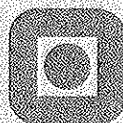


Per Mæleng
Marginalia
Femininiteten som undertekst

En litteraturvitenskapelig avhandling
om Jonas Lies roman *Familien paa
Gilje. Et interiør fra Firtiaarene (1883)*

NTNU Trondheim
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet

Dr. philos.-avhandling
Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for nordstikk og
litteraturvitenskap



MARGINALIA
Femininiteten som undertekst

En litteraturvitenskapelig avhandling om Jonas Lies roman
Familien paa Gilje. Et Interiør fra Firtiaarene (1883)

Per Mæleng

Oslo, 12. juni 2000

01a022917

Innhold

Forord s. 4

DEL 1

- 1. Innledning s. 6
- 1.1 Tekst og/eller bilde:
Åpning av interiørene s. 9
- 1.2 Fortolkning og visuell kunst:
Inkompatibilitetens eller
sammenblandingens regime? s. 12
- 1.3 *Haugianerne* s. 17

DEL 2

- 2. *Familien paa Gilje* s. 44
- 2.1 Betydelig og uinteressant? s. 44
- 2.2 Et interiør for familieliv og hygge? s. 50
- 2.3 Prosa eller poesi:
En dobbel signatur? s. 66

DEL 3

- 3. Impresjonismen s. 78
- 3.1 Impresjonismen i malerkunsten s. 78
- 3.2 Den litterære impresjonismen s. 81
- 3.3 Ekfrase og ikonisk projeksjon s. 102

Ab29d0dre

B 191/04 2

DEL 4

4.	Podologi	s. 107
5.	Positurer	s. 134
6.	Livsveien	s. 135
7.	Fallet	s. 159
8.	Interiør	s. 179
9.	Parfymen	s. 190

DEL 5

10.	Femininiteten som undertekst	s. 208
11.	Terra Nullius eller skriften i ingenmannsland	s. 246
12.	Restitusjon	s. 251
	Billedbilag	s. 253 (se CD)
	Bibliografi	s. 255

Forord

Denne avhandlingen er for en stor del skrevet ved siden av annet arbeid. Det innebærer i praksis at den er blitt til etter vanlig arbeidstid, mellom kl. 17.00 og kl. 08.00, altså på den tid av døgnet da andre mennesker sover, tilbringer tiden sammen med familie eller pleier andre sosiale relasjoner. En særlig takk til Andreas, min mor og nære venner som har gitt meg nødvendig mental og fysisk ro til periodevis konsentrasjon om arbeidet med kaptein Jæger og de andre på Gilje.

Avhandlingen er i hovedsak skrevet i perioden 1991–95. Størsteparten ble skrevet i et sveip på vårparten 1991. Fra april 1994 og i et år var jeg stipendiat ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, UiO. Jeg takker Norsk Forskningsråd for å ha gjort det mulig for meg å arbeide innenfor rammene av et fagmiljø for en kortere periode. Siden 1995 har en rekke ulike omstendigheter – både heldige og uheldige, tilsiktede og utilsiktede – gjort det vanskelig å få satt sluttstrek for arbeidet. To heldige "omstendigheter" – Aina og Synne – skal begge ha takk på hver sin måte for at jeg overhodet har kunnet avslutte arbeidet innenfor en noenlunde akseptabel tidsramme.

En rekke personer fortjener takk for at avhandlingen nå er ferdigstilt. I første rekke vil jeg takke professor Arne Melberg, som i produksjonstiden har vist meg stor åpenhet og sjenerøsitet, likeledes professor Atle Kittang, som uten formell forpliktelse tok seg bryet med å lese igjennom avhandlingen og bidro med nødvendig og konstruktiv kritikk. Professor Karin Gundersen fortjener stor takk fordi hun alltid har stilt opp ved oppdukkende behov. Kjell Heggelund skal videre ha takk for sin store vennlighet og imøtekommenhet i en tidlig og viktig fase av arbeidet med avhandlingen. Videre vil jeg særlig benytte anledningen til å takke professor Arild Linneberg og førsteamanuensis Stian Grøgaard for skepsis, oppmuntring og konstruktive samtaler; likeledes professor Knut Stene-Johansen for viktig delaktighet i de senere årene.

En rekke lesere har vært aktivisert på ulike stadier i arbeidet med avhandlingen, og jeg vil – i alfabetisk rekkefølge – takke førsteamanuensis Harald Bache-Wiig, forlagsdirektør Bjarne Buset, førsteamanuensis Erik

Bjerck-Hagen, førsteamanuensis Gunnar Liestøl, professor Andreas Lombnæs og professor Petter Aaslestad for å ha lest gjennom ulike versjoner og utkast.

Oslo, 12. juni 2000

Per Mæleng

Del 1

Dog vil jeg forsøge at ridse Jonas Lies Billede. Ti saa langt jeg har læst og hørt, er det aldrig ret fæstnet – hvad der kunde synes uenderlig besynderligt.¹

Herman Bang

1. Innledning

Denne avhandlingen har som ambisjon å presentere en ny og annerledes analyse av Jonas Lies roman *Familien paa Gilje. Et Interiør fra Firtiaarene* og av forfatterskapets impresjonisme, anskueliggjort og perspektivert blant annet ved analysen av Adolph Tidemands interiør *Haugianerne*. Analysen av *Haugianerne* er å betrakte som prolog til romananalysen og har som overordnet målsetting å konkretisere innfallsvinkler, presentere analytiske grep og angi forskjellige tematiske prioriteringer for den påfølgende analysen av Lies roman.

Affiniteten til billedmessig fremstilling i avhandlingen har, av årsaker som jeg etter hvert skal komme tilbake til, medvirket til at jeg har forsøkt å hensette store og viktige deler av romananalysen i en slags "før-lingvistisk" tilstand – eller, om man vil, i en før-narratologisk "uskyld" – med det siktemål for øye å tvinge (eller snarere – ved ulike virkemidler – overtale) leseren til å "se" Jonas Lies betydningsunivers i *Familien paa Gilje* – se interiørene og iaktta hvordan de er utformet – snarere enn å forholde seg til romanens univers som en narratologisk eller psykologisk påstand. Lies roman er en litterær tekst, men det impliserer ikke nødvendigvis at for eksempel kun narratologiske eller (ulike) psykologiske studier av litterære teksters ulike påstandsnivåer evner å produsere interessante analyser av hvordan teksters budskap formidles og med hvilke virkemidler det skjer. Anskueliggjøring, i form av det å se, eller se mer, er et sentralt anliggende i Lies impresjonisme, og det er denne avhandlingens sentrale ambisjon å tilby

¹ Herman Bang, "Jonas Lie: Hans Billede", *Tilskueren*, København 1908. Teksten er trykket i Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, Universitetsforlaget, Oslo 1976, s.10. Alle senere referanser til teksten viser til denne utgave.

leseren en annen optikk enn de betraktningsmåter som ligger til grunn for eksisterende analyser av *Familien paa Gilje*.

Denne avhandlingen stiller ikke verbale og visuelle kunstformer i prinsipiell opposisjon til hverandre. Det å etablere et prinsipielt skille mellom verbale og visuelle medier vil bidra til å forringe kvaliteten, interessen og verdien av både roman og romananalyse. En analyse som ser bort fra at Jonas Lie i *Familien paa Gilje* anvender seg av elementer hentet fra billedmessig fremstilling for blant annet å konstruere romanens mange og viktige interiørscener, ser ikke den fulle og hele rekkevidde av forfatterskapets impresjonistiske tendens og ambisjon.

Mieke Bal, tidligere semiotiker og narratolog, og i dag viktig representant for nyere interart-studier, fremholder at det visuelle og verbale alltid er sammenblandet: "In cultural life, the two domains are constantly intertwined."² Bal anser den akademiske grensedragningen mellom visuelle og verbale medier som kunstig og fremfor alt institusjonelt betinget: "We [...] need to overcome the artificial boundaries that form the basis of academic disciplines."³ Når impresjonismens betydning for Jonas Lies forfatterskap i Norge først og fremst er blitt vurdert i forhold til den litterære impresjonismen, og det til tross for forfatterens gjentatte og sterke betoning av optiske anskuelserformer når det gjelder omtalen av og forankringen i impresjonismen, foreligger det gode grunner for å anta at lokale institusjonelle forhold ved landets utdannings- og forskningsinstitusjoner innen litteraturfagene kan ha medvirket til at interessen for å undersøke Lies affinitet til den maleriske impresjonismen, og til malerisk fremstilling i sin alminnelighet, har vært påfallende laber.

Jeg har i deler av romananalysen konsentrert meg om elementer i teksten som den litterære hermeneutikkens åndelige og oppløftede positurer ikke tidligere har hatt for sedvane å beskjeftige seg nevneverdig med, ihvertfall ikke i systematisk forstand. Det samme gjelder for eksisterende studier av Jonas Lies fremste og sannsynligvis mest leste roman. Således vil romananalysen tegne et ganske annerledes bilde av Lies romanprosjekt enn

² Mieke Bal, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s.5.

³ *ibid.*

det som fremkommer i eksisterende analyser av romanen. Analysen av begrepet interiør, blant annet anskueliggjort ved den innledende analysen av Adolph Tidemands *Haugianerne* og analysene av flere av romanens viktige interiørscener, har vært av stor betydning for å komme frem til en, for denne avhandlingen, adekvat forståelse av impresjonismens betydning og iscenesettelse i forfatterskapet. Forståelsen av Lies impresjonisme i dette arbeidet avviker derfor i de fleste henseender fra det rådende synet på impresjonismens betydning for forståelsen av forfatterskapet.

I romananalysen har jeg beveget meg fra føttene (og skoene), som uttrykk for det laveste lave på kroppen og i litteraturen (og i litteraturvitenskapen, til forskjell fra for eksempel kjønnnet, som i en lang periode er blitt viet betydelig plass og oppmerksomhet i litteraturfagene), til et nærmest "resentraliserende" perspektiv på det marginale og det betydningsfattige, slik dette begrepet er brukt i avhandlingen for å omfatte ulike former for tilsynelatende uviktige og perifere tekstelementer. Det ligger ingen – bevisst – ironisk tendens i den forholdsvis massive iscenesettelse av og konsentrasjon om marginale tekstelementer. Til gjengjeld ligger det kanskje en retorisk intensjon investert nettopp her. Jeg har vurdert det slik at den gjentatte sirklingen rundt sko og føtter – i form av en stadig tematisk tilbakevending – er å betrakte som nødvendig dokumentasjon på og påvisning av at disse elementene i Jonas Lies roman ikke er å betrakte som vilkårlige funn uten krav på seriøs (litteratur)vitenskapelig oppmerksomhet og allmenn kulturell interesse.

Valget av begrepet undertekst krever enkelte innledende kommentarer. Det har vært vanskelig å finne en egnet metafor for den tekstuelle praksis som kommer til uttrykk ved for eksempel Mas "redigerende" virksomhet ved hjelp av nål, tråd og saks og Inger-Johannas "tekstbehandling" og intertekstuelle forståelse i vid forstand ("cut & paste"). Når jeg har falt ned på undertekst og ikke isteden har valgt for eksempel usynlig tekst, paratekst eller mellomtekst, eller teksten mellom linjene, har det blant annet sammenheng med at under (i undertekst) knytter viktige og nødvendige bånd til kaptein Jægers leveregel og hermeneutikk: "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen!" (s.146)⁴, og den manglende evnen til å lese (og forstå)

⁴ *Familien paa Gilje. Et Interiør fra Firtiaarene*. Benyttet utgave er *Samlede Digterverker*, bind I-X "Standardutgave", indledning av Valborg Erichsen, opplysninger og varianter ved

underliggende betydninger som – i kapteinens tilfelle – følger av en slik hermeneutikk og fortolkningspraksis. Det ligger altså ingen psykoanalytiske eller psykologiske implikasjoner (og ambisjoner) nedfelt i valget av metafor for denne bestemte underliggende lokalisering.

Det kan være grunn til å presisere at det ikke har vært et poeng for meg i arbeidet med avhandlingen å frembringe – for enhver pris – en original tekst(analyse) ved å styre utenom etablert forskning i og omkring Jonas Lies omfattende forfatterskap. Jeg har tvert imot, ja, kanskje til overmål i enkelte deler av avhandlingen, beskjeftiget meg med resultatene av eksisterende Lie-forskning. Jeg har funnet relevante perspektiver og ansatser til interessante analyser i mange ulike arbeider, også i studier som i dag ikke tilskrives nevneverdig relevans og betydning i forskningen omkring et forfatterskap som overraskende lenge har fått ligge forholdsvis udebattert.

1.1 Tekst og/eller bilde: Åpning av interiørene

Vurderingen av impresjonismens betydning for forståelsen av Jonas Lies forfatterskap har vært omstridt i litteraturhistorien og i den forholdsvis begrensede forskningen som omhandler forfatterskapet. Petter Aaslestad fastslår korrekt i sin doktoravhandling *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*, at forholdet til impresjonismen er det eneste anliggende som har vakt (noe som kan påminne om) diskusjon i forskningen omkring forfatterskapet. I den utstrekning impresjonismen har vært anvendt for å forstå deler av og elementer i forfatterskapet, er det – gjennomgående – den litterære impresjonismen som er blitt lagt til grunn for studiene. Jeg skal komme tilbake til denne delen av studiet av forfatterskapet i kapitlet som omhandler forskningstradisjonen.

Denne avhandlingen vil – i motsetning til eksisterende litteraturhistorie og forskningstradisjon – legge bestemte sider ved den maleriske impresjonismen til grunn for forståelsen av Jonas Lies impresjonisme. Avhandlingen tar blant annet sikte på å vise at sider ved den maleriske impresjonismen er å betrakte som en produktiv og interessant innfallsvinkel

Paula Bergh", Kristiania og København, 1920–1921. Alle senere henvisninger til verket viser til denne utgave.

til forfatterskapets impresjonisme, nedfelt som litterær praksis i forfatterskapets fremste roman, *Familien paa Gilje*.

Jeg skal i avhandlingen vise at Jonas Lie i *Familien paa Gilje* i utstrakt grad nyttiggjør seg av ulike visuelle anskuelsesformer i utformingen av teksten. I de mange og omfattende analysene av tekststeder som følger, har jeg lagt stor vekt på å vise hvordan visuelle anskuelsesformer er operative, særlig i utformingen av romanens viktige interiørscener.

For å kunne kaste lys inn i de delvis mørklagte interiørene i *Familien paa Gilje*, vil avhandlingen åpne med en analyse av Adolph Tidemands velkjente interiør *Haugianerne*. Når Tidemands interiør har en plass i denne avhandlingen, er det blant annet for – bokstavelig talt – å kaste lys inn i de delvis mørklagte interiørene og den mørklagte underteksten i *Familien paa Gilje*. En annen målsetting med billedanalysen er å konkretisere innfallsvinkler, presentere ulike analytiske grep og introdusere sentrale tematiske prioriteringer som senere i avhandlingen vil finne sin plass i analysen av Jonas Lies roman. Anvendelsen av *Haugianerne* har som et viktig forelegg Michel Foucaults analyse av Diego Velázquez *Las Meninas* i *Les Mots et les Choses*.⁵ Foucaults begrep "representasjon", som introduseres i billedanalysen, flyttes siden over og inn i den øvrige teksten og analysen og gjøres til gjenstand for ulike perspektiveringer innenfor forskjellige anvendelsesområder. I analysen av *Haugianerne* er det særlig begrepet "interiør" som flyttes over i romananalysen og bearbeides videre i møte med Lies tekst.

Målsettingen med analysen av *Haugianerne* er å åpne et interiør som for en stor del (av billedflaten) er lagt i (halv)mørke. Analysen av *Haugianerne* er videre en forsøkt anskueliggjøring av bestemte aspekter ved Jonas Lies impresjonisme, og har som formål å vise hvordan flere interiører i *Familien paa Gilje* likeledes lar seg åpne og eksponere. De teoretiske redskapene som tas i bruk ved analysene av tekst og bilde er på en rekke avgjørende punkter allikevel forskjellige. Ved åpningen av Adolph Tidemands interiør tillegges blant annet ulike aspekter ved dekonstruktiv tilnærming noe vekt. Interartperspektiver er likeledes nærværende, i hovedsak representert med viktige

⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Editions Gallimard, Paris 1966. Se kapittel 1.

bidrag fra Norman Bryson, Michael Fried og Mieke Bal. Analysen av *Familien paa Gilje* er på sin side en sympatisk (snarere enn symptomal) og nokså "teorifattig" tekstlesning, som har som formål å vise hva det vil innebære for forståelsen av Lies tekst å nedbygge de tradisjonelle perspektivene på romanen ved å konsentrere oppmerksomheten – og blikket – om "uviktige" og tilsynelatende betydningsfattede elementer, særlig sko og føtter.

Analysen av Adolph Tidemands interiør preges av en tilnærming som tradisjonell billedanalyse muligens vil karakterisere som spekulativ. Det er den på enkelte punkter også, for tradisjonell kunsthistorie, men tilnærmingen til *Haugianerne* er allikevel ikke mer spekulativ enn at det lar seg gjøre å annektere og anvende Harald og Edvard Beyers lite påaktede anbefaling i *Norsk litteraturhistorie* til studiet av Jonas Lies impresjonistiske tekster som et egnet redskap for analysen av *Haugianerne*:

I disse bøkene har Lie funnet fram til sin egen, impresjonistiske stil: ikke de lange, omhyggelige beskrivelser, men de flyktige glimt og de slående enkeltheter som appellerer til den utfyllende fantasi og nettopp derved skaper bildet.⁶

Jeg skal foreløpig ikke utdype nærmere hva det er Harald og Edvard Beyer i kommentaren til Jonas Lies impresjonistiske tekster kan tenkes å ha lagt i uttrykket "den utfyllende fantasi". Jeg nøyer meg så langt med å konstatere at deres anbefaling, i tillegg til altså å ha relevans for Lies roman, rommer interessante perspektiver også for studiet av *Haugianerne*. Sett i sammenheng med interart-perspektiver som blant annet Mieke Bals "imaginative addition in the very act of looking"⁷ – tilskuerens aktive spekulative inngripen og tilføyelse – og Norman Brysons diskusjon om forholdet mellom diskursivitet og narrativitet i billedmessig fremstilling, skal det vise seg at Harald og Edvard Beyers "utfyllende fantasi" rommer innsikter som skal komme til interessant anvendelse både for avhandlingens analyse av *Haugianerne* og for studiet av Lies impresjonisme i *Familien paa Gilje*.

⁶ Harald og Edvard Beyer, *Norsk litteraturhistorie*, 4. utgave av Harald Beyer, Aschehoug & Co, Oslo 1978, s.219.

⁷ Mieke Bal, "Light in painting", Peter Brunette/David Wills (Ed.), *Deconstruction and the visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s.59.

1.2 Fortolkning og visuell kunst: Inkompatibilitetens eller sammenblandingens regime?

Jeg skal i det følgende gi en kortfattet redegjørelse for lesningens og fortolkningens status og rolle i forhold til visuell kunst, og da med utgangspunkt i det syn på forholdet mellom litteratur og plastisk kunst som kommer til uttrykk hos Gotthold E. Lessing i *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. I meget korte trekk er Lessings oppfatning den at mens litteraturen realiseres langs en tidsakse, og således, i overensstemmelse med sitt medium, baseres på narrativ sekvens eller linearitet, så fungerer plastisk kunst i rommet i form av sidestilte elementer som iakttas samtidig.

Gotthold E. Lessing stiller seg avvisende til en forsøkt sammenkopling av verbal og visuell (plastisk) kunst og er videre av den oppfatning at en kunstnerisk frembringelse som ikke aksepterer de to representasjonsformenes inkompatibilitet, er å betrakte som kunstnerisk mindreverdige. Norman Bryson fremholder imidlertid i "The Politics of Arbitrariness" at Lessings syn ubetinget må ses i sammenheng med lokale og tidsbundne estetiske forhold på 1800-tallet: "Lessing's discussion was keyed to the specific pictorial practices and expectations of the eighteenth century."⁸ Et moderne syn på forholdet mellom verbale og visuelle kunstformer inkluderer, ifølge Bryson, "types of art that exactly mix verbal and visual elements: the Chinese fusion of calligraphy and figure painting, perhaps, or the art of Magritte or Arakawa".⁹ Joseph Frank, som diskuterer Lessings posisjon inngående i *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, nærmere bestemt i essayet "Spatial Form in Modern Literature", viser for eksempel at en ambisjon i retning av å frembringe samtidighet i narrativ sekvens karakteriserer en lang rekke moderne klassikere som Gustave Flauberts *Madame Bovary* (dyrskuescenen), Stephan Mallarmés "Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard", James Joyces' *Ulysses* og Thomas S. Eliots "The Waste Land", og det kan uten

⁸ Norman Bryson, "The Politics of Arbitrariness", *Visual Theory. Painting and Representation*, Polity Press, Cambridge 1992 (1991), s.96.

⁹ *ibid.*

vanskelighet føyes til en lang rekke andre verker og forfattere fra forskjellige tidsepoker. Frank påpeker for eksempel at Stephane Mallarmés "Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard" representerer det kanskje mest radikale forsøk på å oppheve språkets linearitet som organiserende prinsipp, og da ved diktets romlig grafiske og materielle utforming, som peker mot visuelle uttrykksformer og videre mot grafisk utformede dikt.

Med utgangspunkt i modernitetens estetiske idealer og manifeste lar det seg med andre ord vanskelig gjøre å forsvare Gotthold E. Lessings syn at en kunstnerisk frembringelse er å betrakte som estetisk mindreverdige dersom den baseres på sammenblanding av deskriptive og visuelle representasjonsformer. Lessings kategoriske skille mellom verbal og plastisk kunst er klart problematisk også av andre, mer prinsipielle årsaker. Michael Fried er blant annet av en slik oppfatning, noe som fremgår av Fried's forord til den seneste engelskspråklige utgaven av *Laocoön*. Fried konstaterer her at den kontrastive logikk som preger Lessings verk, og som blant annet stiller plastiske og verbale kunstformer i motsetning til hverandre, bør gjøres til gjenstand for kritisk etterprøving. Fried har utvilsomt rett i at *Laocoöns* binære logikk egner seg særlig godt for dekonstruktiv analyse: *Laocoön* "provides a rich field for deconstructive readings of crucial passages and metaphors",¹⁰ noe den påfølgende analyse vil illustrere.

Gotthold E. Lessing argumenterer i *Laocoön* for poesien og den bildende kunstens gjensidige inkompatibilitet, men argumentasjonen er, som jeg skal vise, underlig og selvmotsigende. Det ligger i billedkunstens vesen at den kun kan skildre det statiske, hevder Lessing. I dikterkunsten forholder det seg annerledes. Dikterkunsten beskriver handlinger som følger etter hverandre i tid og dermed i sekvens. Billedkunsten kan bare vise ett øyeblikk, skriver Lessing i kapittel tre av *Laocoön*. Hvis den bildende kunst skal kunne appellere til fantasien og til tilskuerens emosjonelle innlevelse, må kunstneren velge det rette øyeblikket, det mest pregnante uttrykket for denne ene eksponering: "so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1989 (1962), s.viii. For en mer inngående diskusjon av Lessing, se W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, kap. 4, "Space and Time. Lessing's *Laocoön* and the Politics of the Genre", The University of Chicago Press, 1985, s.95–115.

fruchtbar genug gewählet werden kann."¹¹ Dette øyeblikket er pregnant i egenskap av samtidig å kunne formidle foregående og fremtidige handlinger. Det pregnante øyeblikket er således en kunstnerisk fortetning av temporal karakter, som inkluderer fortid, det samtidige (bildet, slik vi ser det) og fremtid. Ved fantasiens hjelp er det tilskuerens oppgave å fylle inn de fortidige og fremtidige handlinger som er nødvendige for å fylle ut bildet. Bildets romlige innhold endrer seg derfor og får et temporalt (og sekvensielt) innhold som følge av denne tidsutvidelse. Bare ved at et bilde makter å tilføre tilskueren nye bilder av immateriell karakter (fantasiarbeidets indre bilder), kan det sies å være kunstnerisk og estetisk vellykket. Det problematiske ved Lessings posisjon i dette tilfellet er åpenbar. Fantasiens arbeid - det å skape en sekvensiell rekke av bilder av immateriell og usynlig karakter - fratrar bildet dets karakter av å være et sansbart og fysisk objekt. Bare ved denne supplerende tilføyelse kan tilskueren legge det enkelte bilde og, ikke minst, bildets materialitet og uttrykksmidler bak seg (eller under seg). Bare slik kan billedkunsten åndeliggjøres. En billedkunst som ikke makter å trekke oppmerksomheten bort fra bildets sansemessige aspekter, er å betrakte som kunstnerisk forfeilet og mislykket, ifølge Lessing. Billedkunstens egentlige verdi hos Lessing ligger således utenfor mediet selv, i et dementi av det sansemessige, av materialitet og uttrykksmidler. Bare ved å velge bort det spesifikt billedmessige ("oil on canvas" eller en tilsvarende infrastruktur), kan billedkunsten sikres en åndlig dimensjon. Bildets åndlige dimensjon muliggjøres først ved bildets egentlige fravær. Det er, hos Lessing, diktningen som i sterkeste grad påminner om fantasiens aktivitet, fordi dens mangel på umiddelbare sansemessige egenskaper og dens temporale aspekt sikrer diktningen en sterkere åndlig dimensjon. Diktningen betraktes som et rent åndlig produkt. Billedkunsten vil alltid beholde en "rest" av sin materialitet, sin stofflighet. Logikken er paradoksal, haltende og meget velegnet som utgangspunkt for en dekonstruksjon, med det formål for øye å vise at Lessings begrep om fantasi og den estetiske erfarings åndlighet samtidig er et dementi av kunstens materielle aspekt, og således av kunsten selv. Det finnes flere eksempler på tilsvarende logikk i *Laocoön*, men en omfattende dekonstruksjon av slike begrepspar skal ikke foretas her.

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Philipp Reclam Jun. Stuttgart 1987 (1964), s.23.

Mieke Bals *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition* hører til blant de mest ambisiøse og systematiske forsøk fra de senere årene på å diskutere, problematisere og, ikke minst, overskride – nettopp ved hjelp av en dekonstruktiv tilnærming – skillet mellom visuelle og verbale kunstformer. I et forholdsvis nytt arbeid om Marcel Proust - *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* - viderefører Bal sin ambisjon med *Reading "Rembrandt"*, men denne gang er Proust-studien viet det å lese optisk, "how to read visually."¹² Bal er generelt av den oppfatning at i en kultur som frembringer og konsumerer kunstprodukter trekkes det ikke et vanntett og prinsipielt skille mellom verbal og visuell kunst. Bal oppfatter den akademisk opptrukne grensedragningen mellom visuelle og verbale medier som kunstig og fremfor alt betinget av institusjonelle forhold ved kunst- og utdanningsinstitusjonene.

Norman Bryson inntar et beslektet syn i innledningen til *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* og påpeker et banalt, men ofte oversett og undervurdert poeng når det gjelder forholdet mellom tekst og bilde: "How can any discussion of painting occur outside of critical discourse - where else is it going to happen?"¹³ Bryson utvikler synspunktet videre og insisterer på at lesning (og fortolkning) er uløselig knyttet til forestillingen om å iakttå i vid forstand:

It still needs saying: painting is an art made not only of pigments on a surface, but of signs in semantic space. The meaning of a picture is never inscribed on its surface as brushstrokes are; meaning arises in the collaboration between signs (visual or verbal) and interpreters. And "reading", here, is not something "extra", an optional supplement to an image that is already complete and self-sufficient. It is as fundamental an element as the paint, and there is no viewer who looks at a painting who is not already engaged in interpreting it, even (especially) the viewer who looks for "pure" form.¹⁴

Norman Bryson insisterer i *Calligram. Essays in New Art History from France* på at bildet fundamentalt sett er å betrakte som et diskursivt tegn,

¹² Mieke Bal, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford University Press 1997, s.5.

