- Haugen, Marcello 257
- Heidegger, Martin 21–23, 42, 56, 64, 77
- Hemmer, Bjørn 264
- Hjorth, Vigdis 309
- Holm, Camilla 171, 305–306
- Høiland, Ole 129
- Høyer, Svennik 113
- Hårstad, Stian 137
- I
- Ibsen, Henrik 24, 30–31, 44, 58–59, 61, 63, 65–68, 83, 93–95, 101, 104, 114, 131, 157, 161, 183, 201, 220, 233, 236, 297
Brand (1866) 131
En folkefiende (1882) 69, 114
Peer Gynt (1863) 24, 93, 94–95, 101
Samfundets støtter (1877) 30, 31, 58–66, 220–221, 233
- Ihlen, Øyvind 113
Illustreret Folkeblad 45
Illustreret Nyhedsblad 40, 42, 114–115, 130, 132, 151–152
- Innis, Harold 111
Intelligensbladet 76–77, 79
Intelligensblad for Kunst, Litteratur, Musik og Moder 79
- J
- James, Henry 16
- Janin, Jules 77, 79
- Johannsen, Dirk 251–252, 256
- Johnsson, Henrik 275–277, 289, 290, 292, 296
- Joyce, James 15
- Jæger, Henrik 117–118, 122, 126–127, 131–133, 143, 149–150, 154–155, 197
- K
- Kieler, Laura 47
Brands Døtre (1869) 47

- Kielland, Alexander 44, 109,
113–114, 145–146, 168, 200,
240
Arbeidsfolk (1881) 114
«En god Samvittighed»
(1880) 146
- Kindleberger, Charles P. 177
- Kittler, Friedrich A. 14–16, 54,
83, 104, 196, 248
- Kjærstad, Jan 309
Homo Falsus eller Det perfekte mord (1984) 309
- Kluge, Carl A.F. 259, 294–295
- Knausgård, Karl Ove 308–309
- Krogh, Christian 113
- L
- Lardner, Dionysius 37–38, 57
- Larkin, Brian 19–20, 56, 227,
232, 238
- Leadbeater, Annie Besant og
Charles 272
- Lervik, Åse Hiorth 215
- Lie, Erik 209
- Lie, Jonas 25, 109, 113–114,
150, 168, 208–215, 218, 220,
222–237, 240, 242–243, 251,
266, 299
Den fremsynte (1870) 226, 251
En Malstrøm (1884) 114, 168
Familien paa Gilje (1883)
227–228
Livsslaven (1883) 150
«Min hustru» (1893) 225
Niobe (1893) 25, 208–211,
213–222, 224–231, 233–240,
266
- Lien, Sigrid 81, 83, 89, 104
- Lie, Thomasine 225
- Lumière, Auguste og Louis 78
- Lund, Thure Erik 309
Myrbråthenfortellingene
(1999–2005) 309
- M
- Malvik, Anders Skare 3, 9, 24,
29, 69, 114, 174, 197, 199,
221, 302
- Mathiesen, Sigurd 26, 244–
245, 247, 249, 265, 274–275,
277, 280–283, 285, 287–296
«Abigael» i *Hjemlig Jord*
(1908) 244, 249, 275,
281–283, 284, 286
«Blodtirsdagen» i *Unge
Sjæle* (1903) 274–275, 277–
284, 287
Nag (1906) 275, 286, 290,
292
Satan som seirer (1910) 245,
275, 284, 286, 287–288, 291,
295
- McLuhan, Marshall 164, 212
- Méheust, Bertrand 260–261
- Mehren, Tonje M. 249–250,
254, 258–263, 280, 294–295
- Mehring, Franz 184–185, 201
- Meltzer, Harald 25, 109,
113–119, 121–138, 140–151,
153–157
*Af. H. Meltzers efterladte
Papirer* (1872/1873) 129
«Grundset Marked» (1852)
129