¹³ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts 1990, s.7.

¹⁴ *ibid*, s.10.

innskrevet i den sosiale orden "with the flow of signs [...] and the rest of the social formation".¹⁵ Problemstillingen berøres mer inngående i den kritikk som Bryson retter mot persepsjonismen, men som her ikke skal kommenteres nærmere. Bryson registrerer at en sammenblanding av "literary criticism" og "art criticism" betraktes med mistenksomhet i den anglosaksiske verden, mens kombinasjonen tekst/bilde (i ulike former) anses som et faglig sett lite kontroversielt anliggende i for eksempel Frankrike. Bryson mener det skyldes at bildet "is not yet particularly thought of in terms of signs, as something to be interpreted",¹⁶ og det har igjen sammenheng med et rådende persepsjonistisk syn på billedmessige fremstillinger. Persepsjonismen betrakter bildet, i dobbel forstand, som et rent optisk anliggende, "apart from the rest of society's concerns",¹⁷ og følgelig ikke som et produksjonssted for mening.

I kritikkens omgang med sine respektive medier finner det, ifølge Norman Bryson, alltid sted en sammenblanding av verbale og visuelle medier. Det innebærer imidlertid ikke at Bryson finner denne sammenblanding uproblematisk, og at de respektive medier ikke har sine mediespesifikke særtrekk: "However much verbal and visual representation may get mixed up, they are none the less distinct in themselves."¹⁸ Brysons poeng er at enten kritikken fortolker eller (mer) teknisk beskriver et visuelt kunstprodukt, så er dette i banal forstand alltid en aktivitet i og med språket, et forhold *Laocoön* i praksis, om ikke i sin intensjon, er et egnet eksempel på. Tydeligere, og ikke minst i sin intensjon, kan denne sammenblanding iakttas ved å studere Denis Diderots kunstkritikk, hans berømte *Salons*. I svært mange henseender inntar Diderot motsatt syn av Lessing, og det er derfor ikke overraskende at både Bryson og Michael Fried i betydelig grad oppholder seg ved Diderot og hans favorittmaler Jean-Baptiste Greuze i sine første og viktige arbeider fra begynnelsen av 1980-tallet, henholdsvis, for Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime* og, i Frieds tilfelle, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*.

¹⁵ Norman Bryson, *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press 1993 (1988), s.xxii.

¹⁶ *ibid.*, s.xvi.

¹⁷ *ibid.*, s.xxi.

¹⁸ Norman Bryson, "The Politics of Arbitrariness", *Visual Theory. Painting and Representation*, s.96.

Det er et faktum at en sammenblanding av verbale og visuelle kunstformer karakteriserer en betydelig del av den viktigste forskningen omkring forholdet mellom tekst og bilde de siste 10–15 årene. Jeg tenker i denne sammenheng, ved siden av Norman Bryson, Michael Fried og Mieke Bal, på arbeider til viktige bidragsytere som Jacques Derrida, Louis Marin, Jean Starobinski, Griselda Pollock, T.J. Clark, W.J.T. Mitchell, Thierry de Duve, Rosalind E. Krauss, Michel Serres, Svetlana Alpers, Naomi Schor, Martin Jay, Paul Virilio m.fl.

I den påfølgende analysen av *Haugianerne* vil jeg i første rekke anvende og diskutere synspunkter og betraktningsformer hentet fra Norman Bryson, Mieke Bal, Michael Fried og (i noe mindre grad) Michel Serres. Hos Bryson har jeg særlig funnet diskusjonen omkring diskursivitet og figuralitet relevant og interessant for sider ved analysen av *Haugianerne*. Hos Fried har jeg konsentrert meg om forholdet mellom begrepene absorpsjon og teatralitet. Hos Bal har jeg valgt å konsentrere meg om "a tiny detail, that hits the viewer, is processed by her or him, and textualizes the image on its own terms."¹⁹ og tilskuerens aktive inngripen og tilføyelse. Fra Serres har jeg annektert synspunkter fra en diskusjon om bakgrunnsstøy ("noise").

1.3 *Haugianerne*

Adolph Tidemands mest kjente ungdomsverk er *Haugianerne* (fig. 1). Tidemand malte *Haugianerne* i tre versjoner. I tillegg finnes det en rekke skisser og utkast til bildet. Den første versjonen (1848) befinner seg i Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. Versjon nr to (1852), som er undermalt av Bengt Nordenberg, henger i Nasjonalgalleriet i Oslo. En tredje versjon (1855) er utstilt i Mandal Kunstmuseum. Avhandlingens analyse av Tidemands interiør baserer seg på versjonen som henger i Nasjonalgalleriet i Oslo.

Adolph Tidemands *Haugianerne* fremstiller en omreisende vekkelsespredikants møte med et antall bondefamilier et sted i Norge i perioden fra

¹⁹ Mieke Bal, "Light in painting", i Peter Brunette/David Wills (Ed.), *Deconstruction and the visual Arts. Art, Media, Architecture*, s.62.

begynnelsen til midten av forrige århundre. Bildets tittel inneholder en referanse til Hans Nielsen Hauge, som i perioden 1796–1804 reiste mye rundt i Norge som lekpredikant og skapte en tilhengerskare som gikk under navnet haugianere. Bildets diskursive forelegg eller forhistorie er altså av velkjent historisk karakter. Tittelen signaliserer altså at vi har å gjøre med et historiemaleri. Henning Alsvik og Leif Østby skriver i *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* at *Haugianerne* genremessig har sitt forelegg i det belgiske historiemaleriet. En fortolkning av *Haugianerne* kan følgelig ikke ignorere bildets diskursive forankring i et historisk sett vel dokumentert forelegg, og det får bestemte fortolkningsmessige implikasjoner. Jeg minner her om Roland Barthes' påstand om at realismen baseres på illusjonen om historiens utvendighet i forhold til de hendelser som bildet fremstiller.

Norman Bryson forfekter et beslektet syn i *Word and Image* ved å peke på at historiemaleriet - paradoksalt nok - får en uventet oppblomstring og betydning i og med realismen: "The central place which history painting paradoxically assumes in a tradition which is officially committed to a project of realism."²⁰ Årsaken til oppblomstringen er at historiemaleriet bidrar til å sikre illusjonen om realismen som ren refleksjon ("essential copy") av en bakenforliggende (historisk) virkelighet. Det har gitt historiemaleriet en særlig sterk ontologisk status. Den forståelse av realismen som her kommer til uttrykk hos Barthes og Bryson, og som altså forutsetter at et verks betydning genereres eksternt, på utsiden av og i forkant av verket, synes derfor i første omgang å blokkere *Haugianerne* – og historiemaleriet i sin alminnelighet – som mulig produksjonssted for mening og betydningsdannelse.

For Norman Bryson muliggjøres realismen ved det maleriske tegnets todeling i diskursivitet og figuralitet: "That-which-belongs-to-the-textual-function (the discursive)" og "that-which-belongs-to-the-image-alone (the figural)."²¹ Bryson gir følgende definisjon av (malerisk) diskursivitet: "By the 'discursive' aspect of an image, I mean those features which show the

²⁰ Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, 1994 (1981), s.12.

²¹ *ibid.*

influence over the image of language."²² I Brysons eksempel viser diskursivitet for eksempel til forholdet mellom et glassmaleri i Canterburykatedralen med bibelsk motiv og:

the Biblical texts which precede it and on which it depends, the inscriptions it contains within itself to tell us how to perceive the different panels, and also the new overall meaning generated by its internal juxtapositions.²³

Diskursivitet hos Bryson peker således i retning av en intertekstuell relasjon i forholdet mellom tekst og bilde. For Bryson vil glassmaleriet – eller et hvilket som helst annet bilde – engasjere i større grad dersom vi besitter nødvendig kjennskap til de tekster som konstituerer bildets forhistorie, dets diskursivitet. Bryson gjør oppmerksom på at et bildes diskursivitet kan unndra seg vår oppmerksomhet, for eksempel som følge av at vi (og den kultur vi lever i) kan ha "glemt" de litterære foreleggene for et bilde. Som motsetning til diskursivitet lanserer Bryson begrepet figuralitet, definert som de aspekter ved et bilde vi kan verdsette uavhengig av diskursive forelegg:

its "being-as-image". With the window this would embrace all those aspects we can still appreciate if we have forgotten the stories of the Grapes of Eschol and of the last plague of Egypt, or are not at all familiar with the techniques of "types" and "antitypes", but are nonetheless moved by the beauty of the window as light, colour, and design.²⁴

Realismen muliggjøres videre av en utveksling mellom det semantisk "mettede" og irrelevans og overflødighet: "Irrelevance and excess, the guarantee of the realism and the authentication of the real."²⁵ Insisteringen på en slik utveksling angis som nødvendig forutsetning for realismens "overtalelseteknikk" ("persuasional technique").²⁶ Et realistisk bilde kjennetegnes ved at deler av billedflaten er diskursivt ladet ("mettet") i større utstrekning enn andre deler av billedflaten, slik tilfellet blant annet er i *Haugianerne*. Slik konstitueres et hierarki av betydningselementer med

²² *ibid*, s.6.

²³ *ibid*.

²⁴ *ibid*.

²⁵ *ibid*, s.12.

²⁶ *ibid*, s.11.

varierende grad av "mettetthet" og etablerer det Bryson instruktivt karakteriserer som:

the idea of *probability*, which is to say, absence of certainty with regard to semantic recuperation, resistance to Meaning, and a descending register from necessary to the probable to the irrelevant (uthevet av forfatteren).²⁷

Malerisk realisme baseres derfor på en nødvendig og gjensidig utveksling mellom det semantisk "mettede" og irrelevans/overflødighet, mellom diskursivitet og figuralitet, eller mellom betydningskonstituerende ("viktige") og betydningsfattede ("uviktige") elementer, hierarkisk fordelt etter varierende grad av "viktighet": nødvendige, mulige og irrelevante (uviktige) betydningsselementer.

Uttekslingen mellom "viktige" og "uviktige" betydningsselementer bidrar utvilsomt til å gi Adolph Tidemands bilde dets karakter av å være en troverdig realistisk konstruksjon, men hvilke elementer er å betrakte som "viktige" og "uviktige", og hvilke forståelsesformer er det som genererer og styrer denne seleksjonen? Bildets komposisjon vil – et stykke på vei – gi svar på begge spørsmålene. Det opplyste området innenfor den opplyste trekanten i *Haugianerne*, bildets sentrale komposisjonelle figur, er utvilsomt det diskursivt sterkest "mettede" området av billedflaten, og er derfor hovedleverandør av "viktig" informasjon og diskursiv betydning i bildet. Det er her det diskursive forelegget – historien – hviler med størst tyngde i billedflaten. Her iaktas predikanten (Hans Nielsen Hauge?) og en del av tilhørerne, og det er her vi også lokaliserer den diskursivt tungt "mettede" glorien. I denne del av billedflaten styres betydningsproduksjonen i bildet i helt avgjørende grad av dets diskursive elementer.

Det samme kan ikke sies å være tilfellet utenfor den opplyste trekanten. Periferien i *Haugianerne* motsetter seg semantisk rekonstruksjon, til forskjell fra området innenfor trekanten. Det er i dette området av bildet at vi konfronteres med "the little detail that doesn't fit the 'official' interpretation"²⁸ eller bildets "noise" (Michel Serres). Jeg skal foreløpig la

²⁷ *ibid.*

²⁸ Mieke Bal, "Light in painting", i Peter Brunette/David Wills (Ed.), *Deconstruction and the visual Arts. Art, Media, Architecture*, s.63.

konflikten mellom sentrum/periferi/diskursivitet/figuralitet i *Haugianerne* ligge, men vil minne om at bildets komposisjonelle balanse i avgjørende grad avhenger av at dets diskursivitet ikke i avgjørende grad "forstyrres" av bildets figuralitet, dets "noise" og den (kanskje allikevel?) ikke så uskyldige detalj. *Haugianerne* som stabilt betydningsunivers, generert ved en utveksling mellom "viktige" og "uviktige" betydningselementer, står i fare for å bryte sammen dersom bildets "noise" evner å destabilisere bildets sentrum som hovedleverandør av viktig informasjon.

Til tross for den sterkt dramatiske og lett idylliserende lysbruken som karakteriserer *Haugianerne*, iscenesettes lese- eller andakts scenen i relativt nøktern, realistisk form. Adolph Tidemands bilde fremstiller sannsynligvis en gruppe mennesker som religiøst og sosialt står hverandre nær, antakelig en forsamling haugianere. Relativ likhet i påkledning og en tilnærmet samlet og ubevegelig konsentrasjon om predikanten synes å bekrefte riktigheten av en slik antakelse. Det forhold at vi har å gjøre med en lese- eller andakts scene, forsterker det inntrykk av ensartethet som preger positurene i bildet. Forsamlingen er malt lyttende, stående (stille) eller sittende, med oppmerksomheten vendt hovedsakelig mot predikanten i sentrum av billedflaten.

Vi har kort sagt å gjøre med det som synes å være et deskriptivt bilde, preget av komposisjonell likevekt og ro. Bildets sterkt poserende karakter gir oss allikevel en påminnelse om at vi iakttar en *malt* andakts scene, og den ensartethet som preger store deler av forsamlingen, kan følgelig også tilskrives det forhold at de poserer i overensstemmelse med en nøye fastlagt komposisjonell plan, iscenesatt av maleren. Forsamlingens poserende alvor og samstemthet etterlater unektelig et teatralisk preg, og kan påminne om den konstruerte og alvorspregede poseringen i gamle familiebilder og fotos. Alsvik og Østby skriver at Adolph Tidemand benyttet tyske bønder som modeller for bøndene i *Haugianerne*, og rollebyttet kan muligens bidra noe til å forklare forsamlingens stivt poserende karakter. Forsamlingens alvor kan således tilskrives både at vi har å gjøre med en sterkt alvorspregt andakt og at forsamlingen poserer for maleren og tilskueren, som vi foreløpig lokaliserer rett frem for den gamle, hvithårete mannen i rød vams som sitter umiddelbart til høyre for predikanten. Den foreløpige lokaliseringen av maleren og tilskueren begrunnes med basis i belysningsmessige forhold og

med utgangspunkt i det direkte stirrende blikket til den gamle mannen i kubbestolen.

Uklarheten hva gjelder bildets "egentlige" motiv har nær sammenheng med i hvilken utstrekning bildets absorptive karakter makter å holde stand mot dets poserende, iscenesatte virkelighetseffekt, dets teatralitet, for å uttrykke meg i samsvar med Michael Fried og synspunkter fra blant annet *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Fried diskuterer her forholdet mellom bilde og kommentar, hovedsakelig med bakgrunn i Denis Diderots forskjellige arbeider om teater og maleri, samt kommentarer til malerier ved en rekke *Salons* mot slutten av 1760-tallet, i første rekke av Jean-Baptiste Greuze og Jean-Baptiste-Siméon Chardin, samt enkelte andre samtidige malere.

Michael Fried redegjør for forholdet mellom bilde og tilskuer i en periode i fransk malerkunst hvor relasjonen oppleves og formidles på en svært problematisk og tvetydig måte. Maleriets kunstneriske ambisjon knyttes til det å male mennesker fordypet (absorbent) i sterk konsentrasjon om et eller annet gjøremål – eller tilsvarende vendt innad som følge av en (ofte) melankolsk sinnstilstand: "The task of the painter might thus be described [...] as one of establishing the aloneness of his figures relative to the beholder."²⁹ Fried begrunner interessen for å fremstille mennesker i dyp, innadvendt konsentrasjon eller selvforglemmelse på grensen til blindhet som en nødvendig reaksjon på rokokkoens sensuelle, dekorative, teatraliske og psykologisk sett lite troverdige billedflater: "The basic features of the reaction are well known: a turning away from the exquisite, sensuous, intimately decorative painting that had held the field for roughly thirty years."³⁰ Et karakteristisk trekk ved denne absorptive kvalitet er insisteringen på et komposisjonsmessig enhetlig arrangement. Maleriet skal fremstå på en slik måte at all handling (og alle elementer) som ikke direkte inngår i hovedhandlingen, unngås. Bildets enhet består i at alle skikkelsene i billedflaten agerer absorptivt i forlengelsen av bildets hovedhandling. Makter ikke bildet på en troverdig måte å formidle personenes oppslukthet i

²⁹ Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago University Press, Chicago and London 1992 (1990), s.7.

³⁰ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago University Press 1988 (1980), s.35.

hovedhandlingen, står det i fare for å bli teatralisk i Denis Diderots forstand. Med Fried:

However, if the painter failed in that endeavor his figures appeared mannered, false, and hypocritical; their actions and expressions were seen, not as natural signs of intention or emotion, but merely as grimaces – feignings or impostures addressed to the beholder; and the painting as a whole, far from projecting a convincing image of the world, became what Diderot deprecatingly called a theater, un *théâtre*, an artificial construction whose too obvious designs on its audience made it repugnant to persons of taste (uthevet av forfatteren).³¹

Den kunstneriske enhetsskapende ambisjon i retning av å fremstille konsentrasjon og selvforømmelse får hos Denis Diderot den paradoksale resepsjonsmessige konsekvens at det blir nødvendig for maleriet å "glemme" eller vende blikket bort fra "the beholder, to neutralize his presence, to establish positively insofar as that could be done that he had not been taken into account."³² Diderots forestilling om absorpsjon har altså som paradoksal forutsetning at tilskueren i resepsjonsøyeblikket ikke eksisterer eller ikke tas i betraktning. Den overordnede hensikt med denne utelukkelse av tilskueren er å produsere motsatt virkning, og da i den forstand at tilskueren isteden trekkes mot lerretet og inn i bildets forestillingsverden. Fried skriver at ambisjonen går i retning av å holde tilskueren fast foran maleriet "in the perfect trance of involvement that Diderot and his contemporaries regarded as the experiential test of a completely successful painting".³³ En forutsetning for at denne totale identifikasjon skal lykkes, er de absorptive kvaliteters evne til å formidle troverdighet i realistisk forstand. Den nødvendige identifikasjon mellom bildets hovedhandling og tilskueren finner bare sted dersom skikkelsene i bildet helt og holdent oppslukes i hovedhandlingen, og ikke på noen måte, ved ansiktsuttrykk, posering eller annen gestisk aktivitet, bærer preg av å være iaktatt. Da vil bildet umiddelbart endre karakter i retning av å bli oppfattet som poserende, som teatralisk, og, for Diderot, kunstnerisk mislykket.

³¹ Michael Fried, *Courbet's Realism*, s.7.

³² *ibid.*

³³ *ibid.*, s.8.

Med utgangspunkt i Michael Fried innebærer dette at en absorptiv lesning av *Haugianerne* vil måtte lese blikket til den gamle mannen i kubbestolen som uttrykk for innadvendt, tom og ufokusert stirring (fig. 2), eller som direkte og fokusert øyekontakt med maler/tilskuer, altså som uttrykk for teatricalitet. En interessant analogi finner vi påvist hos Michael Fried i *Courbet's Realism*, hvor han i analysen av Théodore Géricaults tegning *Offentlig hengning i London* (fig. 3) påpeker at den dømte helt til venstre er så skremt ved tanken på den nært forestående henrettelsen og døden at de vidåpne og stirrende øynene ikke registrerer noe som helst, aller minst tilskueren:

the prisoner standing with clasped hands at the left, whose face and in particular whose staring eyes are the focal point of the image, appears so terrified at the prospect of execution as to be capable of seeing nothing, or at least of registering nothing that he "sees" – a state of virtual blindness (or blankness).³⁴

Analysen av *Haugianerne* vil arte seg som en kamp mellom to motstridende prosjekter, teatricalitet og absorpsjon, som hver for seg truer med å tilsidesette det annet prosjekt.³⁵ Jeg skal vise at denne kampen om bildet – og analysen – nedfeller seg i form av en tvetydig og motsetningsfull bruk av komposisjonelle virkemidler. Konflikten mellom absorpsjon og teatricalitet har i *Haugianerne* ikke et avveid balansepunkt og kan ikke utjevnes. Konflikten er i bunn og grunn uforsonlig. Kampen om *Haugianerne* vil arte seg som en pågående diskusjon om i hvilken utstrekning Adolph Tidemands bilde kan sies å utgjøre en balansert komposisjon.

Haugianerne er ved første øyekast preget av komposisjonell balanse, ubevegelighet og ro, men vel og merke posert ubevegelighet, ikke "frosset" bevegelighet, som for eksempel i dramatiske slag- eller jaktscener. Billedflaten er befolket av mennesker som lytter sittende eller stående med

³⁴ *ibid.*, s.29.

³⁵ Et interessant bilde i denne sammenheng er Greuze' *La Cruche cassé* (fig. 4), som nettopp utnytter opposisjonen absorpsjon/teatricalitet til å skape en dobbelt scenisk effekt. Her, som i en rekke av Greuze' mange bilder av unge kvinner, fremstilles samtidig kyskhets og kokett posering. Til tross for at dobbeltheten forankres tydelig i maleriets symbolspråk, er det allikevel kvinnens øyne som mest effektivt og raffinert formidler dobbeltheten. Mens høyre øye er tomt og (innadvendt) stirrende uten å møte tilskuerens/malerens blikk, fokuseres det venstre øyet direkte (smilende) mot maleren/tilskueren. Dobbeltheten kommer særlig klart til uttrykk ved å legge et ark over den ene halvdel av ansiktet og iakttar den gjenværende og synlige halvdel. For en mer inngående diskusjon, se Norman Bryson, "Greuze and the Pursuit of Happiness", *Word and Image*, s.122–153.

stirrende, oppspilte øyne, andre med lukkede øyne og enkelte med bortvendt blick og positur. Kanskje formidles en tenkt, mediterende pause, kanskje formidles det øyeblikk predikanten åpner boken for å påbegynne andakten eller kanskje er vi vitne til at andakten er i ferd med å avsluttes i bønn. Uavhengig av hvilken fortolkning som velges, slipper vi vanskelig unna inntrykket av at forsamlingen poserer for maleren og tilskueren. Alt på dette innledende stadium av analysen må vi derfor konstatere at bildets absorptive illusjon settes under sterkt press av teatricalitet, bildets karakter av å være arrangert, iscenesatt. Er vi vitne til en andakt, hvor forsamlingen i alvor helt og holdent er oppslukt av predikanten, eller stilles vi overfor en selvrefleksiv malerisk akt, "the act of painting" (Michael Fried)?

Inntrykket av balanse, ro og ubevegelighet har, som vi skal se, nær og nødvendig sammenheng med komposisjonelle forhold, og da særlig i form av en anvendelse av en trekantkomposisjon. Alsvik og Østby skriver for eksempel følgende om denne komposisjonsformen:

Neppe noen gang før eller senere har han [Tidemand] komponert så klart og velberegnet som her, og heller aldri er røykstua med taksperrenes skrålinjer og det loddrett innfallende lys fra ljoren utnyttet så bevisst i samspill med figurgruppene. I renessansens enkle trekantskjema bygger de mindre gruppene seg opp og kjeder seg til hverandre til større grupper, og det glorielignende lyset på predikantens hode markerer samtidig komposisjonens toppunkt. Like velberegnet er kontrastene mellom de enkelte figurer, motsetningen mellom stående og sittende, gamle og unge, menn og kvinner, løftede og senkede hoder i profil og en face, ansikter i lys og skygge.³⁶

Haugianerne er komponert over en symmetrisk triangelform eller et trekantskjema, den kanskje mest benyttede komposisjonsform fra renessansen og frem til midten av forrige århundre, og langt på vei utviklet av renessansemalerne Leonardo da Vinci og Rafael. Av Rafaels skissebøker fremgår det for eksempel at maleren stadig flyttet figurene omkring på billedflaten, inntil han fant frem til det likesidede triangel, en komposisjonsform som gjennom Rafaels anvendelse og formidling ble ett av renessansemaleriets mest benyttede rastre for organisering av figurer i

³⁶ Henning Alsvik og Leif Østby, *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1951, s. 126-127.

billedflaten, jf bilder som Rafaels *Madonna med barnet og Johannes* og *Madonna utendørs* (fig. 5 og 6). I tillegg til å gi komposisjonen (det kunsthistorikere ofte karakteriserer som) ro og likevekt, i alminnelighet presentert som komposisjonsmessig balanse, ligger det tradisjonelt også investert i triangelformen en hierarkisk oppdeling av bildet eller komposisjonen i sentrale og såkalt mindre viktige betydningslementer. Jeg minner i denne sammenheng om Norman Brysons redegjørelse for diskursivitet/figuralitet i realistisk malerisk fremstilling. Det har igjen sammenheng med at trekanten har vært tilskrevet en særlig kvalifisert symbolverdi, og da som oftest i form av et høyere og vel kjent religiøst idéinnhold. Spesielt tydelig fremkommer dette i renessansemaleriets bruk av religiøse motiver, hvor prominente og gjenkjennelige religiøse størrelser som Jomfru Maria, Jesus og profetene ofte innehar en sentral plassering i triangelformen, gjerne ved at hodet utgjør toppunktet, som for eksempel i Leonardo da Vincis *Madonna i grotten* (fig. 7) og de to nevnte bilder av Rafael. Organiseringen av billedflaten i henhold til trekantprinsippet er imidlertid ikke forbeholdt bare religiøse motiver, men opptrer hyppig også i sekulariserte sammenhenger, som for eksempel i portretter og fotografier av familier og andre forsamlinger. Bente Rosenbecks kommentar til et foto i *Kroppens politik. Om køn, kultur og videnskap* angir en analog komposisjonell utnyttelse av trekantprinsippet: "Mange familiefotografier afspejler en patriarkalsk pyramide. Manden højere oppe og omme bag ved den øvrige familie." (fig. 8).³⁷

I Adolph Tidemands bilde er trekantkomposisjonen utnyttet slik at det glorielignende lyset som treffer predikantens hode, markerer komposisjonens toppunkt. Tidemand har utvilsomt viet predikantens hode stor malerteknisk oppmerksomhet. Et blikk på de øvrige personene som fyller lerretet, viser at hodene er viet spesiell malerteknisk flid. Mens kroppene lavere nede i mange tilfeller befinner seg i et udifferensiert halvmørke, hvor de delvis glir over i hverandre og i interiøret ved at grensene er visket ut, har ansiktene eller hodene fått del i lyset ovenfra og er således tydeligere markert. Legger vi trekantkomposisjonen som et raster over Tidemands bilde, ser vi at trekanten grovt sett sammenfaller med vinkelen på taket innvendig og lyset som faller inn gjennom ljoren, åpningen i taket hvor lyset trenger inn i årestuen (fig. 9).

³⁷ Bente Rosenbeck, *Kroppens politik. Om køn, kultur og videnskap*, Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 1992, s.90.

Utenfor lyskjeglen, som finner sitt klareste uttrykk i predikantens panne og tinning, blir konturene og dermed objektene mindre tydelige dess lenger ut mot sidene i billedflaten vi forflytter blikket. Her ute i periferien av bildet har vi komposisjonsmessig å gjøre med kulisser eller bakgrunn, og det kan her være vanskelig å skille interiør og personer fra hverandre. Bildets sentrale del ligger innenfor lyskjeglen og den klart opplyste delen av billedflaten, og dette området er, som tidligere påpekt, den diskursivt sett sterkeste "mettede" del av billedflaten. Det er her Adolph Tidemands maleriske ferdigheter har funnet sitt opplagte nedslagssted.

Det er rimelig å anta at det har vært Adolph Tidemands formelle og tematiske målsetting å fremstille predikanten som den sentrale skikkelsen i billedflaten, og det er da også slik predikanten oppfattes når vi ser på bildet. Inntrykket poengteres sterkere ved at predikanten er plassert på en krakk, et forhold som ytterligere sikrer og stiver av bildets komposisjon etter trekantprinsippet. Plasseringen av predikanten over de andre figurene i billedflaten kan muligens også tilskrives det forhold at predikantens lite jordnære ærend nødvendiggjør og kvalifiserer ham for et høyere og mer elevvert, men, som vi skal se, også mer utrygt ståsted enn tilhørerne. Jeg nøyer meg foreløpig med å konstatere at predikanten vagles opp på kanten av en krakk, som igjen er plassert på et ujevnt steingulv, uten noe mer håndfast å gripe fatt i enn boken han har et fast grep i med begge hender. Boken kan vi med nokså stor grad av sikkerhet anta er Bibelen, alternativt en andaktsbok.

Predikanten synes å ha tilhørerne i sin makt, noe bildets diskursive forelegg eller forhistorie kan sies å bekrefte. Hans Nielsen Hauge og haugianerne tiltrakk seg betydelig religiøs og sosial oppmerksomhet i den relativt korte perioden de var aktive, og *Haugianerne* kan med rimelig grad av sannsynlighet forstås som en symbolsk fremstilling av Hauges fengslende personlighet og haugianismen som en karismatisk, sterkt dragende religiøs bevegelse. Enkelte tilhørere ser enten rett frem eller opp på predikanten. Andre igjen vender blikket kontemplativt ned eller til siden. Forsamlingen

synes å lytte til predikantens andakt med altoppslukende oppmerksomhet: "completely occupied or engrossed or [...] absorbed", ifølge Michael Fried.³⁸

I det minste ser det slik ut ved første øyekast, eller så lenge vi ikke flytter blikket bort fra sentrum i billedflaten. Flytter vi imidlertid blikket utenfor den trekantede lyskjeglen, nærmere bestemt helt ned i høyre hjørne av billedflaten, får vi øye på en liten gutt med bortvendt positur i dobbel forstand (fig. 10). Han sitter (demonstrativt?) med ryggen mot predikanten, hodet er lent lett forover, til tross for en for øvrig noe tilbakelemt positur, øynene er lukket og munnen vendes slapt nedover. For en tilskuer ser det ut til at han sitter med bortvendt ansikt og lukkede øyne. Selv om det kan se ut til at han sitter med foldede hender, så konstaterer vi ved å se nærmere etter at han sitter med hendene i lommen. Ryggen støttes mot en kvinne (kanskje moren?) og hodet til venstre mot utsiden av en høy bondeseng. En nærliggende fortolkning av guttens positur er at han er fremstilt sovende, og da i motsetning til de øvrige personene i billedflaten (muligens med unntak av den gamle mannen som sitter i sengen, og som predikanten har vendt ryggen til). På avgjørende punkter samsvarer den lille guttens positur med Michael Fried's fortolkning av de to små barnas aktivitet i Jean-Baptiste Greuze' *Un Père de Famille qui lit la Bible à ses Enfants* (fig. 11).

En vellykket absorptiv illusjon forutsetter at alle tilstedeværende personer underlegges den dramatiske handlingens absorptive kvaliteter. Det er, som vi ser, ikke tilfellet i Jean-Baptiste Greuze' bilde, siden de to små barna nettopp ikke følger med i farens opplesning fra Bibelen. Hvordan kan det da ha seg at bildet ikke oppleves som teatralisk? Vi må i denne sammenheng skille mellom enhetsskapende dramatisk (teatralisk) handling, hvor alle personene i bildet reagerer samordnet på handlingen som formidles, og absorpsjon, hvor alle skikkelsene skal reagere samlet med basis i en felles oppslukthet av hovedhandlingen. En enhetsskapende dramatisk (teatralisk) ambisjon er ikke til stede i *Un Père de Famille qui lit la Bible à ses Enfants*. Bildets tematikk formidler ikke en samlet konsentrasjon om lesningen. Fried påpeker nettopp denne særegenhet ved Greuze: "As always in Greuze, the various figures are differentiated psychologically and emotionally from one another."³⁹ De to

³⁸ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, s.10.

³⁹ *ibid*, s.55.

minste barna følger ikke med i lesningen. De retter isteden oppmerksomheten mot andre gjøremål, men – og viktigst i denne sammenheng – ikke mot tilskueren. Den absorptive illusjon brytes ikke, og det rokkes følgelig ikke ved bildets troverdighet.

De lekende barna hos Jean-Baptiste Greuze og den sovende gutten hos Adolph Tidemand kan derfor synes å forsterke snarere enn å svekke tilskuerens opplevelse av de øvrige personenes oppslukthet under opplesningen (fra Bibelen eller andaktsboken). Den lille gutten i *Haugianerne* har imidlertid ikke vendt blikket bort fra den lesende predikanten for å konsentrere oppmerksomheten om et annet (og viktigere) gjøremål. Av årsaker som jeg straks skal komme tilbake til, møter han heller ikke malerens og tilskuerens blikk, og bidrar følgelig ikke til å bryte den absorptive illusjonen. Fremstillingen kan forstås som synliggjøringen av en usynlighetens positur og av en figur som demonstrativt motsetter seg oppmerksomhet og et blikk som av komposisjonelle årsaker, i form av en anvendelse av en triangelkomposisjon, forbeholdes bildets opplyste sentrum. Mieke Bal påpeker et analogt anskuelsesmessig forhold ved en kvinnelig akt av Rembrandt (fig. 12):

But the whole body expresses unwillingness to be seen, unavailability for eroticism, lack of exhibitionist efforts. But since it is represented for us to see, what exactly are we supposed to see? What is represented? I would contend that the work of representation makes precisely this unavailability for seeing itself visible.⁴⁰

Det er viktig å påpeke at gutten unndrar seg både predikantens og malerens/tilskuerens blikk og oppmerksomhet, men ved anvendelse av ulike virkemidler. Delvis bortgjemt bak kvinnens rygg, og med ryggen vendt mot predikanten, tiltrekker han seg av opplagte årsaker ikke dennes (og vår) oppmerksomhet. Predikanten ser ikke i retning av gutten, og gutten kan av årsaker som jeg alt har redegjort for, ikke se predikanten. Predikanten ville imidlertid heller ikke fått øye på gutten om han hadde hatt blikket vendt mot høyre del av rommet. Det skyldes at predikantens plassering rett under og i sentrum av lyskilden gjør ham ute av stand til å se det som måtte befinne seg i de mørklagte delene av rommet. Denne del av rommet ses tydeligere fra

⁴⁰ Mieke Bal, *Reading "Rembrandt"*, s.144.

malerens/tilskuerens ståsted enn fra predikantens. Fra et ståsted midt i lyskilden vil ikke den mørklagte periferien bli oppfattet som en romlig størrelse, som et rom med dybde dimensjon, men vil bli registrert som en ugjennomsiktig (sort) vegg. Rommet vil følgelig oppfattes som mindre i areal enn det faktisk er, og bare spekulasjon og "utfyllende fantasi", jf Harald og Edward Beyers anbefaling for en lesning av interiørene i *Familien paa Gilje*, kan eventuelt avhjelpe predikanten når det gjelder å fravriste denne delen av rommet dets innhold.

Skuespillere på scenen er vel kjent med dette optiske fenomenet. Det konstrueres her et optisk bedrag som i anskuelsesform er analogt til det å stå i et sterkt opplyst rom og se ut i mørket utenfor gjennom et vindu. Det mørklagte rommet utenfor vil konverteres til en mørk, kompakt og ugjennomsiktig vegg eller masse uten substans og dybde. Predikanten vil ikke kunne iaktta den lille gutten ute i den, for ham, mørklagte periferien av billedfeltet, mens gutten på sin side, hadde han vært fremstilt med blikket mot sentrum av billedflaten, uten vanskelighet ville ha kunnet se predikanten fra sin plass i den mørklagte periferien. Det skal her bemerkes at Jonas Lie ved flere anledninger anvender analoge optiske anskuelsesformer i *Familien paa Gilje*, blant annet i beskrivelsen av Grips "møte" med Inger-Johanna avslutningsvis i romanen, på utsiden av skolestuen. Inger-Johanna og Grip lokaliseres her på hver sin side av vindusglasset. Grip ser Inger-Johanna, men Inger-Johanna kan, av samme årsak som at predikanten ikke kan få øye på den lille gutten i Tidemands bilde, ikke få øye på Grip.

La oss vende tilbake til den lille gutten. Hva kan årsaken være til at han er fremstilt med lukkede øyne? En nærliggende fortolkning er at han på denne måten, uavhengig av om det har vært Adolph Tidemands maleriske intensjon å fremstille ham sovende eller ikke, samtidig unndrar seg malerens og tilskuerens blikk. Jeg nøyer meg foreløpig med å konstatere at gutten ganske enkelt ikke tiltrekker seg oppmerksomhet, hverken fra predikanten, maleren eller tilskueren, altså hverken fra innsiden eller utsiden av lerretet. Guttens plassering er marginal i komposisjonell, anskuelses- og resepsjonsmessig forstand. Ingen har fått øye på ham. Han er, både formelt og innholdsmessig, en detalj i billedflaten.

Flytter vi blikket stadig lenger ut mot høyre hjørne av *Haugianerne*, denne gang så langt ut at det gjenstår mindre enn ti centimeter av billedflaten, får vi – så vidt det er – øye på et par brunsvarte sko mot en mørk brun bakgrunn (fig. 13), et forhold som gjør dem svært vanskelige å registrere. Skoenes marginalitet i billedflaten forsterkes ytterligere ved at de er malt mørkere enn bakgrunnen, men de synliggjøres paradoksalt nok også av den samme årsak, i motsetning til de sentrale elementene i billedflaten, som synliggjøres fordi de stilles i kontrast til en mørkere malt bakgrunn. I den svært dårlige reproduksjonen (svart/hvitt) av *Haugianerne* i Alsvik og Østbys *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, er for eksempel skoene tilnærmet umulige å få øye på i det nesten helsorte feltet som konstituerer høyre ytterkant av billedflaten. Siden skoene allikevel ikke innehar en sentral plass i Tidemands bilde, har ganske sikkert ikke "utelatelsen" av skoene bekymret verkets forfattere og billedredaktører i nevneverdig grad. Lesere av *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre* antas å ha svært begrenset interesse for et par brunsvarte sko plassert i høyre ytterkant av billedflaten, mørkt brune mot en lysere brun bakgrunn. Vi konstaterer altså at det i *Haugianerne* ikke er avsatt en opplyst og privilegert plass til en liten barbert gutt med bortvendt ansikt, nedadvendt positur og lukkede øyne og et par brunsvarte sko, malt mot en lysere brun bakgrunn. Ikke desto mindre har allikevel Adolph Tidemand plassert en liten gutt i bortvendt positur og et par knapt synlige sko ute i periferien av billedflaten.

Hvilke implikasjoner får det for billedanalysen å forflytte blikket og fokus fra den opplyste predikanten sentralt i bildet og ned til et par knapt synlige sko, på det nærmeste slukt av halvmørket nederst i høyre hjørne av billedflaten? Det vi rent optisk har foretatt oss, er å flytte blikket og fokus bort fra det komposisjonsmessige sentrum i bildet, bildets diskursive sentrum, og ned mot høyre hjørne av lerretet, kloss inn mot rammen. Slik markeres bildet på nytt og gis en videre og mer ekspansiv innramming, en ramme som derved også kommer til å inkludere (betydningsfattede) elementer forbeholdt bildets figuralitet.

For Adolph Tidemand har utvilsomt den malertekniske og komposisjonelle utfordringen ved arbeidet med *Haugianerne* ligget innenfor rammene av en symmetrisk trekantform. Det er innenfor dette sterkt avgrensede området av bildet at Tidemands tekniske og komposisjonsmessige ferdigheter har funnet

sitt uttrykk. Det er innenfor denne del av billedflaten at bildets diskursive forløp eller historie utspiller seg: en omreisende predikants møte med en menighet eller en samling bønder et eller annen uspesifisert sted i Norge i midten av forrige århundre. Og allikevel går ikke rammene bare her. Bildet har også en annen og mindre iøynefallende innramming som på en avgjørende måte bidrar til å supplere den diskursivt "mettede" historien som iscenesettes på innsiden av den opplyste trekanten, med sitt historiske forelegg i haugianismen.

Mellom rammen i egentlig forstand og en formell og innholdsmessig legitimert trekantform som likeledes fungerer som innramming, lokaliseres bildets bakgrunn eller kulisse. I *Haugianerne* består dette feltet i billedflaten av en kombinasjon av interiør og menneskekropper som, grunnet glidende overganger i denne nokså mørklagte delen av billedflaten, ikke alltid lar seg skille fra hverandre (fig. 14). Årsaken er ikke at det malerteknisk ville ha utgjort en betydelig utfordring for Adolph Tidemand å male periferien tydeligere, men at periferien av åpenbare grunner tilskrives mindre betydning. Alt i et bilde kan av opplagte komposisjonelle og prioriteringsmessige årsaker ikke lokaliseres i sentrum av billedflaten.

Ved å forflytte blikket til dette ubekvemme sted mellom to rammer, mellom trekantkomposisjonens innramming og bildets egentlige ramme, hvor interiør og mennesker flyter sammen i en delvis brunsvart masse, suspenderes fokus i bildet og derved, som vi skal se, bildets komposisjonelle balanse. Mieke Bal vil antakelig mene at vi nå lokaliseres i en del av billedflaten som semiotikkens tegn- og tekstbegrep bare i begrenset grad har epistemologiske forutsetninger for å redegjøre for på en tilfredsstillende måte. Bal skriver:

If the concept of text illuminates the painting, so the painting shows the defects of the concept of text, with its fixed relation between sign and meaning, its hierarchical structure, its suppression of details, of the marginal, of the "noise". It is to such an oppressive notion of text that Derrida opposed the concept of dissemination, which enhances the slippery, destabilizing mobility of signs in interaction with sign users: here, viewers.⁴¹

⁴¹ *ibid*, s.19.

Tegnets hierarkiske struktur, hvor tegnets innholdsside kontrollerer uttrykkssiden, innebærer – ifølge Bal – en undertrykkelse av detaljer, marginalitet og av "noise" eller "støy", "uviktige" betydningselementer i billedflaten. Betydningsproduksjonen i denne delen av billedflaten er, i en viss forstand, både uviktig og for utydelig (og utvisket) artikulert til at distinksjonen signifié/signifiant er operasjonell og vellykket fungerende som hermeneutisk redskap. Ikke desto mindre innebærer den optiske bevegelsen fra sentrum til periferi i billedflaten at de betydningsfattede elementene i periferien får en både lavere og høyere prioritert status enn det diskursivt "mettede" feltet på innsiden av den opplyste trekanten. Norman Brysons poeng i analysen av Masaccios *Skattens mynt* om at de subtile betydningene i fresken er blitt plantet "in a difficult place, hard to reach and to absorb into language",⁴² og at de følgelig, med basis i forestillingen om realismen som kopi, oppleves som oppdaget eller funnet ("found") snarere enn som eksisterende i diskursiv forstand, er i denne sammenheng av viktighet.

Finnes det egnede analyseredskaper for å undersøke denne utviskede, uartikulerte og samtidig betydningsfattede del av billedflaten? Det finnes et interessante bidrag hos Michel Serres i *Genèse*, som er en undersøkelse av det forfatteren karakteriserer som "noise", bakgrunnstøy, eller det mangfoldige. "Noise" hos Serres lar seg med høy grad av relevans anvende på objekter som for eksempel billedmessige representasjoner, noe Serres da også gjør i *Genèse*. Serres' "støy" inkluderer blant annet skyer og flokker, altså kvantiteter med uskarpe, utydelige eller utviskede grenser. Serres redegjør med andre ord for elementer som, grunnet manglende avgrensning mot andre objekter, ikke lar seg innpasse i systemer, herunder komposisjonsformer, numeriske og andre.

Michel Serres anvender en fortelling av Honoré de Balzac – "Le Chef-d'Oeuvre Inconnu" – for å illustrere "støyen". "Le Chef-d'Oeuvre Inconnu" beretter om tre malere, Frenhofer, Poussin og Porbus, som tilhører hver sin generasjon. Frenhofer er den gamle mesteren som de yngre malerne beundrer. Avslutningsvis i "Le Chef-d'Oeuvre Inconnu" avdekker Poussin og Porbus Frenhofers siste bilde *La Belle Noiseuse*, som det oppgis at han har

⁴² Norman Bryson, *Word and Image*, s.15.

arbeidet på i årevis. Serres redegjør på følgende måte for Poussins og Porbus' møte med et lerret som avgjort ikke presenterer en sedvanlig scenografi:

Poussin, Porbus, courent à la toile, s'écartent, se penchent, de droite à gauche, de haut en bas, ils cherchent, comme il est usuel, une scénographie. Et se placent d'un point de vue pour se donner un profil oblique. Les imbéciles. Par chance, ils auront un site d'où une forme droite apparaîtra. Scénographie, orthographe. Et recherchent, comme à l'ordinaire, un lieu pour un phénomène, un espace et un avatar, une cellule et un savoir. Une représentation. Et donc ils ne voient pas l'ichnographie.⁴³

Serres karakteriserer Frenhofers *La Belle Noiseuse* som en iknografi, avledet av det greske *ichnos*, som betyr avtrykket eller sporet av en fot. Som det fremgår av Poussins og Porbus' undersøkelse av billedflaten, søker de en fremtredelsesform, en avgrenset representasjon og en klart markert scenografi. Med basis i en slik undersøkelse er det intet å iaktta i Frenhofers bilde. Følgelig finner ikke Poussin og Porbus i første omgang iknografien, foten i det ene hjørnet av lerretet. I "Le pied", foten, redegjør Serres for hvorfor iknografien først ikke er til å få øye på:

Qu'est-ce donc que l'ichnographie? Qu'est-ce donc que ce chef-d'oeuvre, où le terme chef ne désigne pas l'unique et rare réussite, mais bien le capital, le stock, le puits, je veux dire l'ichnographie? Voici: le terme grec *ichnos* signifie la marque du pied, la trace du pas. En s'approchant ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction (uthevet av forfatteren).⁴⁴

Iknografien angir hos Serres på den ene side det formløse, det kaos av farger og ubestemmelige former som fyller billedflaten, slik som i periferien av *Haugianerne*. På den annen side inkluderer iknografien også det fragment av en perfekt malt fot som åpenbares i en "avkrok" av lerretet, og som Serres betrakter som "noise" eller bakgrunnstøy i forhold til "le capital, le stock, le puits", altså "chef-d'oeuvre", forestillingen om hovedverket.

⁴³ Michel Serres, *Genèse*, Grasset, Paris 1982, s.41.

⁴⁴ *ibid*, s.44.

Jeg skal vise at foten, i *Haugianerne* i form av et par sko, i tillegg til å være vanskelige å få øye på og derfor tilskrive betydning, truer sentrum og den opplyste trekanten i Adolph Tidemands bilde – bildets diskursive sentrum – ved å bringe inn et element av ubalanse. Skoene, som et uttrykk for "støy", truer den forestilling om komposisjonell balanse som sikrer predikanten en trygg forankring på krakken midt i det opplyste sentrum av lerretet.

Adolph Tidemands plassering av predikanten mot en mørk og delvis utvasket bakgrunn illustrerer et relativt opplagt poeng ved sentralisering overhodet. Kun mot en slik bakgrunn fremstår predikanten som sentral og tydelig markert. Det forhold at det sentrale ved en sentripetalt innsnevrende bevegelse ikke suverent lukker seg om seg selv, men isteden trer frem i dialektisk utveksling med en mørkere, mindre differensiert bakgrunn, og da i form av et motsetningspar, er et avgjørende utgangspunkt for en dekonstruksjon av metafysiske tekster i vid forstand. Påvisningen av slike opposisjoner står sentralt i en dekonstruktiv analyse. Det er videre viktig å lokalisere ett eller flere punkter i tekst/verk hvor ett eller flere elementer tilskrives en sekundær, uviktig, perifer eller marginal status innenfor et motsetningspar. I *Haugianerne* innehar periferien eller kulissene en slik rolle. Predikanten markeres først som sentral mot en tilnærmet utvasket bakgrunn.

Første skritt i en dekonstruksjon innebærer en tilbaketrekning fra predikantens ståsted på krakken til fordel for et opphold i periferien og det diffuse halvmørket. Avstikkeren ut i periferien av billedflaten konstituerer en reversering av det binære opposisjonsparet sentralt/perifert. Hensikten med en slik reversering er ikke å konstruere et nytt hierarkisk system med omvendt verdiladning. Målsettingen er isteden å besørge en demontering av det hierarkiske postulatet som uttrykk for et over og under, høyt og lavt, viktig og uviktig, sentralt og perifert eller begrepspar med en tilsvarende binær deling. Rodolphe Gasché skriver i *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection* følgende om denne viktige og innledende fase i all dekonstruksjon:

This transformation of the hierarchical scheme is not aimed at bringing about an inverse order or a total neutralization of the opposite terms in an anarchical state free of all hierarchy, but at

a recasting of the traditional concept and structure of hierarchy.⁴⁵

Jeg poengterer igjen at målsettingen ikke er å snu opposisjonsparet på hodet. Det høyeste høye og det lyseste lyse, predikantens opplyste panne og tinning, erstatter ikke det laveste lave, de mørklagte skoene helt i utkanten av billedflaten, den kanskje mest marginale representasjonen i billedflaten. Isteden finner det sted en forskyvning av det perspektiv som styrer og regulerer forståelsen av bildet. Ved å lese *Haugianerne* gjennom det på forhånd ladede opposisjonsparet sentralt/perifert ligger det forhåndsinvestert en hermeneutisk tvang i lesningen, og da i den forstand at det langt fra er tilfeldig hvor blikket plasseres når billedflaten eksponeres for tilskuerens blikk. Blikket er i utgangspunktet ikke nøytralt, interesseløst, et forhold Rosalind E. Krauss blant annet diskuterer inngående i analysen av John Ruskins kunstkritikk innledningsvis i *The Optical Unconscious*, men er innskrevet i et ideologisk overheng som i forkant koder blikket. Kodingen innebærer ikke bare en forhåndsdom hva gjelder de elementer vi betrakter som sentrale i et bilde, men sidestiller samtidig det sentrale med det synlige og opplyste, i dette tilfellet elementer i *Haugianerne* som befinner seg innenfor den opplyste trekanten. Forhåndskodingen av blikket produserer følgelig en fundamental og metodisk blindhet for elementer i billedflaten som ikke er plassert innenfor den opplyste trekanten, den diskursivt sterkest "mettede" del av billedflaten.

Interessant i denne sammenheng, og beslektet med Michel Serres' iknografi i *Genèse*, er et oppslag i Daniel Birnbaum/Anders Olssons *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, basert på Gunnar Ekelöfs fortolkning av Albrecht Dürers kopperstikk *Melencolia I*.⁴⁶ Dürers kopperstikk fra ca. 1514 (fig. 15) er i likhet med *Haugianerne* komponert over en trekantkomposisjon. Birnbaum og Olsson oppsummerer Ekelöfs synspunkter slik:

Ekelöf riktar också uppmärksamheten mot et litet föremål längst ner i bildens högra hörn. Vad är det som skymtar under Melankolins kjol? Ett lågt och för den andliga symboliken

⁴⁵ Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press 1986, s.171.

⁴⁶ Gunnar Ekelöf, "Dürers melankoli", *Skrifter*, bind 7, Bonniers, Stockholm 1992, s.87.

alltför fysiologisk objekt för att Panofsky ska vara villig att fästa någon större vikt vid det: "Den lilla klystirsprutan som diskret sticker fram under hennes kjol antyder att melankolikeren borde undvika förstoppning genom för mycket stillasittande". Panofsky har själv i en tidigare studie antytt att det kan vara fråga om en apparat för lavemang, men har sedan, som Ekelöf påpekar, "tagit tillbaka det där om klystirsprutan och förklarar sig i en samtida gravyr av en annan mästare ha igenkänt den som mynningen av en blåsbälg, vilket är uppenbart orimligt då en blåsbälg inte skulle kunna få plass på detta diskreta ställe under kjortelfällan och inte heller skulle ha kunnat vara så diminutiv".⁴⁷

Gunnar Ekelöfs (og Birnbaums/Olssons) poeng er instruktivt i den forstand at hans fortolkning av *Melencolia I* tilfører Albrecht Dürers trykk et nytt perspektiv, som Erwin Panofsky med sine spesialkunnskaper i renessansens emblemattikk først inkluderer i sin analyse, for siden å avvise. Ved å nærme seg *Melencolia I* med "jungfruligt nyfikna ögon", som for lesningen av *Haugianerne* innebærer ikke å la blikket avgrenses til den delen av billedflaten som omfattes av trekantkomposisjonen, men isteden feste blikket "mot et litet föremål längst ner i bildens högra hörn",⁴⁸ utvides likeledes forståelsesrammen for Dürers trykk til også å inkludere den fysiologiske ubalanse (forstoppelse) i utvekslingen mellom inntak og utskillelse som melankolikeren utsetter seg for ved et for sterkt nedsatt psykisk og fysisk aktivitetsnivå.

Evakueringen fra den opplyste trekanten i *Haugianerne* innebærer ikke at dekonstruksjonen permanent plasserer sitt blikk og sin fot utenfor den opplyste trekanten, utenfor bildets indre ramme. Dekonstruksjonen innebærer snarere en dobbel lokalisering og, for å holde meg til iknografiens selvforståelse, en "forskrevning" med én fot innenfor både sentrum og periferi. Eller med Rodolphe Gasché, som opererer innenfor samme iknografiske ideolekt:

⁴⁷ Daniel Birnbaum og Anders Olsson, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Bonniers, Stockholm 1992, s.35.

⁴⁸ Det vises i denne sammenheng til Naomi Schor, *Reading in Detail: Esthetics and the Feminine*, Methuen, London and New York 1987, for studier av detaljer i visuell kunst. Se for øvrig Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Reaktion Books, London 1992, som er en utmerket undersøkelse av det marginales uttrykk i kunst fra europeisk middelalder.

It should be obvious that deconstruction cannot be an attempt to reach a simple outside or beyond of philosophy and metaphysics. Deconstruction is neither neutralized by the annulling force of the concepts it borrows from the tradition it deconstructs, nor deluded by the illusionary possibility of simply stepping outside of philosophy.⁴⁹

Det er hos Gasché ikke tale om en "simply stepping outside of philosophy", men om det å gå et skritt tilbake til en posisjon forut for den hierarkiske oppdelingen i indre/ytre, sentralt/perifert og analoge opposisjonspar, og den systematiske utelukkelse av det marginaliserte som denne verdisetting innebærer. Det er snarere tale om å ha fotfeste begge steder, både på innsiden og utsiden av den metafysiske teksten, og da i første rekke grunnet den metafysiske tekstens systematiske avstengning i forhold til en annethet den ikke kontrollerer, og som derfor nødvendiggjør reduksjon, integrasjon, opphevelse, utviskning, usynliggjøring eller andre former for marginalisering. Dekonstruksjonen plasserer foten i dørsprekken som åpnes idet metafysikken tømmer seg for det den ikke behersker eller kan interiorisere. Dette prekære punkt i metafysikken, hvor det åpnes opp for en annethet den ikke dominerer, markerer dens karakter av uavgjorthet, og denne egenskap ved den metafysiske teksten må skjules. Denne tilsløring materialiserer seg i form av et utviskningens spor, iknografien.