- Ole Høilands Liv og Levnet* (1849/1907) 129
Smaabilleder af Folkelivet (1862) 109, 114, 125–126, 129, 131–132, 134, 156–157
 «Smaa Næringskilder i og omkring Christiania» (1855/1856) 129
 «Til og fra Amerika» (1860) 129
- Menke, Richard 15, 46
- Mesmer, Franz Anton 254–255
- Meyer, Alexander 182–183, 185, 201
- Midbøe, Hans 214–215, 225, 238, 240
- Moe, Jørgen 128
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 77
- Moretti, Franco 183
- Morgenbladet* 34–36, 61, 69, 116, 118, 130, 154, 307, 310
- Morgenstjerne, Bredo von Munthe af 214, 240
- Morse, Samuel 31
- Munch, Anna 26, 51, 224, 245–247, 265–275, 277, 282, 288, 291, 293–295
Selsomme ting (1897) 247, 265–268, 272–274, 277
- N
- Nadar, Felix 92, 105
- Natale, Simon 249
- Nielsen, Carsten Tank 39–40, 46, 52, 57
- Niépcé, Nicéphore 77
- Norges Sjøfartstidende* 208
- Ny Hermoder* 84
- Nylænde* 233
- Nærup, Carl 288
- Nødig, Aina 112–113
- O
- Obstfelder, Sigbjørn 10–14, 17–20, 23, 35, 44, 302, 306
 «Avisglæden» (1900) 11–14, 17, 35, 302, 306
- Omdal, Gerd Karin 25, 51, 224, 244, 294–295
- Otis, Laura 15, 52
- P
- Partridge, Christopher 246
- Pedersen, Frode Helmich 168, 183, 197–198, 201, 203, 257, 303–307
- Perez, Carlota 177, 199
- Peters, John Durham 18, 28, 44, 226, 248, 250, 282
- Picasso, Pablo 15
- Prel, Karl du 259–260, 280, 294
- R
- Rafto, Thorolf 32–33, 174, 198
- Rancière, Jacques 20, 124
- Rasmussen, Knut 251–255, 257, 259
- Reichenbach, Karl von 259, 294–295
- Richer, Paul 257, 260
- Rilke, Rainer Maria 101
 «Jugend-Bildnis meines Vaters» (1907) 101

- Rinde, Harald 32, 33, 174–175, 219
- Rubery, Matthew 15, 28, 112, 114, 125
- S
- Scharffenberg, Johan 213, 236
- Schiller, Friedrich 77
- Schjøtt, Mathilde 209–210, 213–214, 225–226, 233, 235–236
- Schmidt, Rudolf 11, 68, 109, 178
- Schröter, James 196, 206
- Schröter, Jens 164
- Skar, Johannes 251–252
- Skram, Amalie 109, 137, 145
«Karens Jul» (1885) 146
- Standage, Tom 31–32, 48, 175
- Strindberg, August 115, 150–151, 296
- Sundt, Eilert 40, 150–151
- Sørli, Thale Elisabeth 78, 104
- T
- Taine, Hippolyte 151
- Thérenty, Marie-Eve 125, 128
- Thoreau, Henry David 16
- Thoresen, Magdalene 54–57, 61, 67, 69
- Thrane, Marcus 128
- Tidens Tegn* 288
- Tidsskrift for Teosofi* 268
- Tromsø Tidende* 34
- Tveterås, Harald 116, 131
- V
- Vassenden, Eirik 306–308
- Verdens Gang* 11, 302
- Vinje, Aasmund Olavsson 24, 43, 75, 89–92, 95, 101–102, 104, 111, 113, 151–152
«Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait» (1850) 75, 88–92, 101
- Vold, Jan Erik 304
- W
- Warberg, Silje Haugen 3, 9, 25, 118, 155, 208, 236, 302
- Welhaven, Johan Sebastian 48–49, 113
«Digtets Aand» (1844) 49
- Wergeland, Henrik 110, 113
- Wheatstone, Charles 31
- Winseck, Dwayne 176–177, 199
- Winterhjelm, Kristian 307
- Winther, Hans Thøger 24, 75, 78–79, 81, 83–84, 86, 88, 101
«Daguerre» (1841) 75, 84–88, 101
- Wittich, Wilhelm Heinrich von 52–53
- Woolf, Virginia 15
- Worm, P.A. 47
En Præst eller Skalperingen i Ørkenen (1869) 47
- Z
- Zola, Émile 115, 151

Ø

Ørstavik, Hanne 309

Å

Aadland, Erling 304

Aall, Herman Harris 288–289

Aarseth, Asbjørn 110–112, 117,

237

Aaslestad, Petter 215–216, 234