Med et slikt utgangspunkt åpnes det for en forståelse av *Haugianerne* som rokker ved forholdet mellom den ideologisk sett langt fra nøytrale trekantformen og kunsthistoriens insistering på at komposisjonsformen i særlig sterk grad garanterer ro, likevekt og balanse. Dette kan vi iaktta ved å studere hvordan trekantkomposisjonen strukturerer elementene i billedflaten. Predikanten er den sentrale skikkelsen i *Haugianerne*. Det markeres ved at han lokaliseres rett under lyset som strømmer inn gjennom ljoren i taket og som (mest av alt) påminner om en spotlighteffekt, og forsterkes videre ved at han er plassert høyere enn de øvrige skikkelsene i billedflaten. For ytterligere å angi predikantens sentrale plassering har Adolph Tidemand et stykke over hodet på predikanten plassert et glorielignende lys som smitter over på predikantens panne og tinning. Det glorielignende lyset er situert i bildets høyere regioner, hvitest øverst oppunder ljoren, og slik tilpasset predikantens eleverte tale, selve forkynnelsen av Guds ord, rent og ubesmittet.

⁴⁹ Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror*, s.169.

Predikanten er videre plassert på en krakk som i sin tur er plassert på et, synes det, ujevnt steingulv (fig. 16). Krakken står med tre ben på steingulvet og et ben (som vi riktignok ikke ser) på et tregulv. Det kan synes som om krakkens venstre forben er plassert noe lavere enn de øvrige to synlige beina.

Steingulvet i rommet er malt med en rekke sprekkdannelser, færrest i området der krakken er plassert i billedflaten, og flest rett inn for billedrammen langs nedre langside av bildet, som utgjør bunnlinjen i trekanten. Her perforeres gulvet av sprekker, huller og ujevnheter i en slik grad at det kan synes som om det åpenbarer seg en begynnende nedsenkning rett inn for billedrammen (fig. 17). Hullene og ujevnheter i gulvet aksentueres merkbart mot utkanten av billedrammen rett ned for predikanten. En mulig forklaring på nedsenkningen i *Haugianerne* kan være at det er her ildstedet i årestuen befinner seg. En slik lokalisering stemmer imidlertid svært dårlig med plasseringen av ljoren i taket, som befinner seg i den andre enden av rommet, og som følgelig nødvendiggjør en tilsvarende plassering av ildstedet. En mulig plassering av krakken på denne delen av gulvet ville ha resultert i et svært ustøtt underlag. Der krakken er plassert, er gulvet nokså jevnt, men ikke jevnere enn at både høyre forben og bakben lokaliseres svært nær sprekker mellom heller i gulvet. Det at krakkens tre av fire (synlige) ben er plassert på et svært ujevnt gulv av grovt tilpasset eller tilhugget stein, og at det åpenbares noe som kan minne om en nedsenkning i steingulvet rett inn for billedrammen, bringer inn et element av ubalanse som bidrar til å destabilisere trekantkomposisjonen som garanti for komposisjonell ro og balanse. Det er videre slik at nedsenkningen også får bestemte konsekvenser for tilskueren og maleren, som nettopp lokaliseres i dette området, utenfor billedrammen.

Den kalkulererte plasseringen av krakken på steingulvet henleder oppmerksomheten mot predikantens plassering og positur i forhold til forsamlingen i rommet. Predikantens positur og blick er bare delvis vendt i retning av tilhørerne (fig. 18). Kroppens øvre del er riktignok vendt mot høyre, som også er tilfellet med krakken, men ikke direkte mot forsamlingen, som for en stor del lokaliseres i høyre del av billedflaten. Predikanten kan synes vendt mot maleren og tilskueren, som befinner seg der de to sittende mennene med rød vams synes å feste blikket. Predikantens plassering av høyre og venstre sko er identisk med fotstillingen til den eldste av de to

mennene i rød vams som har blikket vendt mot tilskueren (fig. 19), men i motsetning til denne, så er predikantens overkropp dreid mer mot høyre, og blikket synes vendt ned mot nedre høyre del av lerretet (for predikanten), det eneste ubefolkede området av billedflaten. Det siste kan synes underlig, ikke minst tatt i betraktning at dette hjørnet av lerretet er tomt. Eller slik ser det ut, dersom vi velger å overse Adolph Tidemands signatur, som lokaliseres nettopp her. Denne iaktakelse nødvendiggjør en revurdering av min tidligere plassering av tilskueren og maleren i samme del av billedflaten. Det kan snarere se ut til at malerens plass er identisk med det sted signaturen er plassert, og jeg skal straks redegjøre for hva denne oppspalting i tilskuer og maler innebærer.

Predikanten poserer følgelig i tre (mulige) retninger: mot forsamlingen til høyre, mot tilskueren og mot maleren (og dennes signatur). Når jeg i *Haugianerne* avsetter to ulike plasser utenfor lerretet for tilskuer og maler, så skyldes det at absorpsjon og teatralitet nødvendiggjør to ulike former for optikk. En absorptiv lesning forutsetter at tilskueren (bokstavelig talt) ser bort fra eller ikke lar seg forstyrre av bildets teatraliske, poserende karakter. En nødvendig forutsetning i denne sammenheng er at tilskuerens oppmerksomhet ikke trekkes bort fra sentrum i bildet - predikanten på krakken rett under lyskilden - og andaktens alvor. En absorptiv forståelse av *Haugianerne* står i fare for å smuldre opp dersom predikantens oppmerksomhet, som tilskuerens blick er rettet mot, isteden oppleves som rettet mot et punkt utenfor scenen bildet beskriver, i dette tilfellet malerens signatur. En forståelse av *Haugianerne* basert på teatraliske trekk ved bildet, vil poengtere det selvrefleksive i det at predikanten stirrer ned mot bildets signatur, og vil samtidig forklare en iøynefallende særegenhet ved predikantens (demonstrativt anlagte?) positur: det forhold at han ikke snakker (munnen er lukket) og at han vender boken ned, som om han var ferdig med å lese i den eller overhodet ikke hadde lest i den, men kun poserte med Bibelen i hånden for kunstneren. Velger vi å akseptere en slik forståelse, ser vi plutselig hvilken positur det er predikanten faktisk inntar på krakken. Klipper vi ut predikanten og plasserer ham på gulvet foran et staffeli, og erstatter grepet i Bibelen med pensel og palett, så møter vi maleren i arbeid, i lett tilbakelent og reflekterende positur, mens han iakttar lerretet under arbeidet med *Haugianerne*.

En teatralisk lesning av *Haugianerne* ender følgelig opp i "the act of painting" og malerisk selvreferanse. Michael Frieds analyse av Gustave Courbets *Steinarbeiderne* i *Courbet's Realism* ender likeledes opp i påvisningen av malerisk selvreferanse, men de bortvendte positurene i *Steinarbeiderne* (fig. 20) angir absorpsjon. Fried påpeker for eksempel at:

the figures of the old and the young stonebreakers may be seen as representing the painter-beholder's right and left hands, the old man's hammer being analogous to a paintbrush or palette knife and the young man's basket of stones loosely resembling a palette.⁵⁰

For Michael Fried er Gustave Courbet fundamentalt sett en anti-teatralisk maler. Når Fried plasserer pensel, pennekniv og palett i hendene på de to steinarbeidere, så oppleves montasjen – og følgelig konstruksjonen av "the scene of painting" – som hardt presset, og da i vesentlig sterkere grad enn ved å utstyre predikanten i *Haugianerne* med tilsvarende malerteknisk apparatur. Malerisk selvreferanse har en naturlig affinitet til teatralitet, til posering og "unaturlighet", og det oppleves følgelig som (for) komplisert når Fried kombinerer absorpsjon og selvreferanse, slik han altså gjør det i nevnte bilde av Courbet.

Som en følge av predikantens positur og blick i retning av malerens signatur i *Haugianerne* bringes det inn et element av selvrefleksjon som problematiserer bildets status som balansert komposisjon. Bildets komposisjonsmessige ro og balanse suspenderes ved at den opplyste trekanten ikke lenger garanterer at oppmerksomheten samles i overensstemmelse med de sterke komposisjonelle og retoriske føringer som det fra Adolph Tidemands side legges opp til i og med trekantkomposisjonen. Ved at tilskueren vender blikket ned mot signaturen tilsidesettes den komposisjon som predikanten i siste instans står som garantist for. Komposisjonen dementeres og bringes i uorden av et blick og en positur som vender oppmerksomheten bort fra en komposisjonsform som i alminnelighet gjerne samler og balanserer bildets konstituerende elementer. Når jeg i siste instans ender opp med en teatralisk forståelse av *Haugianerne*, så er ikke det bare resultatet av en generell avveining, hvor bildets absorptive og teatraliske elementer nøye er blitt veid opp mot hverandre. Tidemand

⁵⁰ Michael Fried, *Courbet's Realism*, s.133.

legger i *Haugianerne* opp til en teatralisk forståelse, og det avgjørende poenget i denne sammenheng er at det ikke avsettes plass til tilskueren utenfor billedrammen. Den begynnende nedsenkningen som åpenbarer seg i nedre del av bildet, nærmere bestemt i bunnlinjen av trekanten, kan fortolkes i retning av at tilskueren ikke har noe sted å plassere seg: "nowhere to stand outside the painting", ifølge Michael Fried.⁵¹ Det avsettes kun én plass for en tilskuer utenfor billedflaten av *Haugianerne*, og det er en kombinert avsatt plass for det Fried karakteriserer som "the painter-beholder", maler-tilskueren.

Når vi først har oppdaget dette, registrerer vi at ubalansen mellom absorpsjon og teatralitet bringes inn i *Haugianerne* også på andre måter. Det kan virke som om Adolph Tidemand under påvirkning av realismens krav til troverdig fremstilling ikke har våget å ta skrittet helt ut og fremstille glorien som et rent transcendentalt opphengningspunkt eller som en metafysisk påstand. Krakken angir en realistisk og troverdig forklaring på predikantens plassering og innebærer følgelig et realistisk svar på en metafysisk problemstilling og utfordring. I *Haugianerne* møter vi ikke en "udiskutabel" glorie, som for eksempel i Masaccios *Skattens mynt* (fig. 21), men et glorielignende lys (i form av en intertekstuell referanse), som isteden kan sies å representere en kunstnerisk nøling mellom en realistisk og en metafysisk begrunnelse for predikantens plassering på krakken. Glorien, beviset på en guddommelig, transcendental tilknytning, er vanligvis forbeholdt Kristus, Jomfru Maria, martyrer, helgener o.l. Det forhold at vi har å gjøre med et glorielignende lys og ikke en utvetydig malt glorie, innebærer at lyskonsentrasjonen over predikantens hode kan forstås både som transcendental tilknytning og som et høyst verdslig sollys. Denne nøling mellom to mulige fortolkninger – to versjoner av lyset – materialiseres ved predikantens plassering på krakken, som gir ham nødvendig fysisk høyde uten metafysisk oppheng.

Glorien makter i Adolph Tidemands bilde ikke å holde predikanten troverdig og samtidig fritt svevende i løse luften. Bare krakken som supplement, den ekstra tilmålte lengden ben, garanterer predikanten en slags transcendental plassering og status og sikrer samtidig trekantens konsolidering. Tvilen som

⁵¹ *ibid.*

uttrykkes i og med det glorielignende lyset, og som i én og samme bevegelse bekrefter og negerer glorien og forestillingen om et transcendentalt opphengningspunkt, nødvendiggjør samtidig en forankring både i sentrum og periferi, oppe og nede, høyt og lavt. Predikantens plassering i sentrum, høyt hevet over alle andre i billedflaten, negerer og nødvendiggjør krakken, supplementet, hvis faktiske status i Tidemands bilde, i motsetning til den uklart avtegnede glorien, er udiskutabel og utvetydig. Krakken destabiliserer ikke bare glorien som metafysisk begrep, men viser at den først muliggjøres i og med dens karakter av å være utydelig, utvasket (og tvetydig). Rodolphe Gasché påpeker samme paradoksale logikk: "Deconstruction does not merely destroy metaphysical concepts; it shows how these concepts and themes draw their possibility from that which ultimately makes them impossible."⁵²

Bare den uklart markerte glorien og plasseringen på krakken, trygt og urørlig i sentrum av bildet, stiver av trekanten og sikrer at predikanten ikke glir ut i periferien av bildet. Slik etableres en interessant og påfallende forbindelse mellom bildets periferi, hvor mennesker og gjenstander glir over og inn i hverandre i en udifferensiert mørk brunlig masse, og glorien som et uklart formidlet opphengningspunkt av transcendentale karakter. Begge elementer karakteriseres ved manglende differensiering og tydelighet. I tilfellet periferien er dette uten videre forståelig. Hva gjelder glorien, så kan utydeligheten muligens tilskrives det forhold at Guds tegn anses som materielt overskridende, et forhold Adolph Tidemand i henhold til sitt realistiske ferdighetsideal løser ved å påføre en uklart avmerket markering i form av et metafysisk "sitat".

Bildets komposisjonelle balanse og forsamlingens samlede og ubevegelige ro gjorde det innledningsvis i analysen naturlig å karakterisere Tidemands bilde som deskriptivt, preget av komposisjonell balanse og avstemt ro. Narrativitet anses generelt for å være et aspekt ved verbal kunst, og kan, ifølge Mieke Bal, kun mobiliseres i visuelle kunstformer "under great representational pressure".⁵³ Analysen av *Haugianerne* har ikke bare rokket ved forestillingen om komposisjonell og betydningsmessig balanse, men har likeledes brakt inn i bildet et element av narrativitet, aksentuert initielt ved oppdagelsen av skoene i periferien av billedflaten, siden ved at ulike

⁵² Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror*, s.175.

⁵³ Mieke Bal, *Reading "Rembrandt"*, s.4.

elementer, alene og i kombinasjon, signaliserte malerisk selvreferanse og derved teatralitet. Det var imidlertid oppdagelsen av skoene, lokalisert ved hjelp av intervensjon og spekulativ tilføyelse i "the enemy territory of the non-semantic" (Norman Bryson), som satte billedflaten i begynnende bevegelse.

DEL 2

2. Familien paa Gilje

2.1 Betydelig og uinteressant?

Litteraturen som er blitt Jonas Lie til del, er ikke omfattende. Det må sies å være overraskende, ikke minst tatt i betraktning av at Lie allment – og utvilsomt med rette – anses for å være en av Norges mest betydelige forfattere.

I vurderingen av Jonas Lies forfatterskap går det gjerne et skille mellom det kritikken anser som realistiske og fantastiske verk, en oppdeling vi allerede finner operativ i Arne Garborgs biografi *Jonas Lie. En Udviklingshistorie*. Garborg skiller her mellom to sider ved forfatteren, som tilbakeføres til biologisk arv gjennom farens embetsmannsslekt og morens finneblod. Oppdelingen i to "naturer", en realistisk og en fantastisk, gjenfinnes også i andre arbeider som er gjort i tilknytning til Lies forfatterskap. Sterkest aksentueres synet hos Hans Midbøe i firebindsverket *Dikteren og det primitive*, hvor det primitive for Midbøe lokaliseres under Lies tekster som en slags avgrunn og som uttrykk for et allmennmenneskelig grunntrekk, samtidig både tiltrekkende og skremmende. Det primitive knyttes til forfatterbevisstheten og indirekte til Lies biografi. I likhet med hos Garborg knyttes tvisynet hos Midbøe til Lies biologiske opphav: "Han hørte til en familie hvor det visionære og overnaturlige er tradition – det er finneblod i slægten."⁵⁴

⁵⁴ Hans Midbøe, *Dikteren og det primitive*, bind 1–4, Oslo 1964-66, bind 2, s.8.

Fredrik Ingerslev i *Jonas Lie. Et Personligheds- og Typebillede* insisterer likeledes, som Garborg og Midbøe, på en nær sammenheng mellom biografisk bakgrunn og forfatterskap. Ingerslevs studie er imidlertid sterkt påvirket av Ernst Kretschmers typelære fra mellomkrigsårene, noe som får utilsiktede konsekvenser for Ingerslevs forståelse av Lies biografi og forfatterskap. Ingerslevs verk regnes i dag ikke som sentralt i forskningen omkring Lies forfatterskap. Petter Aaslestad gir for eksempel i *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905* følgende kritiske merknad til Ingerslevs studie: "Ingerslevs forankring i den kretschmerske typeteori fører til en tidsbunden karakteristikk av Lie som representant for den cyklotyme mennesketype."⁵⁵

Jeg er ikke enig med Petter Aaslestad i at Fredrik Ingerslevs studie mister sin interesse fordi den er forankret i Ernst Kretschmers ideologisk sett nokså belastede typeteori, og derfor er å anse som lite tidsmessig og aktuell. Kretschmers typelære betoner et motivert snarere enn arbitrært sammenfall mellom menneskets utseende og dets mentale/psykiske tilstand og egenart.⁵⁶ Fysiognomikken søker med bakgrunn i et analogisk prinsipp å kombinere kroppslige og mentale fenomener, med uttrykkskomponenten (fysis) som bestemmende overledd. En fysiognomisk betraktningssmåte forutsetter for eksempel at man ut fra menneskets fysiske karaktertrekk kan avlede viktige sider ved dets mentale eller psykiske karakter. Det særegne ved fysiognomikken som fortolkningspraksis er insisteringen på at kroppen i vid forstand (gestus, mimikk o.l.) uttrykker den mentale tilstand. Ingerslevs redegjørelse for Jonas Lies type i henhold til Kretschmer får ham til å trekke den – for dagens lesere – nokså kuriøse og uinteressante konklusjon at Lie "fra faren har [...] det cyklotymt realistiske drag, der præger hans kunst, fra

⁵⁵ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, Skandinavisch Seminarium Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1989, s.288.

⁵⁶ Ernst Kretschmers typeteori hadde opprinnelig kun gyldighet i patologiske tilfeller, for manisk-depressive og schizofrene, men fikk etter hvert også et "normalt" virkeområde. Kretschmer skiller i utgangspunktet mellom to forskjellige former for kroppsbygning, den pykniske og leptosome. Pyknikeren er fysiologisk sett tykkfalien, relativt lav med stor overkropp og korte ben. Den leptosome er lang og tynn, med lange ben og lange, smale hender. Kretschmers utgangspunkt var at det forelå en sammenheng mellom de nevnte fysiske kroppstypene og de viktigste karaktertyper/karakterer, av Kretschmer karakterisert som syklotyme og schizotyme. Mennesker med pyknisk kroppsbygning anses av Kretschmer som cyklotyme, mens den leptosome er schizotym. Den cyklotyme anses som sosialt utadvendt og geskjeftig, mens den schizotyme er reservert og sosialt tilbaketrukket.

moren den skizotymt romantiske flugt over i fantasi og eventyr".⁵⁷ Man skulle kanskje tro at med et slikt utgangspunkt burde Ingerslevs analyser av Lie og forfatterskapet bli forholdsvis lite interessante, noe Aaslestad da også påpeker, men det er faktisk ikke alltid tilfellet. Fysiognomikkens sterke betoning av kroppens betydning for å forstå forholdet mellom psykiske disposisjoner og atferd, gir Ingerslev et kanskje utilsiktet, men overraskende godt blikk for en svært viktig side ved Lies impresjonistiske karakterbeskrivelser og impresjonistiske program, slik dette blant annet kommer til uttrykk i et brev fra 1883 til Dagbladets kultureddaktør Irgens Hansen. Gjennom ulike positurer, gester, mimikk o.l. antydes ofte forhold som ikke ytterligere tematiseres og utbroderes språklig (kaptein Jægers hastige bevegelser, Inger-Johannas balanse, Mas trassige stivhet, Thinkas bøyelighet). Lies brev til Dagbladet vil bli kommentert mer inngående senere i avhandlingen. Ikke overraskende påpeker Ingerslev også betydningen av Lies blikk eller iakttakelsesevne:

Og den indtrængende iagttagen [...] var altid siden det pålidelige redskab, hvormed han arbejdede og lagde grund under sin fremstilling. Således også på det for den skildrende kunstner så vigtige *fysiognomiske* område (uthevet av forfatteren).⁵⁸

Dette er en interessant side ved Ingerslevs studie som ikke tidligere er blitt berørt av og kreditert i Lie-forskningen. Lies interesse for kroppens positurer skal kommenteres inngående i avhandlingen, i hovedsak med utgangspunkt i diskusjonen om den impresjonistiske metodens betydning for forfatterskapet, blant annet med basis i nevnte brev til Irgens Hansen.

Ingard Hauge opererer i *Jonas Lies diktning: Tematikk og fortellerkunst* tradisjonelt innenfor begreper som realisme, naturalisme, impresjonisme og nyromantikk. Begrepene problematiseres i forholdsvis liten grad, og skillet mellom det realistiske og det fantastiske overtas uten videre fra tidligere forskning.

Sverre Lyngstads *Jonas Lie* er en kronologisk gjennomgang av hele forfatterskapet, med en rekke – isolert sett – interessante iakttakelser og

⁵⁷ Fredrik Ingerslev, *Jonas Lie. Et Personligheds- og Typebillede*, Gyldendalske Boghandel, København 1939, s.107.

⁵⁸ *ibid*, s.245.

oppslag i de enkelte analyser av verkene, som imidlertid i begrenset utstrekning følges opp og systemiseres.

Åse Hiorth Lervik gir i *Ideal og virkelighet. Ekteskapet som motiv hos Jonas Lie* en samlet analyse av ekteskapet som sosial institusjon i forfatterskapet. Lerviks arbeid er refererende, med uttrykt interesse for de sosiale og moralske sidene ved ekteskapsbåndene som er beskrevet i forfatterskapet. Hos Lervik er et begynnende kvinneperspektiv merkbart til stede, noe som nok kan bidra til å forklare det forhold at forfatteren tidvis agerer moralsk oppbrakt på (kvinnelige) fiksjonsfigurers vegne i Jonas Lies romaner.

Carl Olof Bergströms *Jonas Lies väg till Gilje* er en meget omfattende studie, som gir detaljerte analyser av Jonas Lies romaner frem til og med *Familien paa Gilje*, som Bergström kunstnerisk sett anser for å være Lies mest sentrale verk, derav tittelen på avhandlingen. Bergströms avhandling mangler en grunnleggende tese eller en overordnet problemstilling, et forhold Petter Aaslestad trekker frem som en klar svakhet ved Bergströms omfangsrike studie. Til tross for denne svakhet samstemmer jeg ikke uten videre med Aaslestad i kritikken av Bergström. Det skyldes at Bergströms avhandling rommer en lang rekke svært viktige enkeltakttakelser og analyser, selv om disse dessverre ikke alltid følges opp og settes inn i større sammenhenger. Jeg anser Bergströms avhandling for å være det mest interessante og perspektivrike enkeltarbeid i avhandlingsformat som er skrevet over Lies forfatterskap.

Petter Aaslestads *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*, det siste større bidrag i avhandlingsformat, er en lesning av denne siste halvdel av Jonas Lies forfatterskap, i hovedsak med teoretisk utgangspunkt i nyere narrativ forskning. Aaslestads arbeid inneholder inngående studier av en rekke av Lies senere verker, med særlig vekt på analyse av "fortellertekniske særegenheter, enten i form av nye grep eller variasjoner av andre; den enkelte romanens oppbygning og de dertil hørende effekter er ikke forutsigbare fra foregående verk".⁵⁹ Til tross for den overbevisende kompetanse og konsekvens Aaslestad utvilsomt legger for dagen i de fortellertekniske analysene, står det ikke til å nekte at jeg hos Aaslestad

⁵⁹ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*, s.267.

savner originale nylesninger og bidrag til forskningen rundt et forfatterskap som i en for lang periode har tilhørt litteraturhistorien snarere enn kritikken.

Som Petter Aaslestad ganske riktig påpeker i sin avhandling, er litteraturen som omhandler Jonas Lies forfatterskap ikke særlig omfattende. I to antologier over forfatterskapet, henholdsvis Ivar Havneviks (red.) *Søkelys på Familien på Gilje* og Harald Bache-Wiigs (red.) *Sinn og samfunn*, er dette også et innledende poeng hos begge redaktørene. Bache-Wiig er av den oppfatning at siden det "etter 1960 er [...] kommet tre monografier som har søkt å gi allsidige, helhetlige utsyn over Jonas Lies utrolig rike og sammensatte forfatterskap", indikerer dette "at Jonas Lie er en klassiker som stadig rører på seg, og som ikke er avhengig av dikterjubileer for å utfordre samtidige lesere".⁶⁰ For min egen del finner jeg ikke Bache-Wiigs argumentasjon helt overbevisende. Tre (!) monografier på nærmere tjuefem år (i 1983), gir cirka ett arbeid hvert åttende år, noe som knapt kan sies å være svært imponerende. Tvert imot kunne man være fristet til å si. Tanken har muligens også streifet Bache-Wiig, som umiddelbart etter å ha påpekt Lies evne til "å utfordre samtidige lesere", innrømmer at forfatteren "i seinere år har spilt en tilbaketrukket rolle innenfor det litterære kretsløpet slik det nedfeller seg i litterære og vitenskapelige tidsskrifter".⁶¹ Og som om ikke det er nok, innrømmer Bache-Wiig videre at det åpenbart ikke har vært lett å få samlet sammen tilstrekkelig materiale til antologien han står som redaktør for, utgitt i jubileumsøyemed hundre år etter utgivelsen av *Familien paa Gilje*: "For redaktøren har det derfor ikke vært mulig å gripe med hoven ned i allerede trykte arbeider for å illustrere aktuelle tilnæringsmåter til årets jubilent."⁶²

Artiklene i *Sinn og samfunn* er i større utstrekning enn tidligere arbeider om Lie orientert mot det Bache-Wiig i forordet til antologien karakteriserer som "Lie som fortolker av en historisk formidlet erfaring".⁶³ Bache-Wiig argumenterer videre for "å bryte ned det skillet som litteraturhistorisk er skapt mellom sjeledikteren Jonas Lie på den ene siden, sede- og

⁶⁰ Harald Bache-Wiig (red.), *Sinn og samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1983, s.7.

⁶¹ *ibid.*

⁶² *ibid.*

⁶³ *ibid.*, s.8.

samfunnsskildreren på den andre",⁶⁴ noe vi alt har vist har vært tradisjon i forskningen alt fra og med Garborgs biografi fra 1893.

Mens Harald Bache-Wiig nøyer seg med å konstatere en ikke altfor blomstrende interesse for Jonas Lies forfatterskap, forsøker både Petter Aaslestad og Ivar Havnevik å angi bestemte årsaker til et slikt manglende engasjement. Aaslestad peker på en generell og samlende enighet om sider ved forfatterskapet som en mulig årsak til manglende interesse:

Grunnen til den beskjedne forskerinteresse kan være at enigheten i ettertid har vært stor; utover sporadisk ulik vurdering av enkeltverk er forholdet til impresjonismen nærmest den eneste side ved forfatterskapet som har medført diskusjon i sekundærlitteraturen.⁶⁵

Havnevik søker på sin side ikke å gi en samlet forklaring på svak interesse med utgangspunkt i forfatterskapet som helhet. Havneviks anliggende er isteden *Familien paa Gilje*, som han i *Søkelys på Familien på Gilje* konstaterer ikke "hører [...] til de omstridte bøker i norsk litteratur".⁶⁶ Ikke desto mindre hersker det "bred enighet om at romanen forsvare en fremskutt plass i litteraturhistorien".⁶⁷ Havnevik registrerer at det i likhet med i forfatterskapet for øvrig heller ikke her finnes "noe rikt materiale å velge og vrake i for den som vil gi et bilde av kritikk og forskning omkring verket".⁶⁸ For Havnevik synes boken samtidig både å befinne seg i bakgrunnen og i forgrunnen av den litterære institusjonen. Boken er samtidig både fremskutt og ikke omstridt, altså trygt forankret i bakgrunnen som etablert, ufarlig og kjedelig klassiker.

Ikke desto mindre betraktes Jonas Lie åpenbart som en betydelig forfatter av både Harald Bache-Wiig og Ivar Havnevik. Forfatterskapet oppleves imidlertid ikke som interessant nok til at det har gitt seg merkbart store utslag på publikasjonsiveren hos norske og utenlandske forskere og ellers i den litterære offentlighet. Dette synes å volde Bache-Wiig et problem og minner ham om at Lie kanskje allikevel ikke er en svært betydelig forfatter.

⁶⁴ *ibid.*, s.9.

⁶⁵ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*, s.53.

⁶⁶ Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.7.

⁶⁷ *ibid.*

⁶⁸ *ibid.*

Kan Lie sies å ha lidd Bjørnstjerne Bjørnsons skjebne? Sistnevnte innehar rettmessig en betydelig plass i norsk litteratur- og kulturhistorie, men stadig færre betrakter i dag Bjørnson som på kunstnerisk nivå med de betydeligste av hans samtidige. Dagbladets nåværende kulturredaktør Eva Bratholm, som tiltrådte i 1998 – 107 år etter Lies brev til Dagbladets daværende kulturredaktør Irgens Hansen – uttrykte for eksempel (sommeren 1998, i et portrettintervju) et tilsvarende syn, nemlig at Lie var å betrakte som en kjedelig og overvurdert forfatter, ikke minst sammenliknet med samtidige og – etter kulturredaktørens oppfatning – mer betydelige forfattere som Henrik Ibsen og Alexander L. Kieffland.

Er denne uoverensstemmelsen med hensyn til Jonas Lies betydning reell, eller er det slik at forskningen i Lies forfatterskap bare midlertidig ligger nede? Det er alltid et dårlig tegn når et forfatterskap eller en bok er lite omstridt, selv om det omvendte heller ikke garanterer for kvalitet. Mens språkstriden i Norge har maktet å holde liv i akademikere og intellektuelle i nærmere hundre år, har tilnærmet de samme miljøene og menneskene holdt fred med hensyn til betydningen av Jonas Lies forfatterskap. Hva kan det skyldes?

Forfatteren Jonas Lie trenger etter mitt skjønn ingen rehabilitering. Ikke minst gjelder dette for Lies betydeligste og mest leste verk, *Familien paa Gilje*. Jeg skal i det som følger blant annet redegjøre for hvorfor boken anses som lite omstridt og angi mulige årsaker til hvordan det kan ha seg at den har glidd relativt ubemerket i bakgrunnen av den litterære offentligheten.

2.2 Et interiør for familieliv og hygge?

Familien paa Gilje. *Et Interiør fra Firtiaarene* omtales først rett før jul 1883 med full tittel. Første gang Jonas Lie omtaler romanen som *Familien paa Gilje*, skjer i et brev til forleggeren Hegel i Gyldendalske Boghandel, datert 28. november 1883.⁶⁹ Full tittel oppgis først 29. november 1883 i et brev til Erik Werenskiold.⁷⁰ I tidligere omtaler av det pågående arbeidet, oppgis

⁶⁹ Jonas Lie, brev til Justitsraad Hegel, datert 28. november 1883, Nasjonalbiblioteket, avdeling Oslo (NBO).

⁷⁰ Jonas Lie, brev til Erik Werenskiold, datert 29. november 1883, NBO.

ulike titler. I et brev til forleggeren Hegel fra 1880 benevnes romanen "En i et Par Aar paatænkt national Høifjeldsfortælling".⁷¹ I senere brev fra samme år til Hegel omtales romanen som "Sigurd Bunde" - "en Folkelivsfortælling fra Høifjeldene i Norge".⁷² Ved en rekke senere anledninger omtales romanen konsekvent som "Interiør", "Interiøret", "Et Interiør fra Firtiaarene".⁷³

Undertittelen *Et Interiør fra Firtiaarene* har ved flere anledninger vært gjort til gjenstand for undersøkelse i forskningen omkring *Familien paa Gilje*. Særlig har Ivar Havnevik vært opptatt av undertittelen i sin hovedoppgave *Norske interiørromaner*. Havnevik er av den oppfatning at:

begrepet "Interiør" aksentuerer et medmenneskelig forhold, den positive gjensidige avhengighet som har sin plass i familielivet. Undertittelen er således med på å poengtere hovedtittelen ved å fremheve det familiære – hjem, hygge, lykke osv., fremfor alt *intimitet* (uthevet av forfatteren).⁷⁴

Havnevik knytter videre undertittelen til det han karakteriserer som romelementet i romanen og presiserer at:

Det nye som kommer til i forhold til hovedtittelen, er først at det indre av et hus blir tillagt betydning, dernest at en historisk hensikt blir lagt for dagen i og med at et tidsbilde skal fremstilles.⁷⁵

Havnevik registrerer at Lie "har overført en term fra malerkunsten ved å ha erstattet 'roman' eller 'fortelling' med 'Interiør'",⁷⁶ men ser seg ikke i stand til å gi en nærmere forklaring på hvorfor Lie velger nettopp "Interieur". Ikke desto mindre er Havnevik klar over at det i Lies øvrige forfatterskap

⁷¹ Jonas Lie, brev til Justitsraad Hegel, datert 19. mars 1880, NBO.

⁷² Jonas Lie, brev til Justitsraad Hegel, datert 28. april 1880, NBO.

⁷³ Se Jonas Lie, brev til Ernst Sars, datert 13. mars 1883, NBO, brev til forlegger Hegel, datert 12. juni 1883, NBO, og 1. september 1883, NBO, brev til Erik Werenskiold, datert 2. september 1883, NBO, samt brev til Herman Bang, datert 21. oktober 1883, NBO.

⁷⁴ Ivar Havnevik, *Norske interiørromaner*, hovedoppgave ved Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, Oslo 1969. Et utdrag av avhandlingen er trykt i Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, under tittelen "Et Interiør fra Firtiaarene". Det siteres fra sistnevnte verk, s.113.

⁷⁵ *ibid.*

⁷⁶ *ibid.*, s.114.

forekommer det han karakteriserer som "maleri-uttrykk" i boktitler.⁷⁷ Således påpeker han at *Den Fremsynte* har undertittelen *Billeder fra Nordland* og at første kapittel i *Dyre Rein* er kalt "Still-Leben". Til dette knytter Havnevik følgende kommentar: "Begge betegner malerier av en bestemt art, og av en eller annen grunn er Lie blitt beveget til å benytte termene disse par ganger."⁷⁸ Havnevik antyder også en historisk forklaring på dette ved å peke på at da Lie skrev og avsluttet *Familien paa Gilje* i 1883, bodde han i Paris og pleiet sosial omgang med viktige norske malere som blant annet Christian Krohg, Erik Werenskiold, Harriet Backer og Kitty Kielland. Havnevik finner det derfor naturlig at Lie kan ha snappet opp ord og vendinger fra malerspråket. Lie besøkte også på denne tiden aktivt maleriutstillinger, noe som fremkommer i et brev fra Lie til Wilhelm Bolin fra 1882: "Jeg glæder mig alt til den Elite-Udstilling af Malerier, som skal finde Sted her om en 14 Dage; det er nemlig i Maleriet jeg tror Franskmanden gaar forrest nu, og hvoraf man kan lære mest af dem."⁷⁹ Forklaringen tilfredsstiller allikevel ikke Havnevik, som er av den oppfatning at påvirkning fra maleriet alene ikke gir god nok forklaring på Lies valg av undertittel. Isteden leter Havnevik etter litterære forbilder eller forelegg. I den forbindelse peker han særlig på et mulig forelegg fra Jens P. Jacobsens *Fru Maria Grubbe* med undertittel *Interieurer fra det Syttende Aarhundred*, uten at forelegget bringer Havnevik særlig nærmere en forklaring på anvendelsen av begrepet interiør. Han konstaterer imidlertid at

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ Jonas Lie, brev til Wilhelm Bolin, datert 29. november 1882, NBO. I to samtidige brev til henholdsvis Fredrik V. Grejbe, datert 21. desember 1882, NBO, og Fredrik Gjertsen, datert 16. februar 1883, NBO, gis utfyllende kommentarer til nevnte utstilling. I førstnevnte brev benevnes utstillingen "Socété internationale des *jeunes* peintres et sculptures" (uthevet av forfatteren). Lie skriver at "Mange af Maleriene der vare glimrende, Nutiden par excellence". Lie nevner malere som Bastien-Lepaage, Dagnan og Ribera. Sistnevnte er en spansk barokkmaler, og det er nærliggende å tro at Lie isteden sikter til Théodule Ribot, som var sterkt påvirket av nettopp Ribera (og Gustave Courbet). I det siste brevet skriver Lie: "Vi har, som I vel ved, havt Maleri-Udstilling i Rue Dezède – en Elite af de yngre franske Malere, mesterlig Udførelse, flauc Motiver". Langt senere, i 1889, skriver Jonas Lie så følgende i et brev til Edvard Brandes, datert 22. juli 1889, om sine preferanser i fransk samtidskunst på maleriets (og skulpturens) område: "Mange Tak for det Brev, De skrev mig til i Paris; – men naturligvis skulde baade De og Deres Frue kommet. Enten De har Sans for Maleri og Skulptur eller ikke, – bare De er Menneske – skulde De sét Monets Efterfølger Manets og Skulptøren Rodins Fælledsudstilling i Salle Petit, – det er at sé – i to Kunstarter – en Æra langt fremenfor den øvrige Verden, Naturen rykket hele Menneskealdré ind paa Livet. Og er Manet stor, saa Farverne griber, som én aldrig skulde ha trot kunstigt Materiale istand til, – saa er Rodin – han, som ogsaa har gjort Johannes den Døber i Luxembourg, – enda tyve Gange større.", Georg og Edv. Brandes, *Brevveksling med Bjørnson, Ibsen, Kielland, Elster, Garborg, Lie II*, Gyldendal Norsk forlag, Oslo 1941, s.298.

mens Jacobsens roman særlig vektlegger den historiske del av tittelen, er undertittelen *Et Interiør fra Firtiaarene* snarere koplet til en særlig kvalitet ved romelementet, nærmere bestemt fremstillingen av det hjemlige og intime. Havnevik støtter seg i denne forbindelse til litteraturhistorien, hvor blant annet Kristian Elster d.y. i *Illustrert norsk litteraturhistorie* gjør et poeng av romanens "vidunderlige interiører, dens stemning av gammel tid, dens mange livaktige, lunt skildrede situasjoner".⁸⁰ Det samme gjør Francis Bull i *Norsk litteraturhistorie*, som poengterer at "tidsbildet" formidles "som ganske usedvanlig ekte og levende",⁸¹ og at Lie ved å benytte begrepet "Interiør" har villet markere at han "har satt seg som oppgave å tegne et "Interieur"⁸² og en hel familie, ikke bare en enkelt person, som for eksempel i *Dyre Rein*.

Ingard Hauge kopler i *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellerkunst* betydningen av interiør til "en interesse for interiøret i vanlig forstand, det indre av huset med innbo og utstyr. Realismens romaner gir gjerne stor plass til skildring av slikt", påpeker Hauge.⁸³ For Hauge signaliserer skildringen av interiører først og fremst en kunstnerisk affinitet til realistisk fremstilling og tillegges ingen videre betydning utover dette. Hauge skriver om skildringen av huset på Torungen i Jonas Lies *Lodsen og hans Hustru* at den "utførlige skildringen av rommet blir [...] stående som en kulisse eller scenehenvielse. Når beskrivelsen først er gitt, spiller de opplysningene en har fått, ikke lenger noen rolle for handlingen."⁸⁴ Hauge gjør imidlertid oppmerksom på at interiørene etter hvert antar et stadig sterkere realitetspreg, i og med at skildringen "blir trukket inn i fortellingens gang og (blir) opplevd sammen med personer som tingene betyr noe for".⁸⁵ De gjenstander som kommenteres i interiørene, skaper det Hauge karakteriserer som en "stemningsbakgrunn for menneskeskildringen og gir momenter til dypere forståelse av menneskelige forhold".⁸⁶ Hauge er med andre ord av

⁸⁰ Kristian Elster d.y., *Illustrert norsk litteraturhistorie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1935, bind 3–3, s.187.

⁸¹ Francis Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm, *Norsk litteraturhistorie*, bind 4.2, 2. utgave, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1963, s.738.

⁸² *ibid.*

⁸³ Ingard Hauge, *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellerkunst*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1970, s.44.

⁸⁴ *ibid.*, s.45.

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ *ibid.*, s.48.

den oppfatning at de ulike objekter som beskrives i interiørene er gjenstand for symbolsk investering. Hauge konkluderer med at "Mennesker og ting hører sammen. En ser her klart hvordan den impresjonistiske teknikk har realistisk funksjon."⁸⁷

Carl Olof Bergström forstår i *Jonas Lies väg till Gilje* likeledes interiørbegrepet i konkrete former, her som værelser, men knytter videre høyst interessante kommentarer til spesielle forhold ved fremstillingen av de enkelte interiørene i *Den Fremsynte* og i *Familien paa Gilje*. Bergström poengterer særlig hvordan enkelte interiører grupperes rundt en kunstig lyskilde, hvor skinnet fra lyskilden skjærer ut deler av scenen, mens andre deler av interiøret forblir mørklagte. Bergström påpeker at dette er en teknikk Lie først i stor utstrekning tar i bruk i *Familien paa Gilje*. Interessant nok karakteriserer han disse tekststedene som "tavlor" (bilder/lerreter).

Carl Olof Bergström berører med dette et meget viktig poeng ved Jonas Lies fremstilling av en rekke interiører i *Familien paa Gilje*. Det er Bergströms store fortjeneste at han har merket seg den selektive bruk av lyskilder og lysvirkninger i flere av romanens interiører. Etter mitt skjønn har imidlertid Bergström ikke fullt ut innsett betydningen og rekkevidden av sin iaktakelse, siden han ikke har kommentert nærmere hvilke elementer i interiøret som eksponeres ved hjelp av lyset og hvilke som mørklegges og usynliggjøres. Bergström spekulerer ikke på noe tidspunkt i om seleksjonen av objekter som belyses og mørklegges kan ha en bestemt komposisjonell begrunnelse. Bergström registrerer kort og godt at interiørene er "grupperad kring ljuskällan, vars sken klipper ut delar av rummet och t.o.m. delar av gestalterna".⁸⁸ Bergström tar for seg de enkelte interiørene, tre i alt, og konkluderer med at "de nämnda fyller hela stämningen i boken, troligen genom sin artistiska fulländning och genom den mängd av genialt iakttagna smådrag ur hemlivet, som överallt kompletterar dem".⁸⁹ Slik sett er det nærliggende å forstå Bergström dit hen at han oppfatter interiørene og fremstillingen av dem som en slags scenografi eller "stemningsbakgrunn for

⁸⁷ *ibid.*, s.45.

⁸⁸ Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, Nerikes Allehandas Förlag, Örebro 1949, s.504.

⁸⁹ *ibid.*, s.504-505.

menneskeskildringen",⁹⁰ i så fall i samsvar med det syn som kommer til uttrykk hos Ingard Hauge i hans studie over forfatterskapet.

Carl Olof Bergström sidestiller Jonas Lies belysningsteknikk med det han oppfatter som en tilsvarende teknikk hos den franske impresjonisten Edgar Degas i maleriet *Répétition d'un ballet sur la scène*. Bergström fremholder at "i bægge fallen låter den ofullstændiga belysningen blott enstaka drag av gestalterna träda klart fram ur den mörka bakgrunden".⁹¹ Bergström nevner i denne sammenheng særlig én scene i *Familien paa Gilje*, hvor lyskilden deler opp rommet på en bestemt måte:

Snart sad de tre Herrer hyggelig ved Kortene dampende af hver sin Pibe og med et varmt Glas Arakpunsch ved Siden. To støbte Talglys i høie Messingstager stod paa Spillebordet og to henne paa Klaffebordet; de lyste akkurat saa meget, at man saa Almanaken, der hang i en Hyssing ned fra Spigeren under Speilet, og en Del af Fruens høie Skikkelse og Ansigt, medens hun sad i den strimlede Kappe og strikkede. Indover Værelsets Dunkelhed skjelnedes neppe de borteste Stole henne ved Ovnens og Kjøkkendøren, fra hvilken der af og til lød Sus af Stegebrasen (s.138).

Bergström kopler slik bruk av lyskilden til synekdotisk fremstillingsteknikk. Istedenfor å gjengi hele rommet nøyer Lie seg med å gjengi deler av det, slik at disse skal representere helheten: "Hos Jonas Lie tillkommer konstgreppet att låta rumbelysningen skilja ut de detaljer, som återges."⁹² En nærmere undersøkelse av belysningsbruken i denne scenen avslører imidlertid en bevisst strategisk bruk av den kunstige lyskilden. Lyset er i all hovedsak forbeholdt kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein, samt en svært begrenset omkrets rundt "Spillebordet". Slik sett kan det synes relevant å snakke om en synekdotisk fremstillingsteknikk.

Etter min oppfatning skyldes ikke beskjæringen av synsfeltet og (derved) rommet i dette tilfellet først og fremst Jonas Lies kunstneriske ønske om å la de tre nevnte offiserer få representere helheten. Lies bruk av lyskilden er ikke bare et ideologisk sett nøytralt (synekdotisk) virkemiddel, men har en

⁹⁰ Ingard Hauge, *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellerkunst*, s.48.

⁹¹ Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, s.546.

⁹² Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, s.544.

kjønnsespesifikk og ideologisk begrunnelse. Kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein dominerer rommet ved å være plassert tett ved lyskilden. Lie har hatt en spesiell baktanke ved å konstruere interiøret på denne måten. Ma er bare delvis opplyst, "en Del" av henne eksponeres i lyset fra de to talglysene: Konturene av "Fruens høie Skikkelse og Ansigt, medens hun sad i den strimlede Kappe og strikkede". Kjøkkenregionen, som i anledning besøket fra kaptein Rønnow og løytnant Mein er Mas virkeområde, er "neppe" synlig, men lagt i "Dunkelhed". Delingen av Ma i en opplyst og i en mørklagt side, samtidig synlig og usynlig, peker i Mas tilfelle mot en dobbel, tosidig lokalisering. Ma oppholder seg to steder, hun har to virkeområder, men er bare delvis synlig til stede i periferien av lyskretsen. Den mørklagte delen av Ma, usynlig både for herrene rundt kortbordet og for leserne, er samtidig opptatt i kjøkkenet med kveldsmaten og, som vi etterhvert skal se, også med andre og mer lysskye aktiviteter.⁹³

Undertittelen *Et Interiør fra Firtiaarene* skal i denne avhandlingen forsøkes eksponert ved hjelp av Jonas Lies "uhyre Sekraft" (Herman Bang), som vi skal se danner noe av grunnlaget for denne avhandlingens forståelse av Lies impresjonisme.⁹⁴ I et brev til maleren Erik Werenskiold koples en viktig målsetting med *Familien paa Gilje* nettopp til økt synliggjøring ved anvendelse av en lyskilde: "I denne Sidste søgte jeg at kaste et Lys eller Maal ind til Forstaaelse af den ideelle Afstand mellem de saa opskrydte tidligere Aar (her Firtiaarene) og nu."⁹⁵ Ved denne forøkkede belysning vil det synliggjøres at interiøret kanskje ikke bare er åstedet for det intimt hyggelige og hjemlige, et forhold Erik Lie interessant nok påpeker som en upåaktet side ved forfatterskapet i biografien over faren, men likeledes er åstedet for en lang rekke psykiske og fysiske overgrep, først og fremst rettet mot de kvinnelige medlemmene av familien. Slik sett kan interiøret forstås som visualisering av Sigmund Freuds begrep "das Unheimliche", fra artikkelen med samme navn.⁹⁶ Freud lokaliserer i det tyske ordet "heimlich"

⁹³ I *Norges litteraturhistorie*, 1–6, bind 3, J.W. Cappelens Forlag A/S, Oslo 1975, kommenterer Edvard Beyer instruktivt, med utgangspunkt i det innledende interiøret i *Familien paa Gilje* som viser Ma med strikkesøyet, at "synsfeltet ikke" rekker "videre enn lyskilden når". Her, fastslår Beyer, er det "rom for utfyllende fantasi", s. 411.

⁹⁴ Herman Bang, "Jonas Lie: Hans Billede", *Tilskueren*, Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.20.

⁹⁵ Jonas Lie, brev til Erik Werenskiold, datert Paris 8. januar 1884, NBO.

⁹⁶ Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919), *Gesammelte Werke* 12, S. Fischer, Frankfurt am Main 1990, s.229–268.

en ambivalens som består i at det hjemlige og intime også inkluderer det skjulte, det som (må) holdes skjult (i mørke) innenfor husets fire vegger. "Hjemmenes Digter" "er mere smigrende for Jonas Lie end for Hjemmene", skriver Erik Lie i *Jonas Lie. Oplevelser*,⁹⁷ og legger til at Lies forfatterskap – forholdsvis upåaktet for samtidens mange lesere – rommer utallige skjebner og tragedier.

Når *Familien paa Gilje* i så vidt liten grad har vært gjenstand for diskusjon, er det grunn til å anta at det kan ha sammenheng med det Ivar Havnøvik karakteriserer som undertittelens sentrale funksjon i verket: poengteringen av medmenneskelighet og positiv gjensidighet i familielivet. At dette er temaer som kanskje ikke vekker de største litterære kontroverser blant lesere og litteraturforskere, kan man nok forstå uten vanskelighet. Boken ble da også – av samme årsak – svært godt mottatt av en lang rekke anmeldere da den utkom tett oppunder jul 1883. Henrik Jæger, som karakteriserer boken som "en begivenhed paa det literære julemarked i 1883",⁹⁸ skriver videre at det lesende publikum kjente seg igjen i beskrivelsene av familielivet på Gilje og identifiserte seg (sentimentalt) med livet på kapteinsgården:

I den tid, da bogen var ny, var det ikke vanskeligt at træffe folk, som med fugtig glans i øinene forsikrede, at da de leste *Familjen paa Gilje*, var det akkurat, som om de levede sin egen barndom om igjen.⁹⁹

Også Georg Brandes var ytterst positiv til *Familien paa Gilje*. I et brev til Jonas Lie fra 1884 skriver han følgende: "Nu har igjen Deres sidste Ting overtruffet mine Forventninger ganske. *Familien paa Gilje* er et aldeles fortræffeligt Værk."¹⁰⁰ I litteraturhistoriske sammenhenger omtales boken likeledes ofte i svært positive vendinger, og ofte med den begrunnelse at romanens situasjons- og kulturbilder og bilder fra hjemmet er så ualminnelig fortreffelig utformet. Hos Henrik Jæger i *Illustreret norsk litteraturhistorie* kan vi videre lese følgende høystemte lovtale av romanen:

⁹⁷ Erik Lie, *Jonas Lie. Oplevelser*, Gyldendalske Boghandel, Kristiania 1908, s.190.

⁹⁸ Henrik Jæger, *Illustreret norsk litteraturhistorie* 1-3 Hjalmar Biglers Forlag, Kristiania 1896, bind 3, s.804.

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ Georg Brandes, brev til Jonas Lie, datert 27. oktober 1884, *Georg og Edv. Brandes. Brevveksling med Bjørnson, Ibsen, Kielland, Elster, Garborg, Lie*, Bind 1, annen del, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1939, s.413.

Hvad der gjorde Lie's bog saa overordentlig populær inden publikum, var den ualmindelig ægte lokalfarve og tidskolorit, den bar. [...]. Og selv vi, som ikke havde oplevet den virkelighed, der laa bag fortællingen, selv vi følte, hvor troværdig og ægte dette billede var tegnet. Der var ikke en farve, som virkede falsk, ikke en linje, som syntes fortegnet. Alt var ægte, god, solid, jævn kunst, slig kunst, som altid beholder sin værdi i et lands litteratur, fordi den giver mere end en stemning, fordi den giver et helt billede af eiendommelige kulturtilstande og livsforhold.¹⁰¹

Tilsvarende stor og ekte begeistring kommer til uttrykk i Francis Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm, *Norsk litteraturhistorie*:

Og gjennom hele boken er det slik at det sørgelige som skjer, ikke kan fordunkle inntrykket av at fortellingen i sin tone har noe hyggelig, en lun og hjemlig hjertelighet. Det var etter *Familien paa Gilje* at Jonas Lie vant seg en fast plass som den kjære gjest på julebordet i norske og nordiske hjem, "hjemmenes digter".¹⁰²

Ellisiv Steen skriver i sin studie av Sigrid Undset, *Kristin Lavransdatter. En kritisk studie*, at "I hele vår litteratur er det vel bare ett sted hvor leserne får denne samme selvfølgelige hjemmefølelsen, – kapteinsgården på Gilje".¹⁰³ I *Norges litteraturhistorie* skriver Edvard Beyer om "Skildringen av livet året igjennom på en landsens embetsmannsgård i gamle dager", at den "har en lun hygge som bedre enn noe annet kan forklare at Lie ble kalt 'hjemmenes dikter'".¹⁰⁴ Videre kan vi hos Edvard Beyer lese at:

Med sin rike og levende miljø- og menneskeskildring, sin stemningsfylde, sine intime situasjonsbilder, sin enkle og klare komposisjon er *Familien paa Gilje* et av mesterverkene blant Lies romaner og et tidlig høydepunkt i norsk romankunst.¹⁰⁵

¹⁰¹ Henrik Jæger, *Illustreret norsk litteraturhistorie*, s.804.

¹⁰² Francis Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm, *Norsk litteraturhistorie*, bind 4.2, s.740.

¹⁰³ Ellisiv Steen, *Kristin Lavransdatter. En kritisk studie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1959, s.91.

¹⁰⁴ *Norges litteraturhistorie* 1–6, bind 3, s.412.

¹⁰⁵ *ibid*, s.415.

I Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie* karakteriseres *Familien paa Gilje* igjen i de samme – uvanlig sterkt – rosende vendinger:

som et hovedverk i norsk litteratur, fengslende som roman, ypperlig som kulturbilde fra embetsmannsmiljø i en fjellbygd i 1840-årene, båret av intim poetisk stemning, fortreffelig komponert, preget av sikker psykologisk karakteriseringsevne - stundom med ironiske undertoner.¹⁰⁶

Samlet kan det derfor se ut til at det er Jonas Lies "interiører" i vid forstand, nydelige bilder påført "ægte lokalfarve og tidskolorit" (Henrik Jæger), som har samlet kritikken og litteraturhistorien på en slik tilnærmet gjennomført positiv og rosende måte. På denne bakgrunn kan vi utvilsomt gi Ivar Havnevik rett når han slår fast at *Familien paa Gilje* ikke hører "til de omstridte bøker i norsk litteratur".¹⁰⁷

Allikevel føler jeg meg ikke overbevist om at dette alene skyldes "interiørene" og formidlingen av familielivets hygge, slik begrepet forstås av Ivar Havnevik og andre. Hygge og intimitet i familielivet er – som litterært tema – ikke i seg selv nok til å garantere positiv omtale og litterær kvalitet, verken den gang eller nå. Det er naturligvis den kunstneriske behandlingen av det hjemlige og intime som i denne sammenheng er av interesse, og som etter mitt skjønn blant annet bidrar til å gjøre *Familien paa Gilje* til en betydelig bok i norsk litteratur.

I memoarbøkene over faren, *Jonas Lies Oplevelser* og *Jonas Lie*, er Erik Lie av den oppfatning at karakteristikken "Hjemmenes Digter" ble Jonas Lie grovt urettmessig til del, i første rekke fordi han i problemlitteraturens tiår på 1880-tallet, i motsetning til for eksempel forfattere som Alexander L. Kielland og Henrik Ibsen, valgte en ikke-agitatorisk linje i forhold til sitt store publikum. Det siste skyldes – i følge Erik Lie – ikke manglende kunstnerisk mot, men kan tilbakeføres til en bestemt taktisk årsak, noe som fremgår av et interessant brev fra Lie til Kielland i anledning utgivelsen av sistnevntes roman *Arbeidsfolk*. Lie kritiserer her Kielland for å ha "gaaet ensidig og ondskapsfuldt løs på Personlighederne".¹⁰⁸ Lie, som anser

¹⁰⁶ Harald og Edvard Beyer, *Norsk litteraturhistorie*. 4. utgave av Harald Beyer, s.220.

¹⁰⁷ Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.7.

¹⁰⁸ Jonas Lie, brev til Alexander Kielland, datert 9. mai 1881, NBO.

"Angrebet" som "uvettigt" og "digtet med Hadets Poesi", mener overdrivelsene i personskildringen svekker "Virkningen" av boken i den forstand at det skapes distanse til leseren. Synspunktet er interessant, ikke minst av den grunn at det derfor er rimlig å anta at Lie selv velger en mer inkluderende linje i forhold til leserinstansen, og da som ledd i en bevisst strategi for mer effektivt å kunne påvirke lesermassen. Åpen agitasjon ville avgjort ikke ha gitt Lie slik gjennomført privilegert tilgang til lesere og kritikere som mottakelsen av *Familien paa Gilje* utvilsomt dokumenterer. Alrik Gustafson skriver følgende om Lies indirekte metode for ideologisk påvirkning: "Kunsten, på sin side, oppnår de samme mål som politikken ved mer indirekte metoder; den *lister seg* inn i menneskets moralske bevissthet "(uthevet av forfatteren).¹⁰⁹

Erik Lie tangerer ved flere anledninger denne problemstillingen i *Jonas Lie. Oplevelser*, og da i hovedsak i tilknytning til den alt i samtiden rådende oppfatning av Jonas Lie som en "Hjemmenes Digter". Erik Lie polemiserer ved flere tilfeller mot det han oppfatter som en grov, men kanskje også symptomatisk forenkling av farens forfatterskap:

"Hjemmenes Digter" blev han kaldt, og som "Hjemmenes Digter" staar han i de flestes Bevidsthed. Betegnelsen er mere smigrende for Jonas Lie end for Hjemmene. Thi hvilke Tragedier rummer vel ikke hans Værker? Hvilke Dramaer, hvilke Skjæbner? Lige fra Livsslaven, som ender paa Slaveriet, til Ægtemandens Giftmord i "Naar Sol gaar ned" og Marthes vemodige Lod i "Kommandørens Døttre" – en hel Rad af Skikkelser, som ikke netop bringer Tanken hen paa nogen Hjemmelivets Idyl. Og dog blev han kaldt "Hjemmenes Digter". Hvorfor? Først og fremst fordi hans besnærende Kunst vandt Læseren for sig, længe forinden der blev Tid til Betænkning. Dernæst fordi han *snakkede*, hvor de Fleste andre i Tiden *skreg*, - han snakkede som den, der véd, at det er *Synd i Menneskene* (uthevet av forfatteren).¹¹⁰

Med "Livsslaven" havde han sterkt agitatorisk kastet sig ind i Striden. Men allerede i det følgende Verk indsaar han, at det ikke er de sterke *Ord*, som i Kunsten gjør størst Virkning. [...] Og det blev Hemmeligheden ved hans Verker. Stilfærdigt, som de kom – Bøger som "Familien paa Gilje", "Kommandørens Døttre",

¹⁰⁹ Alrik Gustafson, "Impresjonistisk realisme. Jonas Lie", i Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.64.

¹¹⁰ Erik Lie, *Jonas Lie. Oplevelser*, Gyldendalske Boghandel, Kristiania 1908, s.190.

"Et Samliv", "Maisa Jons" – satte de alligevel de sterkeste Spor i Kvindesagsdiskussionen. [...] Derfor blev Jonas Lie kanske den farligste af alle Tidens litterære Agitatorer. Thi han gled som ingen anden umerkeligt ind i Hjemmene med sin stille, overbevisende Tale, og han vandt selv de stædigste Hjerter med sine Ord. "Han var", som Bjørnson i et Brev efter Lies Død udtrykker sig, "den lumskeste, leende Nedbryter av det, der stod i høj Anseelse uten længer å ha Ret til Plassen" (uthevet av forfatteren).¹¹¹

Det fantes allikevel kritikere som hadde registrert tilstedeværelsen av subversive og samfunnsnedbrytende elementer i forfatterskapet. Både Camilla Collett og Bjørnstjerne Bjørnson viser at de har merket seg disse forholdsvis lite påaktede sidene ved forfatterskapet. I Colletts anmeldelse av Jonas Lies *En Malstrøm*, påpekes interessant nok nettopp tilstedeværelsen av det forfatteren oppfatter som et bevisst subversivt grep fra Lies side. Eksemplet hentes fra *Familien paa Gilje*:

Naar man tager en nyannonceret bog af Ibsen eller Kielland i haand, ved man, hvad de fører i sit skjold. Det blinker og klirrer af harnisk og vaaben paa lang led. Man er paa sin post, man møder selv væbnet. Ikke saa med Lies bøger. Ham tiltror man ikke noget "ondt" – de onde, slemme forfattere hos os er, ved man nok, dem, som giver sig af med at vrænge det om for lyset. Det er dog ubehageligt at skulle vide om alt det! ... Den snille, gudslige Lie har ikke noget saadant i sinde, og skulde desuagtet en liden mistanke derom være vakt, saa glemmer man den, naar man læser ham. Folk sidder saa lunt og morer sig inderlig godt, medens den ene pille efter den anden glider ned, uden at de mærker det mindste til det. En saadan dosis virker ikke altid strax. Der kan gaa tid hen. Saa træffer vi en vakker dag paa en saadan "Ma", som han har givet os hende i sin "Familien paa Gilje". Noget vist, fornemt, høitstemt, høitstræbende betegnede hendes væsen engang. Vi træffer hende igjen, reduceret til maskine, forskræmt forstummet under et husfaderligt regimente af den rigtige gamle buldrende sort [...].¹¹²

Det er muligens ikke tilfeldig at det nettopp er Camilla Collett som har merket seg Jonas Lies taktiske bruk av mindre iøynefallende og agitatoriske

¹¹¹ *ibid*, s.265–267. Bjørnson-sitatet er hentet fra et brev fra Bjørnstjerne Bjørnson til Erik Lie, datert 7. juli 1908, i anledning Jonas Lies død 5. juli 1908, NBO.

¹¹² Camilla Collett, *Nyt Tidsskrift* 1885, "En Malstrøm af Jonas Lie", trykt i Åse Hiorth Lervik (red.), *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur ca. 1880-1930*, Universitetsforlaget 1980, s.58.

virkemidler enn dem hun tilskriver samtidige forfattere som Alexander L. Kielland og Henrik Ibsen. Lies umerkelige, gradvise overtalelser, pakket inn i "hyggelige" litterære gevanter, oppfattes av Collett som et mer effektivt ideologisk redskap enn den mer abrupte, plutselige larmen av "vaaben". Det er heller ikke usannsynlig at Collett i Lies diskrete bruk av virkemidler gjenkjenner egne taktiske grep i kampen om å vinne lesernes oppmerksomhet og gunst, for på denne måten bedre og mer effektivt å kunne påvirke leserens fordommer innenfra.

I *Familien paa Gilje* anvendes den gradvise, umerkelige og metodiske bearbeiding som en spesifikk kvinnelig strategi for påvirkning, selv om korpslege Rist ved én anledning tar i bruk samme taktikk for å lure kaptein Jæger (scenen med hestebyttet). Analysene av flere tekststeder i romanen vil blant annet vise at forhaling som tilslørt, langsom og tålmodig bearbeiding utgjør Mas viktigste våpen i den daglige kampen med kaptein Jæger, som på sin side fyller arenaen og rommene på Gilje med plutselig oppfarende støy og våpengny, slik Henrik Ibsen og Alexander L. Kielland likeledes "binker og klirrer af harnisk og vaaben paa lang led" (Collett). Kaptein Jæger får imidlertid aldri øynene opp for Mas indirekte metode for effektiv, tilslørt påvirkning, like lite som Kielland i sin tid fikk øynene opp for Jonas Lies bruk av en tilsvarende effektiv metode for påvirkning av lesere (og kritikere). Verken Kielland eller Hans Jæger later til å ha merket seg disse sidene ved *Familien paa Gilje*. Kielland skriver for eksempel følgende om Lies roman i et brev til Georg Brandes: "Jonas Lie's er god, men usigeligt ubetydelig; havde han bare havt Mod til at vise sine ædende, forstumpede Embedsmænd som de nuværendes Fædre, saa var det blevet en Bog, nu er det en nydelig Roman om ingenting."¹¹³ Jæger, som allikevel stilte seg langt mindre kritisk til *Familien paa Gilje* enn Kielland, skriver i *Impressionisten* i 1886 at Lie isteden burde ha skrevet en aktuell samtidsroman:

Men, saa er det ogsaa ham der har skrevet *Familien paa Gilje*, den bog i norsk litteratur, som den moderne ungdom kan lære mest af i rent kunstnerisk henseende, naar den nu skal gaa igang med at skabe en levende litteratur. Den behandler riktignok mennesker fra firtiaarene, denne bog, men – den behandler dem modernt. Bogen er et stykke modernt levende kunst. Vi har *vært*

¹¹³ Alexander L. Kielland, brev til Georg Brandes, datert 29. desember 1883, Alexander L. Kielland, *Brev*, Bind I, 1869–1883 (red. Johs. Lunde), Gyldendal forlag, Oslo 1978, s. 302.

deroppe hos kaptejnens, vi har *levet* deroppe sammen med den familie. Lie! Lie! De, som kan præstere slig modern kunst, hvorfor har De ikke ført os ind i nulevende familier herhjemme! – *det er Deres store forsyndelse*" (uthevet av forfatteren).¹¹⁴

Bjørnstjerne Bjørnsons karakteristikk av Jonas Lie som "den lumskeste, leende Nedbryter av det, der stod i høy Anseelse", slik Bjørnson altså uttrykker det i brevet til Erik Lie, er en særdeles god beskrivelse av Lies knapt synlige, men avgjort virksomt kritiske holdning til sin samtid og dens verdigrunnlag. Kritikken er i Bjørnsons øyne lumsk, altså tilslørende eller skjult i sitt nedbrytende virke, og følgelig desto mer effektiv for sitt undergravende formål. I et brev til Bjørnson fra 1878 gir Lie følgende begrunnelse for å anvende en indirekte metode for påvirkning:

Efter min Tro lader Norskhed og Folkelighed sig tusind Gange lettere *elskes* ind i Folket end prygles ind i det; de usynbare Virkninger af en Digtning ere stærkere end de udvortes mere haandgribelige Slag i Politiken , – derom er jeg forvisset (uthevet av forfatteren).¹¹⁵

Det interessante ved Bjørnstjerne Bjørnsons og Camilla Colletts respektive vurderinger, er at de begge fremstiller kritikken som fremkommer i Jonas Lies verk som tilslørt underliggende og nedbrytende, mens overflaten fremstår som polert ren og tiltalende vakker. Lie synes ikke å tilhøre dem som bringer "det onde for lyset", selv om forfatterens målsetting med *Familien paa Gilje* om å "kaste et Lys [...] ind til Forstaaelse af den ideelle Afstand mellom de saa opskrydte tidligere Aar (her Firtiaarene) og nu", slik Lie uttrykker sin ambisjon i et tidligere sitert brev til Erik Werenskiold, nok kan tyde på at også ondskapen har en mulig plass i dette bildet (eller interiøret).

Bjørnstjerne Bjørnsons og Camilla Colletts samtidige karakteristikk av Jonas Lies bøker synes i forholdsvis begrenset grad å ha påvirket den alminnelige oppfatning som gis av forfatterskapet i litteraturhistorien. Først med Willy Dahls *Norges litteratur* presenteres et litteraturhistorisk syn på forfatterskapet (og på *Familien paa Gilje*) som samstemmer med Colletts og

¹¹⁴ Hans Jæger, *Impressionisten*, nr 2, 1886.

¹¹⁵ Jonas Lie, brev til Bjørnstjerne Bjørnson, dater 28. januar 1878, NBO.

Bjørnsons kvalifiserte iakttagelse og skarpsindige analyse nærmere hundre år tidligere. Dahl skriver:

Familien paa Gilje forteller enda en gang om embetsmannsdøtrenes tragedie. Det er egentlig en grusom bok, og det er et paradoks at den seinere har fått et slags nostalgi-skjær – den er blitt innbegrepet på hyggelige juleskildringer fra "gamle dager", den har skinnnet av fjerne, lykkelige høyfjellssommer over seg. Det har nok Erik Werenskiolds tegninger i ikke liten grad bidratt til; de sier lite om tragedien.¹¹⁶

I en kommentar til Willy Dahls karakteristikk i *Norges litteratur* berømmes forfatteren av Irene Iversen for å ha formidlet et mer nyansert syn på forfatterskapet enn det som er kommet til uttrykk i tidligere litteraturhistoriske fremstillinger: "Her klarer han under overskriften 'familieoppløsningens dikter' [...] å farliggjøre for oss en forfatter som den tradisjonelle overleveringen har temmet."¹¹⁷

Det foreligger imidlertid også enkelte andre innvendinger mot det tradisjonelle bildet av Jonas Lie som en gjennomført hyggelig og hjemmekjær forfatter. I Sverre Lyngstads anmeldelse av Harald Bache-Wiigs *Sinn og samfunn* forfektes et tilsvarende syn: "These new contributions to Lie-criticism are welcome signs that the cosy designation hjemmenes dikter is profoundly false."¹¹⁸ Et tilsvarende syn på forfatterskapet kommer også til uttrykk blant annet hos Petter Aaslestad,¹¹⁹ Hans Brix¹²⁰ og Ingeborg Buhl.¹²¹

Ivar Havnevik knytter undertittelen *Et Interiør fra Firtiaarene* til det han definerer som "romelementet" i romanen. I forhold til hovedtittelen, så bidrar undertittelen ifølge Havnevik med en ytterligere lokalisering og konkretisering av sted eller rom i romanen. Undertittelen angir hvor familien

¹¹⁶ Willy Dahl, *Norges litteratur 1, Tid og tekst 1814-1884*, Aschehoug, Oslo 1981, s.303.

¹¹⁷ Irene Iversen, "Revurdering eller nedvurdering. Oppgjør eller opptelling. En alvorlig ment polemikk mot Dahls Norges litteratur", *Norskraft* nr.50, 1986, s.64.

¹¹⁸ Sverre Lyngstad, anmeldelse av Harald Bache-Wiig (red.), *Sinn og samfunn, Scandinavia*, nr.24, s.82-83.

¹¹⁹ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, s.75 og 290-91.

¹²⁰ Hans Brix, "Ved Jonas Lies 100 Aarsdag", *Gads Danske Magasin*, 1933.

¹²¹ Ingeborg Buhl, "Fra menneskelivets grænsekyster", *På sporet af det uforgjængelige*, København 1974.

på Gilje i boken med samme navn befinner seg: "I det indre av et hus."¹²² Jeg gir Havnevik rett i at denne iakttakelsen er viktig. Etter mitt skjønn er det avgjort et poeng å kople undertittelen til romelementet eller til innsiden av en bygning. Til gjengjeld tror jeg Havnevik og andre litteraturforskere ville ha profittert på å undersøke forgreningen til malerkunsten i større utstrekning enn det som er blitt gjort. Jeg tenker da ikke på maleriet i sin alminnelighet, men i første rekke på forbindelsen til impresjonistisk ideologi og komposisjonsteknikk. Carl Olof Bergströms iakttakelse om oppdelingen av interiørene i en opplyst og mørklagt del rommer i denne sammenheng interessante perspektiver som jeg skal utvikle videre. Jeg skal ikke diskutere Bergströms påvisning inngående her, men foreløpig nøye meg med å påpeke at anvendelsen av lyskilden i rommet skaper en diskriminerende effekt, hvor sentralisering og marginalisering reguleres etter i hvilken utstrekning mennesker (og gjenstander) synliggjøres.

Det er neppe tilfeldig at interiøret med kortspillet, med det innskutte portrettet av Ma i periferien av lyskretsen, kan påminne om en scenehenvisning til et tradisjonelt realistisk drama. Scenerommet beskrives inngående; gjenstander og personer beskrives – eller kanskje snarere tegnes? – med stor grad av nøyaktighet for å simulere velkjent, solid og troverdig realistisk fremstillingsteknikk. Alt er "troværdig og ægte [...] tegnet", ikke en "farve [...] virkede falsk" eller "fortegnet", skrev Henrik Jæger.¹²³ Her kjente publikum seg igjen, forteller litteraturhistorien oss; ingen grunn til å føle seg utrygg i Jonas Lies selskap! Alt har sin bestemte plass; mennesker og gjenstander fordeles konvensjonelt i rommet: mennene sitter ved spillebordet, Ma sitter med sitt strikkesøy. Ved denne stabiliseringen av rommet i henhold til et bestemt billedsyn (realisme) og en bestemt scenografi (det klassiske interiøret), etablerer Lie, ved hjelp av etablerte rekvisitter og effekter, en kjent og kjær arena. Dette er romanens scenarium, et rom som i første rekke henter sin resepsjonsmessige begeistring (i samtiden, men også senere) ved sterkt og inderlig å peke mot det hjemlige og intime.

Jeg har alt antydnet at Jonas Lies impresjonistiske metode blant annet består i en gradvis forøkt belysning av de elementene i interiørene som

¹²² Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.113.

¹²³ Henrik Jæger, *Illustreret norsk litteraturhistorie*, s.804.

innledningsvis i romanen er tilslørt og mørklagt. Disse sidene ved interiørene rommer avgjort ikke bare familielivets positive og hyggelige sider. Det kan synes som om valg av undertittel skyldes et kunstnerisk ønske fra Lies side om å eksponere det intime og hjemlige på en annerledes måte ved en forøket belysning. Interiørene åpnes opp og ekspanderer som følge av denne utvidelse av synsfeltet, og det er i denne utvidende åpning av rommet og interiøret at vi kan iaktta effekten av den impresjonistiske metodens påvirkning på utformingen av romanen. Når Adolph Tidemands bilde har en plass i denne diskusjonen, er det for å medvirke til å "kaste et Lys" inn i den mørklagte underteksten og i de mørklagte delene av interiørene i Lies roman. Det skal presiseres at åpningen av interiørene ikke arter seg som en mekanisk forflytting av lyskilder, slik at stadig nye objekter derved kommer til syne underveis i romanen, men som en gradvis optisk utvikling – og økende synsevne – (i hovedsak) knyttet til en bestemt person, nemlig kaptein Jæger, og den utvidelse av synsfeltet som denne forøkede optiske ferdighet medvirker til. Når kaptein Jæger i en viktig scene i romanen omsider får øye på Inger-Johannes gamle skaftestøvler, er det resultatet av en dramatisk forbedret synsevne.

2.3 Prosa eller poesi: En dobbel signatur?

I *Familien paa Gilje* reflekteres problemstillinger som på en grunnleggende måte synes å berøre forfatterskapets arbeidsform, nærmere bestemt det særegne kunstneriske samarbeidet mellom Jonas Lie og hans hustru Thomasine, og – ikke mindre viktig – den stadige kampen om forfatterskapets utforming og romanenes form, knyttet til bestemte forestillinger om prosa og poesi, til henholdsvis Thomasine Lie og Jonas Lie. Begge konfliktene gjenfinnes videre i romanen som tematiske prioriteringer knyttet til konflikten sentrum/periferi, signaturens status og Ma og Inger-Johannas tendensiøse "tukling" med andres tekster, utført ved hjelp av ulike redskaper og arbeidsformer.

Jonas Lies brev til Charlotte Dietrichson, datert 2. desember 1883, og skrevet få uker før *Familien paa Gilje* ble utgitt ved juletider samme år, kan i flere henseender sies å utgjøre et slags synopsis av romanen:

Jeg har nu fuldendt *Familjen paa Gilje*, som De vil se, kjære Frue, er en hel forskjellig Familie fra den, hvori De saa godhedsfuldt gav mig et Indblik og indeholder Livsskjebner, der er ført i ganske anden Retning. Hvad jeg havde Brug for var en typisk-tarvelig Kaptejnsfamilje fra højt oppe i Landet og fra hin Tid, for at vise, hvor tom på *virkelig* Erkjendelse af Ideernes Ret, og stængt for alle Udveje for *Kvinden* den var – midt i alle de dejlige Fantasier om Livet, hvori Poesien ellers levede og blomstrede. Hin Tid var i visse Maader en Forfaldets Tid fra den foran, hvori man tænkte frit og idealt med Rousseau etc. ude og Treschow hjemme, og Landevejene var strød med alskens forfaldne, fordrukne Vrag af Begavelser, der, som George Krogh, døde paa Grøftekanten – hvoraf? – af, at de havde faaet de ideale Krav i sig og maatte gaa under mod en Virkelighed, som saa tørt, saa sikkert tørt, endnu dengang sagde Nej! (uthevet av forfatteren).¹²⁴

Lie redegjør i brevet for skjebnen eller bestemmelsen til en rekke av de personer som opptrer i romanen. Det sentrale poenget i brevet er å fortelle at *Familien paa Gilje* "indeholder Livsskjebner, der er ført i ganske anden Retning" enn dem Charlotte Dietrichson hadde fortalt ham om. "I ganske anden Retning" og "ført" indikerer en ganske annen retning enn den etablerte livsveien. Det etablerte livsløpet peker i romanen inn mot hovedstaden og karriere eller inn i ekteskapet, alternativt i kombinasjon. I *Familien paa Gilje* angir en "ganske anden Retning" isteden at vi presenteres for andre destinasjoner, andre veivalg, som for eksempel i tilfellet Grip, som ikke selv velger avgrunnen eller "Grøftekanten", men som påtvinges et livsløp eller en livsskjebne som fører ham dit, i likhet med George Krogh, som det refereres til i Lies brev. For kvinnes del settes det avvikende livsløpet i sammenheng med at tiden som *Familien paa Gilje* er lagt til, 1840-årene, karakteriseres som "stengt for alle Udveje". Jeg har tidligere kommentert at Lie i et brev til Erik Werenskiold oppgir belysningen av dette forhold som en viktig tematisk målsetting med romanen.

I et brev til Arne Garborg, datert 3. desember 1883, skrevet dagen etter brevet til Charlotte Dietrichson, gjentas synspunktene i tilnærmet identisk språklig utforming:

Det er disse Skikkelser fra *før* Deres Tid, som døde paa Grøftekanterne eller i Drukkenskap, fordi de var så ulykkelige

¹²⁴ Jonas Lie, brev til Charlotte Dietrichson, datert Berchtesgaden 2. desember 1883, NBO.

at eje sit Folks Ideelle Krav i Livet, og træffe paa en Virkelighed som endnu tørrere og mere afvisende endnu end i Deres Tid svarte sit Nej, uden engang at behøve at tænke paa Grunde (uthevet av forfatteren).¹²⁵

Av de to brevene til Dietrichson og Garborg fremgår det at *Familien paa Gilje* i hovedsak omhandler havarete livsskjebner, altså mennesker som av forskjellige årsaker ikke får anledning til å følge sin livsbestemmelse, livsveien de selv ville ha valgt om valget hadde vært deres. Livsskjebnene Jonas Lie etter brevene å dømme har vært interessert i å berette om i *Familien paa Gilje*, knyttes til individuelle avvik i forhold til det etablerte livsløpet. Beretningen om Inger-Johanna, Grip og Jørgen forteller for eksempel hver for seg om individuelle avvik i forhold til et på forhånd tilrettelagt livsløp.

Den russiske litteraturforskeren Mikhail M. Bakhtin tilbakefører og knytter den opprinnelige litterære utnyttelsen av veien som metafor for livsløpet til Lucius Apuleius' hellenistiske roman *Det gyldne esel*. Bakhtin påpeker at Apuleius' roman: "fuses the course of an individual's life [...] with his actual spatial course or road – that is, with his wanderings. Thus is realized the metaphor 'the path of life'".¹²⁶ På bakgrunn av denne koplingen genereres "a unique novelistic chronotope"¹²⁷, som har hatt svært stor betydning for utviklingen av romanen som genre og, ikke minst, for dannelsesromanens utnyttelse av forestillingen om livet som en reise. I *Familien paa Gilje* angir veien den sentrale metaforen for livsløpet og, som vi skal se, for bestemte sider ved fortellingens utforming. Jonas Lie konsentrerer seg i *Familien paa Gilje* om belysningen av et avvikende, snarere enn etablert livsløp, livet "stengt for alle Udveje" eller livet "paa Grøftekanterne". Bakhtin peker på et tilsvarende poeng når det påpekes at det individuelle avviket fra den etablerte veien er et både karakteristisk og nødvendig trekk ved konstitueringen av (dannelses)romanen som genre:

The concreteness of this chronotope of the road permits *everyday life* to be realized within it. But this life is, so to speak,

¹²⁵ Jonas Lie, brev til Arne Garborg, datert Berchtesgaden 3. desember 1883, NBO.

¹²⁶ Mikhail M. Bakhtin, "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press 1981, s. 120.

¹²⁷ *ibid.*

spread out along the edge of the road itself, and along the sideroads. The main protagonist and the major turning points of his life are to be found *outside everyday life*. He merely observes this life, meddles in it now and then as an alien force; he occasionally even dons a common and everyday mask – but in essence he does not participate in this life and is not determined by it (uthevet av forfatteren).¹²⁸

Bakhtins plassering av det individuelle avviket på utsiden av det tradisjonelle livsløpet, "along the edge of the road", langs veikantene, "and along the sideroads", langs sideveiene, angir med stor grad av nøyaktighet en rekke personers ulike lokaliseringer i *Familien paa Gilje*. Bakhtins protagonist er fremstilt som suveren og uavhengig og beveger seg fritt ut og inn av det tradisjonelle livsløpet og livsformen. Det siste er bare delvis tilfellet med Grip, som presses ut i "Grøftekanterne". Når det gjelder Inger-Johanna og Ma, stemmer Bakhtins karakteristikkk til gjengjeld bedre.

I et interessant brev til Fredrik Gjertsen fra 1872 gir Jonas Lie en metalitterær begrunnelse for den kunstneriske oppmerksomhet for det som befinner seg på utsiden av "den brede Vejen". Lie klager over å ha slitt med "en Knude i min Fortælling":

men saa kom Horats og sagde, at Gangen i en Digtning først og fremst maa være klar og simpel. For en Lyriker som jeg, skal der ofte et haardt Stangbidsel og den Kraft, som ligger i ikke liden Dannelse til å holde Pegasus efter brede Vejen, saa den ikke springer Gard og græsser indover Markerne ved siden af. Jeg er ingen øvet Fortæller og maa derfor have min Tid, men jeg føler, at jeg lærer i store Tag og derved sparer fremtidigt Kraftspilde.¹²⁹

Familien paa Gilje kan med utgangspunkt i brevet til Gjertsen leses som uttrykk for en pågående konflikt i forfatterskapet hva gjelder forholdet mellom prosa og poesi, slik posisjonene her defineres ved en plassering langs "brede Vejen" og ved en lokalisering på utsiden av veibanen, "indover Markerne ved siden af", eller "paa Grøftekanterne", som Jonas Lie uttrykker det i brevene til Charlotte Dietrichson og Arne Garborg. I overensstemmelse med et slikt syn kan romanen leses som en fremstilling av en dyptgripende

¹²⁸ *ibid.*, s. 120–121.

¹²⁹ Jonas Lie, brev til Fredrik Gjertsen, datert 12. april 1872, NBO.

og varig konflikt i forfatterskapet mellom på den ene side den naturlige trangten til lyrisk fremstilling og den samtidige og nødvendige insistering på et klart og oversiktlig narrativt forløp.

Petter Aaslestad lokaliserer i sin avhandling eksistensen av en tilsvarende konflikt knyttet til "fortellingens form" i forfatterskapet. Aaslestad redegjør slik for konflikten mellom poesi og prosa i Jonas Lies forfatterskap:

Fortellingens form står for dikteren som problematisk. Alle elementer kan tjene en boks hovedmotiv, men forfatteren kan også la fortellingen utvikle seg assosiativt. Jonas Lie motsetter seg en ensidig fokusering av diktverkets tankeinnhold, som vil kunne usynliggjøre det stemningsfylte som dannes gjennom en bevisst bruk av formelle virkemidler.¹³⁰

Aaslestads forståelse av konflikten samstemmer med Lies egen redegjørelse for og forståelse av konflikten i forfatterskapet, slik den blant annet kommer til uttrykk i brevet til Fredrik Gjertsen. Aaslestad trekker et skille mellom "hovedmotiv" og "diktverkets tankeinnhold" (prosa) og "assosiativt"/"stemningsfylt" (poesi), og er av den oppfatning at "ensidig" fokusering på prosaelementene i beretningen – handlingsgang og plot – vil kunne usynliggjøre poesien og "det stemningsfylte". Synspunktet er interessant, men Aaslestad utvikler dessverre ikke resonnetet videre i sin avhandling.

I den utstrekning vi her har å gjøre med en sentral konflikt i forfatterskapet, består den i å sørge for at det poetiske og stemningsfylte, det som befinner seg "indover Markerne", ikke overskygges eller usynliggjøres (Aaslestad) av en for sterk "Holden-fast ved Traaden", i samsvar med romanens handlingsgang og plot "efter brede Vejen". Jonas Lies henvisning til Horats, og insisteringen på at "Digtning først og fremst maa være klar og simpel", underforstått oversiktig og entydig, som "brede Vejen", sammenfaller i *Familien paa Gilje* på avgjørende punkter med kaptein Jægers leveregel og hermeneutikk: "Jeg marscherer altid lige paa Meningen!" (s.146), som innebærer å tilbakelegge avstanden mellom punktene A og B uten å begi seg ut på "allehaande Side- eller Blindspor" (Garborg). Kaptein Jæger er i store deler av romanen prosaens fremste eksponent, men han makter allikevel ikke

¹³⁰ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884–1905*, s.16.

å holde hesten (Borken) på plass midt i veibanen: "Den vendte Hodet over til høire og ryggede op i Veikanten, saalangt den bare fik Lov til for Tømmen" (s.181). I brevet til Fredrik Gjertsen fremholder likeledes Jonas Lie at han har problemer med å holde bevingede Pegasus "efter brede Vejen". Lie begrunner problemet med at han som lyriker finner det tungt å måtte holde Pegasus midt i veibanen, når den – lyrikeren i ham – til stadighet, som følge av naturlig disponering og trang, trekker "indover Markerne ved siden af". Lie trekker her – implisitt – et skille mellom prosa og poesi, som nærmere bestemt kan identifiseres som et forhold mellom kontroll og tilsidesettelse av kontroll, mellom narrativ stringens underlagt et oversiktlig plot/handlingsforløp og det å gi etter for assosiative innskytelser – avstikkere – som vil kunne skade det narrative forløpet i en fortelling.

De elleve årene mellom brevet til Fredrik Gjertsen og utgivelsen av *Familien paa Gilje*, altså perioden fra 1872 til 1883, har ikke ført til at Jonas Lie har oppgitt interessen for det lyriske i den betydningen som er angitt i brevet til Gjertsen. Interessen for elementer utenfor "brede Vejen", som blant annet gjenfinnes i Grips ønske om å "vige ud af Landeveien" (s.159) eller det å begi seg "paa maafaa ind i svarte, uveisomme Fjeldet!" (s.159), iscenesettes som et sentralt anliggende i *Familien paa Gilje*. Romanen demonstrerer imidlertid at de mest radikale og konsekvente uttrykkene for både prosa ("brede Vejen") og poesi ("vike ut av landeveien") mislykkes, og kanskje er det nettopp slik at Lies forfatterskap genereres som en pågående og dyptgripende kunstnerisk konflikt mellom den forståelse av prosa og poesi som er beskrevet ovenfor.

Kaptein Jægers død midt i veibanen på vei til Gilje foregripes av at han mister taket i (og kontrollen over) tømmene, det nødvendige redskapet for retning og fart i kapteinens tilfelle. Grip dør på sin side "paa Grøftekanterne", som representant for de forfyllede vrak, lokalisert til utsiden av veibanen (etter det berusende "ikke-møtet" med Inger-Johanna avslutningsvis i romanen). Det innebærer at følgende to veivalg mislykkes i *Familien paa Gilje*: "Jeg marscherer altid lige paa Meningen!" (s.146) – den korteste veien mellom to punkter (prosa) - og "Jeg kunde vist sættes op som et Fugleskræmsel til Skræk og Advarsel for alle dem, som vil vige ud af Landeveien." (s.159) – den reservasjonsløse avsporing ut i geografien (poesi). Inger-Johanna er bindemiddelet mellom sentrum og periferi, mellom

kaptein Jæger og Grip, og det er i dette mellom, i denne mellomliggende lokalisering, at romanen finner sine viktigste tematiske prioriteringer.

Konflikten mellom prosa og poesi er imidlertid også interessant sett i forhold til den meget særpregede arbeidsformen Jonas Lie (og en rekke andre kilder) oppgir at eksisterte mellom ham selv og hustruen Thomasine Lie, i første rekke når det gjaldt arbeidet med romanene. Samtiden reagerte nokså forskjellig på det kunstneriske samarbeidet. August Strindberg var for eksempel, ikke overraskende, meget opprørt over samarbeidet. Men også Bjørnstjerne Bjørnson hadde sine innvendinger. I et brev til Jonas Collin fra 1893 skriver han for eksempel følgende:

Jonas Lie var bestemt til at være vor romantiker, skrive skjønneste ting i rike farver. Det fik hans hustru forpurret; hun er et tørt, klart hode med sund fornuft og karakter. Romaner med æbler paa ovnen til var hendes ideal, og han blev stæmt ner til det. En to-tre av dem har også lykkes, resten er bare - resten.¹³¹

Hvordan artet samarbeidet mellom ektefellene seg? Ulike kilder oppgir at Thomasine Lie sørget for å få ektemannen inn på en "klar og simpel" handlingsgang når lyrikeren tok overhånd i form av episodiske side- og blindspor. Graden av Thomasine Lies medvirkning til arbeidet med romanene er, som vi skal se, omdiskutert, men det hersker liten tvil om at det må ha funnet sted et produktivt og omfattende samarbeid mellom ektefellene. I et brev til Fredrik V. Grejbe fra 1882 skriver for eksempel Lie følgende om Thomasines medvirkning:

Min Hustru renskriver altid mine Bøger og gjør sine Bemærkninger ved Manuskriptet. Hun har fulgt min literære Udvikling, og det er hendes Dom jeg vender mig til, hende jeg diskutterer alt tvilsomt med – og saadan går det Kapitel efter Kapitel Bogen udover; mangt som vil løbe formeget ud i Detailler eller svinge udenfor Hovedsagen blir da, efter opnaaet Enighed, strøget en ubarmhjertig Streg over!¹³²

I en artikkel i *Samtiden* fra 1893, "Min Hustru", skriver Lie blant annet følgende om sin hustrus betydelige medvirkning til arbeidet med romanene:

¹³¹ Bjørnstjerne Bjørnson, brev til Christen Collin, datert 24. desember 1893, NBO.

¹³² Jonas Lie, brev til Fredrik V. Grejbe, datert 4. august 1882, NBO.

Naar jeg saa undtager Nordfjordhesten, Slagter-Tobias og endel Eventyr, ved jeg ikke den Bog – og først og fremst Romanerne, – hvor hun ikke har været min afgjørende Retleder med Hensyn til Kunstformen og, saa at sige, min Medarbejder gennem hvert Kapitel, strøget Udskeielser fra Emnet eller forlangt mere eller anderledes digtet, i Nødsfald selv lagt til. Det er gaat gennem hendes Sigt og Stil; thi, kunstnerisk seet, var jeg en uudviklet Skaber beroende mere paa Lykketræffet end paa det bevidste Blik. At mine Sjøromaner fik den faste Form, skyldes hendes mere udviklede Kunstnerøie og mere hele Kunstfølelse.¹³³

Men Lie går enda lengre i beskrivelsen av hustruens kunstneriske delaktighet i arbeidet med romanene. Det viser seg at Thomasine Lie ikke bare har strøket i manuskriptene og "i Nødfald selv lagt til", noe vi senere i avhandlingen også skal se karakteriserer Ma og Inger-Johannas arbeid med andres tekster. Hun har, skriver Lie videre, likefrem initiert både tematikk og oppbygning i flere av romanene:

Planen til Handlingen i "Lodsen og hans Hustru" fik jeg af hende. Jeg beskrev hende Helten, Salve Kristiansen, en bleg barsk sjælelig indbidt Sjømand paa Arendals Brygge. Jeg saa Manden paa mit Vis og mente, der maatte stikke en mørk Livsoplevelse i ham, – kort en Bog. Men hvad? ... "Jeg skal sige Dig det," sa min Hustru ét. – Saa udførte hun i store Træk hans jaloux Kjærlighed til hende, som vi kaldte Elisabeth. Og Kapitel for Kapitel udarbejdede jeg saa og gjennempløiede vi sammen i 1873 i Rocca di Papa. Tiden førte imidlertid Ideer med sig. Tilgængelig for dem tog hun dem op, og saa avlagrede de sig hos mig. Og Følgen blev den ny Række Romaner, hvori jeg kan sige, at det bedste og mest vellykkede, jeg har skrevet, er blit til under hendes Aand og Indflydelse. Til flere af dem: "Malstrømmen", "Maisa Johns", "Kommandørens Døtre", "Familjen paa Gilje", "Onde Magter" har hun ikke blot git Detailler – af den Sort f.Ex. som den om "Ma", at hun aldrig havde Ferier uden de Dage, hun laa i Barselseng; men til flere er endog Idéen, hvorover Bogen er bygget, opstaat hos hende. Hun kunde visserligen gjerne, uden at der skede noget uberettiget Tiltag havt sit Navn som Medarbejder paa Titelbladet. Det laa imidlertid ikke for en Frue fra vår Tid at ta sin ærlige Plads i Offentligheden; [...].¹³⁴

¹³³ Jonas Lie, "Min Hustru", *Samtiden. Populært tidsskrift for litteratur og samfundsspørgsmaal*, årgang 1893, John Griegs forlag, Bergen, s.410.

¹³⁴ *ibid*, s.410-411.

Arne Garborg bekrefter i *Jonas Lie. En Udviklingshistorie* fremstillingen av arbeidsfordelingen mellom forfatteren og hans hustru, men går ikke like langt som Jonas Lie selv i beskrivelsen av rekkevidden av samarbeidet:

Hun er da for det første hans levende vordne Selvkritik. Men hun er mer. Med sin sterkere kunstneriske Logik og sin sikrere Sans for væsentligt og uvæsentligt kan hun hjelpe ham under selve Arbeidet. Naar han – der arbeider i Billeder og altsaa let flyder bort i det episodiske – har kjørt sig fast paa allehaande Side- eller Blindspor, saa det egentlige Emne kanske holder paa at glide bort for ham, bringer hun ham med et raskt Tag ind på Hovedsporet igjen, saa nu kan hans Fantasis Træn atter rulle.¹³⁵

Erik Lie legger seg på omtrent samme linje som Garborg når det gjelder selve rekkevidden av samarbeidet:

Samarbeidet mellom Lie og Fru Lie var et høist sjeldent og eiendommeligt. Det var to modsatte Naturer, som paa mange Omraader supplerede hinanden. Saaledes naar det gjaldt de sociale Romaner. Her var *han* den digtende Aand og *hun* den hjelpende Haand. *Hun* hjalp ham med at spinde den ydre Intriges Traade; hun prøvede at sætte ham paa Spor, naar han ikke længer saa' Vei, antydede Idéer, foreslog saa og saa eller slig og slig. Men *han* skapte Personernes Verden og blæste Livsens Aande i den. 'Vi glædede os i Arbeidet', ytrede Lie engang. 'De af mine novellistiske Bøger, som for en stor Del beror paa Smag, Logik og Holden-fast ved Traaden, var neppe blit til uden hende, ialfald ikke i den form. *Jeg* var jo en Fantasiens Mand, – dér hørte *jeg* hjemme. [...] Fru Lie var en kritisk, forstaaelsesfuld Natur med Aandens Vuggegave over sig. Men hun savnede den *skabende* Evne. Hun kunde *hjelpe*, men ikke *digte*: der findes derfor neppe en Scene i Jonas Lies omfattende Digtning, som ikke bærer hans egen personlige Digteraands Stempel (uthevet av forfatteren).¹³⁶

Litteraturhistorisk sett er det særlig Francis Bull som har beskjeftiget seg med samarbeidet. I *Norsk litteraturhistorie* skriver Bull at Jonas Lie allerede så tidlig som i 1872 - under arbeidet med *Tremasteren "Fremtiden"* - samarbeidet med ektefellen om bokens utforming. I et brev til moren Pauline Christine Lie, datert 12. november 1872, skriver Lie: "Jeg confererede hvert Capitel med Thomasine, hvis Dømmekraft er mig uundværlig og i høi Grad

¹³⁵ Arne Garborg, *Jonas Lie. En Udviklingshistorie*, Andet Oplag, H. Aschehoug & Co's Forlag, Kristiania 1893, s.321.

¹³⁶ Erik Lie, *Jonas Lie. Oplevelser*, s.250-252.

forkorter min Møje med Arbejdet - gid jeg havde gjort det før!".¹³⁷ Hadde ikke husmorarbeidet kommet i veien - ekteparet Lie hadde i 1872 fire barn - ville boken, *Tremasteren "Fremtiden"*, "blevet færdig allerede ivaar", skriver Lie i samme brev. Og han føyer til: "En bog tager megen tid, ialfald for mig, naar jeg ikke har hende at klare mine tanker med og hendes takt for ting, der gaa mig forbi. [...]. Uden hende var denne bog ikke kommet."¹³⁸

Om selve arbeidsformen, eller kanskje snarere arbeidsfordelingen, skriver Francis Bull følgende:

På grunnlag av de praktiske erfaringer fra romårene innrettet Jonas og Thomasine Lie sitt fremtidige samarbeid. Han diskuterte komposisjon og enkeltheter med henne både på morgenturene før han begynte å skrive, og senere når han hadde lest sitt manuskript for henne, og hun skulle ta fatt på renskrivingen. Hun hadde et våkent øye for overflødigheter som burde strykes, og for uklarheter som han måtte rette. Han kjempet ofte imot hennes strykninger og kritiske innvendinger."¹³⁹

Francis Bull finner allikevel ingen grunn til å overvurdere Thomasines innflytelse på utformingen av forfatterskapet. "Det var han som var dikteren!",¹⁴⁰ skriver Bull, som finner karakteristikken "kritisk rådgiver" best egnet til å beskrive hennes medvirkning. Bull samlede vurdering, som knapt nok er blitt forsøkt imøtegått siden, konkluderer på følgende måte:

Jonas Lie har ofte uttalt seg om hva hans hustru har hatt å bety for hans diktning, og det fremgår klart at han trengte henne som kritisk rådgiver: hun hindret ham i å lage for mange utskielser fra emnet, og hun våket over komposisjonen. Noen skapende natur var hun ikke, men i enkelte tilfeller har hun satt ham inn i et romanmotiv, og noen ganger gitt ham idéen til en eller annen psykologisk verdifull detalj."¹⁴¹

¹³⁷ Jonas Lie, brev til Pauline Christine Lie, datert 12. november 1872, NBO.

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ Francis Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes, Philip Houm, *Norsk litteraturhistorie* 1-6, bind 4, s.721.

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ *ibid.*, s.721-722.

Herman Jæger, som redegjør for Bulls syn i artikkelen om Lie i *Norsk biografisk leksikon*, benytter her anledningen til å reservere seg noe i forhold til hovedinnholdet i Bulls konklusjon:

Det siste forsøk på å gjøre op dette vanskelige fellesbo skyldes Francis Bull (Norsk litt.hist. IV); han tar sine reservasjoner mot enhver outrering, men gir nærmest Bjørnson rett; han finner også noget tørt i hennes fornuft og klarhet, og gjør Bjørnsons ord om "fruentimmerarbeidet" i L.s verk til sine. Dommen er neppe inappellabel.¹⁴²

Jæger skriver videre at når Jonas Lies manuskripter ennå ikke er blitt benyttet som grunnlag for en kritisk Lie-utgave, og er det dessverre stadig ikke, er det vanskelig fullt ut å fastslå rekkevidden av samarbeidet: "En del av L.s manuskripter og bruddstykker av manuskripter, i alt 13, finnes nu på Universitetsbiblioteket. De er ikke benyttet til nogen kritisk utgave ennu, så materialets endelige verdi er det vanskelig å ha nogen mening om."¹⁴³

Herman Jægers konklusjon blir på denne bakgrunn som følger:

Man kunde være fristet til å si, at fru Thomasines egentlige betydning for L.s livsverk har vært hennes regulerende innflytelse, hvad der med de veldige vidder og mange rare og strie opkommer i L.s begavelse vel var en nødvendighet. Men med sikkerhet kan ikke noget avgjørende opgjør i dette litterære fellesbo foretas; mitt personlige inntrykk er - om man skal være nødt til å se bort fra det L. har sagt om det hele, fordi han er part i saken - at den fremstilling som Garborg har gitt, er nærmest sannheten, og at der ingen som Bjørnson kom dårlig ut av det med hverandre - også hun var en myndig personlighet med meget bestemte meninger om og imot sine medmennesker - der er ingen grunn til å gjøre det til en litteraturhistorisk faktor av første rang. Men det er selvfølgelig også en opfatning som når som helst kan appelleres."¹⁴⁴

Det avgjørende for denne avhandlingen er ikke å fastslå den eksakte graden av Thomasine Lies delaktighet ved arbeidet med romanene; den kan allikevel ikke stadfestes med sikkerhet uten at det - som Herman Jæger

¹⁴² Herman Jæger, *Norsk biografisk leksikon*, bind VIII, Aschehoug, Oslo 1938, s.329.

¹⁴³ *ibid.*

¹⁴⁴ *ibid.*, s.330.

konkluderer med - foreligger en tekstkritisk utgave av forfatterskapet, men å fastholde det kunstneriske prinsippet for og konsekvensene av arbeidsfordelingen. Det fremgår uansett av Jonas Lies, Erik Lies, Kitty Kiellands¹⁴⁵ og Arne Garborgs fremstilling at Thomasine Lies innflytelse på forfatterskapet må ha vært betydelig. Når Lie benytter "vi"-formen for å karakterisere arbeidsfordelingen og videre er av den oppfatning at "Medarbeider" korrekt vil sammenfatte rekkevidden av samarbeidet, er det ikke uten god grunn at samarbeidets to stemmer og uenighet med hensyn til tekstenes endelige utforming (etter strykninger og tilføyelser) kan ha nedfelt seg som tematisk prioritering i forfatterskapet.

Thomasine Lies forståelse for kvinnes plass i familielivet og i intimsfæren har ganske sikkert gitt stoff og tematiske prioriteringer til utformingen av *Ma* og de øvrige kvinnene i *Familien paa Gilje*. Det er derfor nærliggende å tro at Thomasine Lies innflytelse gjenfinnes i Jonas Lies sterke kvinneskikkelser og i de mange kommentarene til kvinners livssituasjon som legges i munnen på blant andre *Ma* og tante *Alette*. Arne Garborg mer enn antyder det samme: "Ud af sin rige Menneske- og Kvinde-Erfaring har hun ogsaa i forskjellig Retning kunnet udvide hans Stofkjendskab; hans Kvindeskikkelser staar vistnok i mere end en Henseende i Gjæld til hende."¹⁴⁶ Det er videre et spørsmål om ikke *Ma* og *Inger-Johannas* manipulerende bruk av andres tekster viser til en bestemt konsekvens av samarbeidet mellom ektefellene, nemlig det forhold at det bak en signatur, Jonas Lies, skjuler seg en annen stemme: "I Førstningen bestod hendes Medarbejdskab bare i at 'hjælpe ham med at stryge'. Men efterhaanden har det udviklet sig til et virkeligt Samarbejde, et 'Kunstnerægteskab' i høieste Forstand."¹⁴⁷, skriver Garborg videre. Dobbeltheten i signaturen "Jonas Lie" finner i *Familien paa Gilje* muligens sitt tematiske uttrykk i den manglende respekt for signaturer og den manipulering av tekster (strykninger og tilføyelser) som finner sted i regi av *Ma* og *Inger-Johanna*. Deres subversive skriftpraksis, lokalisert til innsiden og utsiden av sentrale litterære og sosiale institusjoner, vil bli analysert inngående senere i avhandlingen.

¹⁴⁵ Kitty Kielland, "Thomasine Lie", *Urd* (red. Anne Bøe), 1ste Aargang, Kristiania 1897, s.1-2.

¹⁴⁶ Arne Garborg, *Jonas Lie. En Udviklingshistorie*, s.322.

¹⁴⁷ *ibid.*

DEL 3

3. Impresjonismen

3.1 Impresjonismen i malerkunsten

Begrepet impresjonisme har sin opprinnelse i malerkunsten. Begrepet ble lansert og anvendt første gang av kunstkritikeren Louis Leroy i 1874 ved omtalen av den første av i alt åtte impresjonismeutstillinger som ble avholdt i Paris i perioden 1874–86, og da klart i nedsettende betydning. Etter kort tid adopterte kunstnerne selv begrepet, og det har i ettertid blitt stående som forsøkt samlende karakteristikk for en alt annet enn homogen gruppe billedkunstnere. Kunsthistorisk sett dekker begrepet utviklingen av (fremfor alt) fransk maleri i en periode på ca 20 år fra slutten av 1860-tallet. Innholdsmessig er begrepet betraktelig vanskeligere å definere og avgrense. Det kan skyldes at impresjonistene ikke utarbeidet manifeste eller programerklæringer, slik som for eksempel surrealistene, dadaistene og futuristene.

Impresjonismen i billedkunsten dreier seg i første rekke ikke om iscenesettelsen av et nytt innhold eller et nytt motiv, men om en annerledes måte å iakttas omverdenen på, og da både for maler og tilskuer. Hans Lund skriver instruktivt i *Impressionism och litterär text* at "Impressionisternas centrala intresse var inte motivet i sig utan själva seendet".¹⁴⁸ Det impresjonistiske blikket ses gjerne i sammenheng med utviklingen av det positivistiske vitenskapsidealet som fra midten av 1800-tallet gjorde seg stadig sterkere gjeldende i Frankrike og i den øvrige del av Europa. Ifølge kunsthistorikeren Phoebe Pool ble en rekke sentrale impresjonistiske malere påvirket av den naturvitenskapelige utviklingen innen optisk og tilgrensende vitenskapelig forskning. Eugène Chevreuls viktige avhandling om lovene for fargenes simultankontraster fra 1839 var blant annet vel kjent og anvendt av sentrale malere som Claude Monet, Camille Pissarro og Georges Seurat. Malerisk sannhet ble av impresjonistene ansett som viktigere enn det

¹⁴⁸ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993, s.16.

skjønne. Pool skriver: "It is equally apparent that, for painters and writers alike, 'the true' was replacing 'the beautiful' as a word of praise."¹⁴⁹

Hva slags malerisk virkelighetsoppfatning kommer til uttrykk i impresjonismens bilder? Hans Ruin utdyper koplingen til positivismen på følgende måte:

Impressionismen återger bara fenomenvärlden, den har ingen ambition därutöver, den är positivism, målerisk och konstnärlig positivism. Den väljer en speciell sida hos fenomenen, upplöser allt i färg, i en mekanisk upplevelse på vår näthinna.¹⁵⁰

Det forhold at alt oppløses i farger har sin årsak i impresjonistenes syn på lyset eller, mer presist, det impresjonistiske fargesynet. Det Ruin karakteriserer som impresjonismens mekaniske element, må ses i sammenheng med den kunstneriske bestrebelse etter å fremstille et strengt (optisk) vitenskapelig syn på virkeligheten, hvor oppmerksomheten konsentreres om persepsjonen før tilskuerens bearbeiding av synsinntrykkene iverksettes. I overensstemmelse med et slikt syn peker impresjonismens maleriske ambisjon mot en ekstrem, tilnærmet objektiv og mekanisk realisme. Til tross for at forestillingen om en ren, ubearbeidet persepsjon i dag betraktes med atskillig større skepsis enn under impresjonismens storhetstid mot slutten av forrige århundre, er denne persepsjonsmessige uskyld en nødvendig forutsetning for å forstå det som i impresjonistiske bilder kan synes å påminne om kunstnerisk ubearbeidethet. I det minste kan det synes slik dersom vi baserer vurderingen på et klassisk, realistisk ferdighetskriterium. Vurdert mot et slikt ferdighetsideal vil Monets ulike versjoner av vannliljene og høystakkene i Giverny eller katedralen i Rouen synes uferdige og skissepregede, og det er grunn til å spørre seg om årsaken til at bildene oppfattes slik. En opplagt årsak er at impresjonistene ved å velge å formidle alt i billedflaten på en utflytende og skissepreget måte, tilfører bildet optisk liv eller bevegelse. Johan Fredrik Michelet skriver i *Moderne maleri* at impresjonistene ved å avstå fra å "feste blikket på bestemte ting i synsfeltet", oppnår å gi "bildet optisk liv", selv om det "taper

¹⁴⁹ Phoebe Pool, *Impressionism*, Thames and Hudson, London 1974 (1967), s.12.

¹⁵⁰ Hans Ruin, *I konstens brännspegel. Från impressionismens konst till diktaturernas*, Lund 1969, s.30.

[...] i presis enkeltform".¹⁵¹ Konturene av objekter i billedflaten viskes ut. En utflytende og skissepreget form innebærer også at impresjonismen gir avkall på et realistisk ferdighetsideal og en mest mulig naturtro gjengivelse av virkeligheten, en kunstnerisk ambisjon som i siste instans har som målsetting å viske ut bildets preg av å være en kunstnerisk produksjon. Impresjonismens brudd med et realistisk ferdighetsideal innebærer videre at synliggjøringen av strøket rehabiliteres, og da i en ganske bestemt betydning, nemlig ved at strøket og fargeleggingen synliggjøres i rå og ubearbeidet form, ofte med et, kan det synes, uferdig, skissepreget resultat. I impresjonismens bilder møter vi ofte en enfatisk insistering på strøk, uttrykk og overflate.

Kan det tenkes at en tilsvarende ambisjon i retning av pretendert kunstnerisk ubearbeidethet ligger til grunn for den litterære impresjonismen? Det virker ved første øyekast ikke slik, og jeg minner i denne sammenheng om omtalen av Henrik Jægers udelt positive karakteristikk av *Familien paa Gilje*. Romanen ble nettopp ikke beskrevet som moderne impresjonistisk, utflytende og skissepreget, men tvert imot preget av "ualmindelig ægte lokalfarve og tidskolorit" og, viktigst, komponert med basis i et realistisk ferdighetsideal, som "troværdig og ægte [...]. Der var ikke en farve, som virkede falsk, ikke en linje som syntes fortegnet. Alt var ægte, god, solid, jævn kunst".¹⁵² Solid håndverk, med andre ord, i samsvar med realismens tidkrevende, omstendelige produksjonsformer.

Jeg skal vise at Jonas Lies impresjonisme i *Familien paa Gilje* ikke arter seg som en mekanisk og skissepreget gjengivelse av virkeligheten. Lies impresjonisme har riktignok en bestemt affinitet til billedmessig fremstilling, men ikke i overensstemmelse med den forståelse av impresjonismen som er beskrevet ovenfor. Alene det forhold at *Familien paa Gilje* ble mottatt svært positivt av kritikere og alminnelige lesere, tilsier at romanen ikke representerer et radikalt og iøynefallende brudd med realismen og dens ferdighetsidealer. Romanens impresjonistiske tendens er av en slik karakter at den ikke skremmer bort aktuelle lesere.

¹⁵¹ Johan Fredrik Michelet, *Moderne maleri*, Aschehoug, Oslo 1969, s.29.

¹⁵² Henrik Jæger, *Illustreret norsk litteraturhistorie*, s.804.

3.2 Den litterære impresjonismen

En litterær bruk av begrepet impresjonisme anvendes første gang av den franske litteraturforskeren Ferdinand Brunetière i en anmeldelse av Alfonse Daudets roman *Les Rois en Exil* (1879). Brunetière stiller seg generelt skeptisk til Daudets roman, slik Louis Leroy tidligere hadde stilt seg avvisende til de impresjonistiske malerne ved anmeldelsen av utstillingen i 1874, men avviser ikke kategorisk romanens bruk av språklige virkemidler. Brunetière påpeker at Daudet, i likhet med de impresjonistiske malerne, forsøker å fange det primære synsinntrykket i ren og ubearbeidet form. Brunetière fremholder at hos Daudet lar ikke inntrykkets umiddelbarhet seg forene med tilstedeværelsen av en suveren og allvitende forteller. Det forholder seg isteden slik at romanens univers konstitueres gjennom romanskikkelsenes persepsjoner, tanker, handlinger og tale, som antar et muntlig, spontant preg. Brunetière kritiserer den kunstneriske ambisjon om å overføre bildets strukturingsprinsipper til litterær kunst, og støtter seg her til Gotthold Ephraim Lessings syn i *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Lessing fremholder her, at bildet eller maleriet fungerer i rommet og persipieres i et simultant øyeblikk, mens språket genereres langs en tidsakse og konsiperes over tid, serielt. En impresjonistisk ambisjon på litteraturens område er derfor, ifølge Brunetière, et forfeilet prosjekt som kun kan gi mindreverdige kunstneriske resultater. Brunetière antok derfor at den litterære impresjonismen ikke hadde noen fremtid og følgelig ville forsvinne etter kort tid. Det skjedde imidlertid ikke, og begrepet litterær impresjonisme har vært gjenstand for betydelig litteraturvitenskapelig oppmerksomhet siden slutten av forrige århundre, men, skal det legges til, med et nokså flertydig og lite tilfredsstillende resultat.

Begrepet litterær impresjonisme er en åpen og heterogen konstruksjon. Det skyldes både det viktige forhold at det ikke foreligger et spesifikt impresjonistisk manifest og videre at begrepet impresjonisme er hentet fra malerkunsten, hvor det heller ikke har noen klart definert og avgrenset betydning, men rommer elementer av både formell, tematisk og fenomenologisk karakter. Det er avgjort forvirrende at impresjonisme brukes både om ekstrem subjektivismen og om den mest objektive virkelighetsgjengivelse. Begrepets gyldighetsområde avgrenses heller ikke til litterære verk innenfor en bestemt periode. Den litterære impresjonismen

er blitt stående som samlende betegnelse for ulike tekster med en del felles trekk, men forskningen har bare i begrenset grad maktet å enes om hvilke tekster som skal medregnes, og hvilke karaktertrekk i en tekst som skal kunne klassifiseres som impresjonistiske. Forholdet til billedkunsten har dels blitt påstått å være et sentralt anliggende for den litterære impresjonismen, dels blitt kategorisk dementert. Hans Lund gir en sammenfattende redegjørelse for den nokså forvirrende status i den litteraturvitenskapelige forståelsen av begrepet:

Når forskeren stiller samman kriterier som sägs vara karakteristiska för den impressionistiska texten, görs detta ofta på grundval av ett urval litterära texter som således blir indirekt normerande för vad som skall förstås som litterär impressionism. Kriteriesamlingen fungerar i praktiken som en deskriptiv definition av litterär impressionism. Väsentliga frågor blir då vilka texter som väljs ut och vilka a priori-uppfattningar om litterär impressionism som styr dessa val. Frågorna är viktiga att ställa, eftersom de urval av kriterier som presenteras av skilda forskare inte är identiska. Vissa forskare, som till exempel James Nagel, konstaterar att litterär impressionism är en historisk företeelse som begränsas till de sista decennierna av 1800-talet. Dessa forskare hämtar sina kriterier ur texter av till exempel Zola, Flaubert, Verlaine, Turgenjev, Crane, Wilde, J.P. Jacobsen och Bang. Andra forskare, som Stowell och Hauser, förlägger historiskt litterär impressionism till ett par tre decennier kring sekelskiftet 1900. För dessa forskare blir även författare som James, Rilke, Thomas Mann, Joyce, Proust, Conrad och Gide centrala. Forskare kan också vara av den uppfattningen att litterär impressionism är en ahistorisk företeelse som därför är giltig även för våra dagars litterära texter. Sven Møller Kristensen ser impressionismen som en stil som dominerar dansk litteratur under åren 1870–1900. Normen för litterär impressionism finner han därför i denna sena period av 1800-talet. Men samtidigt betonar han att stilen ingår i ett "fellesgods" i efterkrigstidens prosa ända fram till våra dagar.¹⁵³

På denne bakgrunn stiller Lund seg det høyst relevante spørsmål om det overhodet er hensiktsmessig å anvende impresjonisme som litteraturvitenskapelig begrep på litterære tekster. I og med at begrepet i løpet av de 116 år det har gått siden det første gang ble tatt i bruk av Brunetiére i 1879, ikke har "stabiliserats i någon pregnant och entydig position inom

¹⁵³ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.162.

litteraturforskningen",¹⁵⁴ så skulle man tro at begrepet ikke lenger har krav på seriøs litteraturvitenskapelig interesse, og Lunds foreløpige konklusjon peker da også klart i den retning. Lund oppsummerer at det innen internasjonal litteraturforskning ikke hersker enighet om:

vad gäller att precisera innebörden av begreppet litterär impressionism, varken beträffande grundsyn, värld, genrekarakteristika, språk eller litterär metod, och heller inte beträffande vilka författare som bör räknas som impressionister.¹⁵⁵

Den sammenfatning Lund her gir av begrepet litterær impresjonisme i litteraturvitenskapen, levner ikke ytterligere forskning basert på ovennevnte kriterier særlig gode utsikter, og det er en konklusjon jeg uforbeholdent sier meg enig i.

Kan begrepet litterær impresjonisme allikevel sies å ha relevans for (fremtidig) litteraturforskning? Hans Lund er faktisk, kanskje noe overraskende, tatt i betraktning hans generelt negative syn på "the state of the art", av den oppfatning at det fortsatt er håp for impresjonistiske studier av litterære tekster. Forutsetningen for Lund er "att återföra dess (impresjonismens – min kommentar) semantiska förankring til Brunetiére och hans direkta koppling mellan litterär text och impressionistiskt måleri".¹⁵⁶ Som et ledd i dette, vender Lund tilbake til den etymologiske grunnbetydningen av begrepet impresjonisme, som er det eneste felles karaktertrekk i den heterogene masse av ulike og sprikende oppfatninger som har satt sitt preg på debatten om litterær impresjonisme. Ordets etymologi er "inntrykk", og Lund påpeker at informasjonsteoretisk sett, så lokaliseres inntrykket til mottakeren. Det impresjonistiske inntrykk er altså mottakerrelatert, noe som innebærer at impresjonismen tematiserer persepsjonen. Det skiller den følgelig fra realismen og naturalismen og innebærer igjen at impresjonismen ikke gjengir virkeligheten slik den "er", for eksempel i samsvar med de produksjonsetetiske krav som ligger til

¹⁵⁴ *ibid.*, s.161.

¹⁵⁵ *ibid.*, s.163.

¹⁵⁶ *ibid.*

grunn for et realistisk ferdighetsideal, men iscenesetter virkeligheten slik den arter seg i et bestemt øyeblikk for tilskueren.¹⁵⁷

For Hans Lund er fellesnevneren for "bildkonstens och litteraturens impressionism [...] perception och seende kopplat till en dynamisk verklighetsuppfatning",¹⁵⁸ og denne oppfatning koples til det moderne, urbane livet i de europeiske storbyene. For å illustrere dette poenget kommenterer Lund to tekster av henholdsvis H.C. Andersen og Georg Brandes, som viser utviklingen fra et tradisjonelt billedsyn mot et billedsyn av moderne og impresjonistisk karakter. En annen tekst av H.C. Andersen, en dagboksnedtegnelse, datert 10. november 1840, skal også kommenteres. Her kommenterer forfatteren sin første togreise på en slik måte at det er naturlig å se dem som beslektet med impresjonistiske anskuelsesformer.

I 1835 utkommer H.C. Andersens roman *Improvisatoren*. Hovedpersonen Antonio foretar en reise i Italia for å oppleve landets kultur, dets landskaper og mennesker. I romanen gjengis flere scener fra reiser gjennom det italienske landskapet med hest og innelukket vogn. Antonio iakttar og kommenterer landskapene som glir sakte forbi utenfor vinduet, ofte i samtale med sin danske venn, maleren Federigo. Vognens fart er ikke større enn at landskapene og menneskelivet utenfor kan iakttas med stor detaljeringsgrad.¹⁵⁹ Hans Lund kommenterer at farten ikke er større enn at "detaljerna i målningarna kan beundras och begrundas", og landskapet utenfor former seg som "inramade genremålningar inför deras entusiastiska blickar".¹⁶⁰ Blikket på landskapet gjennom vognens åpne vinduer gjør det i denne sammenheng nærliggende å se en analogi mellom vindusramme og

¹⁵⁷ Denne overgangen har sammenheng med det viktige bruddet i visualitetens historie som skjer mellom 1810 og 1850. Øyet oppfattes ikke lenger som et passivt registrerende organ, uten kopling til den seendes indre verden. Persepsjonen blir nå i stadig sterkere grad oppfattet som individuelt betinget, noe som blant annet får den konsekvens at det klassiske optiske regimet ikke lenger gis forrang som bærer av korrekt optisk kunnskap om verden. Dette sammenbruddet medvirker til å initiere den maleriske modernismen i Europa. For en mer inngående redegjørelse, se Jonathan Crary, "Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century", *October*, nr. 68: Spring 1994, Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press 1991 (1990) og Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, særlig kapittel 5, "Between Realisms", The University of Chicago Press, London 1996.

¹⁵⁸ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.163.

¹⁵⁹ H.C. Andersen, *Improvisatoren. Romaner og rejseskildringer*, bind I, Gyldendal, København 1943 (1835).

¹⁶⁰ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.164.

billedramme, slik at man ved å se ut gjennom vinduet, ser inn i et malt bilde. Lund viser i *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* at dette har vært og er en utbredt forestilling i europeisk billedkunst.¹⁶¹ Billedsynet i denne sekvensen av *Improvisatoren* er i samsvar med et realistisk ferdighetsideal og den maleriske formidling av mest mulig naturtro detaljer i billedflaten. Vognens bedagelige tempo konsoliderer, som vi skal se, den forestilling om ubevegelighet, bestandighet og deskriptivitet som preger realistiske fremstillinger:

Snart sad vi igjen i Vognen, Glasvinduerne vare slaaede ned, vi vare alle mere bekjendte og nærmede os vort fælles Maal, Neapel. Federigo var henrykt over de maleriske Grupper, vi mødte. Koner med røde Skjorter, som de havde trukket op over Hovedet, rede forbi paa Æsler; det spæde Barn diede ved Brystet, eller et, noget større Barn, sov i Kurven ved deres Fødder. En heel Familie reed paa een Hest; Konen sad bag og syntes at sove; Manden havde foran sig deres lille Dreng, der sad og legede med Pidsken: det var en Gruppe, som Pignelli har givet den i sine deilige Scener af Folkelivet.¹⁶²

Når de reisende, vennene Antonio og Federigo, får tid til å feste blikket (beundrende) på detaljer i landskapet eller billedflaten, skyldes det både vognens lave tempo og et blick tilpasset det realistiske ferdighetsidealets egenart, den detaljerte, nitidig utformede fremstillingen som resepsjonsmessig inntas ved sakte å flytte blikket rundt i billedflaten for å dvele ved detaljer utført med håndverksmessig virtuositet. Det er som om blikkets dvelen finner sin logiske ekvivalent i den håndverksmessig omstendelige tilvirking av bilder malt i henhold til realistiske ferdighetskriterier. Både produksjon og resepsjon arter seg her som langsomme, omstendelige prosesser. Interessant og relevant i denne sammenheng er Thierry de Duves syn, at den tidkrevende brekkingen av farger inngår som viktig element i produksjonen av realistiske bilder, og at den industrielle produksjonen av farger må ses i sammenheng med oppgivelsen av et realistisk ferdighetsideal.¹⁶³

¹⁶¹ Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, LiberFörlag, Lund 1982. Se særlig s.46–76.

¹⁶² H.C. Andersen, *Improvisatoren*, s.166.

¹⁶³ Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, La Peinture et La Modernité*, Minuit, Paris 1984.

Den 10. november 1840, fem år etter utgivelsen av *Improvisatoren*, entrer H.C. Andersen perrongen i Magdeburg, "med en Smule Jernbane-Feber", skriver han, for å foreta sin første togeise. Av dagboken for 1836-1844 kan vi lese følgende:

Tirsdag den 10 November til Magdeburg, en anseelig Stad med Fæstningsværker. Jeg drak Caffè i Stadt Pedersborg (?) og gik Klokken 7, med en Smule Jernbane-Feber til Jernbanen for at køre for første Gang i mit Liv, med Damp. Jeg syntes jeg gav mig her min Gud i Vold. Jeg var sammen med en Mand der Aftenen forud var kommet med Eldam[ps]skibet. / (Igaar da vi foer ud av Braunsschweig saae jeg for første Gang en Dampvogn, dog kun Røgen, den kom fra Volfenbüttel og gik til Braunsschweig; det saae ud, som en Raket der i lige Linie susede hen ad Marken). Idag prøvede jeg det nu selv; – Nu har jeg en Forestilling om at Jorden dreier sig, tæt ved mig bevægede Græs og Ager sig som det snurrende Rokkehjul, kun de fjerneste Gjenstande syntes at beholde deres sædvanlige Ro. Nu kan jeg tænke mig Trækfuglenes Flukt, saaledes [maa] de lade Byerne efter sig. Det var som om den ene By laae tæt ved den anden. Det har noget ret trolddomsagtigt ved sig; jeg syntes jeg var en Magier der havde spændt min Drage for min Vogn og foer nu forbi de stakkels Dødelige, der som jeg saae på Sideveien krøb med deres Køretøi, som vare de Snegle; naar Dampen ledes ud lyder det som var det en Dæmon der stønnede. – Signal-Pibing er afskyelig, det er som hørte man et Sviin skrike naar det faaer Kniven i Livet. – Jeg var alene med en Mand i den ene Rum, bestemt for 8 Personer, jeg fik den Tanke, dersom han nu var gal og fik sin Raptus, jeg blev ganske varm derved. Ved Cöthen fik vi fire Pagaserer, een af dem var meget talende og havde en Stemme, som et hæst Fruentimmer. Fra Klokken 7 til lidt over 10 1/2 var vi om den hele Vei fra Magdeburg til Leipsig over Halle 15 Miil og lidt. Jeg tog ind i Stadt Rom, hvor jeg nu skriver dette, høit oppe med Udsigt over Jernbane Gaarden, jeg har seet Dampvognene fare afsted til Dresden og til Magdeburg.¹⁶⁴

Opplevelsen av høy hastighet om bord på et tog aktiverer her en ganske annerledes optikk enn den som ligger til grunn for et realistisk billedsyn, og den formidling av landskapet som fem år tidligere kom til uttrykk i *Improvisatøren*. Landskapet er nå kommet i bevegelse, selve jorden beveger seg: "tæt ved mig bevægende Græs og Ager sig som det snurrende Rokkehjul, kun de fjerneste Gjenstande syntes at beholde deres sædvanlige

¹⁶⁴ H.C. Andersen, *Dagbøger 1836–1844*, Udgivet af Helga Vang Lauridsen, G.E.C. Gads Forlag, København 1973.

Ro". Kjøretøyet som "de stakkels Dødelige" anvender seg av som befordringsmiddel, høyst sannsynligvis en vogn trukket av en eller flere hester, og som forfatteren får øye på når han ser ut av vinduet, beveger seg i sneglefart – "som vare de Snegle". Sneglen diskrediteres for alltid, og er siden blitt assosiert med den lavest mulige fart. Fokus på detaljer er ikke lenger mulig; alt som befinner seg tett ved skinnegangen forsvinner umiddelbart ut av synsfeltet. Bare de gjenstander som befinner seg lengst unna holder seg i ro, men ikke som mulige objekter for en studie i detaljer, dertil er avstanden for lang. Landskapet utenfor farer forbi, slik tilfellet også er i kaptein Jægers dødsscene, slik at det virker som om byene ligger tettere enn de faktisk gjør; avstanden er den samme, farten er blitt en annen. Og fra utsiden, kanskje iaktatt omtrent slik av folkene (i sneglefart) "med deres Kjøretøi": "som en Raket der i lige Linie susede hen ad Marken", hyllet inn i røyk og damp, en anskuelsesform som påminner sterkt om de anskuelsesformer som ligger til grunn for Joseph M.W. Turners maleri *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (fig. 22)¹⁶⁵, som vil bli diskutert nedenfor.

Togpassasjeren erfarte tidlig denne endringen i optikk; i noen tilfeller oppleves erfaringen som tap av en realistisk betraktningssmåte, andre ganger gir farten seg utslag i en svimmelhetsfølelse. Et unntak i så måte er Georg Brandes. Som et motstykke til et realistisk ferdighetsideal nevner Hans Lund en reisebeskrivelse av Georg Brandes fra *Udenlandske Egne og Personligheder*, hvor opplevelsen av fart oppleves og registreres på en ganske annerledes måte. Poenget her er også at landskapet farer forbi utenfor, uten at den reisende eller tilskueren har mulighet til å fokusere blikket i dvelende forstand: "Du ser ikke Landet grundigt fra en Dampvogn", "Thi før du faar vendt dig, er Billedet flygtet", skriver Brandes.¹⁶⁶ Den mest sannsynlige fortolkning av scenen er at bildet som følge av den store farten ikke lar seg fokusere eller fastholde for en nitidig studie av maleriske detaljer. Interessant også i denne sammenheng er Joseph M.W. Turners maleri *The Great Western Railway*, hvor togets fart, kombinert med regn og røyk og damp fra dampkjelen, bidrar til å slette ut konturene av toget og

¹⁶⁵ Joseph M.W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway* (utstilt 1844). Bildet er permanent utstilt i National Gallery, London.

¹⁶⁶ Georg Brandes, *Udenlandske Egne og Personligheder*, Gyldendal, København 1893, s.171.

landskapet. Motivet er, i henhold til undersøkelser foretatt av National Gallery i London, med nokså stor grad av sikkerhet identifisert som jernbanebroen over Themsen ved Maidenhead og Taplow. På venstre side i bildet ses mennesker i en båt, mens vi på den høyre siden ser en gårdbruker som arbeider på jordene. Begge disse landlige aktivitetene stilles i skarp kontrast til damplokmotivet som i stor fart beveger seg mot betrakteren av bildet. Foran toget får vi øye på en hare eller en kanin, som løper alt den kan for å komme i sikkerhet. Turners bilde dokumenterer godt malerens senere stil, hvor objekter og grensene mellom dem flyter sammen. Himmel og elvelandskap glir over i hverandre og formidler et inntrykk av høy hastighet. Vertikal og horisontal bevegelse i bildet, angitt ved toget og regnet, konsoliderer inntrykket av stor fart og dårlig sikt. Det hadde ikke vært en betydelig kunstnerisk utfordring for Turner å male toget i henhold til et realistisk ferdighetsideal – den maleriske formidling av mest mulig naturtro detaljer i billedflaten – men malerens anliggende er her et annet. Turner velger bevisst *bort* en malerisk realisme og den forestilling om ubevegelighet, bestandighet og deskriptivitet som i alminnelighet preger realistiske fremstillinger på malerkunstens område. Maleren ønsker nettopp *ikke* å formidle bildet av et "stivnet" tog plassert midt på en jernbanebro. Det er formidlingen av fart som er Turners kunstneriske ambisjon i *The Great Western Railway*, noe som får bestemte malertekniske konsekvenser. Konturene av toget er så utvisket at betrakteren ikke får anledning til å nyte synet av toget som en detaljert studie eller som en studie i detaljer. Toget og landskapet farer forbi; den høye farten i kombinasjon med regn, røyk og damp bidrar til å viske ut toget som realistisk konstruksjon og persepsjon.

The Great Western Railway kan også anvendes for å illustrere flere forhold ved det nittende århundres måte å betrakte verden på. En passasjer om bord på Joseph M.W. Turners tog vil erfare at landskapet på venstre side ikke kan iakttas som en inngående studie i detaljer; landskapet farer forbi uten at hvert enkelt objekt kan gjøres til gjenstand for en grundig studie i detaljer, noe H.C. Andersen også erfarte i sin dagboksnotedtegnelse fra november 1840. Det detaljerte og deskriptive fokus forsvinner uten at den reisende ser seg i stand til å fokusere blikket i dvelende forstand. Bonden ute på jordet og menneskene ute i båten forsvinner ut av fokus før passasjeren får anledning til å danne seg et eksakt bilde av dem på netthinnen. Også passasjeren erfarer noe nytt, nemlig at høy hastighet fratrar ham muligheten til å feste og holde

blikket på et bestemt punkt i landskapet. Farten krever, viser det seg, en annen og mindre nærsynt optikk enn den inngående studien i detaljer. Landskapet må tas inn uten å dvele ved detaljer. Fokus på et bestemt punkt, punktfetishismen, og den nødvendige innsnevringen av synsfeltet som følger av en slik optikk, må erstattes av en betraktningssmåte som favoriserer de store linjene i en landskap.

Ved å iakttatte landskapet fra en togvogn mister man riktignok noe, skriver Brandes: "Du ser ikke Landet grundigt fra en Dampvogn", "Thi før du får vendt dig, er Billedet flyktet". Brandes trekker derfor den konklusjon at: "Det Landskap, du betragter, er ikke udenfor Vinduet, men i Vinduet selv: et bevægeligt Maleri, i begge Vinduer et forskjelligt, som af en usynlig Haand drages forbi dig."¹⁶⁷ Brandes kontemplerer imidlertid ikke over tapet av en innsnevrende optikk, tapet av realismens øye, han sørger ikke, men ser fremover mot en tid som betrakter kunst som noe annet enn kopi av en bakenforliggende virkelighet. Brandes' dementi av en realistisk estetikk er samtidig en avsværgelse av realismen som kopi. Vi møter her hos Brandes, i forestillingen om "et bevægeligt Maleri", en persepsjon som, i prematur form, senere, tidlig i det neste hundreåret, skal komme til anvendelse i det kinematografiske, stillbilder avspilt i høy hastighet for å simulere bevegelse (og livaktighet) på lerretet. Hos Brandes sitter landskapene "i Vinduet selv", i selve glassplaten, som bevegelige malerier. Hånden, realismens garantist og varemerke, dens fingeravtrykk, sysler ikke lenger med detaljerte studier i henhold til et realistisk ferdighetsideal, men sikres ny beskjeftigelse som tekniker. Ved mekaniske eller manuelle midler trekkes filmens bevegelige maleri av teknikeren over lerretet eller vinduet; bildene følger tett på hverandre i en narrativ filmstripe, en strøm av stadig nye bilder avspilles med stor hastighet, tilsvarende togets fart. Hos Brandes ser filmstripen dagens lys i form av en profeti, eller også som prematur beskrivelse av brødrene August og Louis Lumières første filmstriper (av tog i fart) fra årene 1897-99. Noe overraskende er det derfor kanskje at en rudimentær forestilling om en filmstripe ligger nedfelt i *Familien paa Gilje*, og skal komme til nyttig anvendelse i analysen av et av romanens mest kjente interiører.

¹⁶⁷ *ibid.*

Den best egnede metaforen for å karakterisere Georg Brandes' iakttakelse er, som Lund også korrekt påpeker, det kinematografiske, stillbilder avspilt i rask rekkefølge for å illudere bevegelse og høyt tempo. Anskuelsesmessig kan Brandes' og H.C. Andersens iakttakelse om bord på sine respektive tog med noen tiårs forskjell sammenstilles med det impresjonistiske maleriet ufokuserte, skisseaktige, flate og uferdige preg. I overensstemmelse med en slik sammenstilling kan det impresjonistiske bildets manglende fokus, både hva gjelder produksjon og resepsjon, forstås som uttrykk for forsøkt persepsjon i høyt oppdrevet tempo, og da i motsetning til stabiliteten og ubevegelsen i den klassiske og realistiske billedflaten. Når det impresjonistiske maleriet i tillegg kan synes uferdig, konturløst og flatt, så kan det blant annet forklares med at malerne oppfattet det nitidig utformede resultatet av et realistisk utformet ferdighetsideal som abstrakt, persepsjonsmessig forfeilet og, ikke minst, stivnet og utidsmessig.

Hans Lund angir følgende historiske og sosiologiske forklaring på en slik forestilling om det impresjonistiske billedsynet:

Denna flimrande värld av hastigt perciperade tablåer var något som inte minst skulle komma att präglade den moderna storstaden och dess människor. Anläggandet av Paris' boulevarder och Wiens Ringstrasse öppnade således dessa metropoler för visuella upplevelser av ett nytt slag. Gatorna med sina alléer och breda trottoarer blev offentliga rum som exponerade dynamiska och ständigt skiftande bilder, ett borgerligt paradiset att promenera i och beskåda. Man kunde sitta i trottoarkaféernas teatersalonger och se människor och fordon passera revy i en aldrig sinande ström, eller man kunde åka spårvagn och observera hur ständigt varierande stadsvyer flimrande förbi i fönstrens tavelramar.¹⁶⁸

Det moderne livet i storbyene forutsetter at maleren og tilskueren innarbeider en annen og mer adekvat tidsoppfatning hva gjelder produksjonsprosessen enn den som preget produksjon og resepsjon av det realistiske maleriet. Kanskje kan vi si det slik at den impresjonistiske maleren opererer i samsvar med sin tidsalders ulike produksjonsformer, karakterisert blant annet ved masseproduksjon av varer i et stadig høyere oppdrevet tempo. Det gamle bestillings- og protegésystemet har brutt sammen, og kunstnerne må livnære

¹⁶⁸ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.164.

seg ved å selge sine bilder på et marked som verken forstår eller aksepterer lang produksjonstid som nødvendig kvalitativ forutsetning for tilvirking av betydelig kunst. Forestillingen om maleriet som håndverk, som et grundig utført arbeid med hånden, kontrasteres i og med impresjonismens skissepregede og lite detaljfikserte lerreter. Man kan ikke lenger overleve som kunstner ved å produsere et svært begrenset antall minuttøst og virtuost utformede bilder over et helt liv, som for eksempel i tilfellet Jan Vermeer på 1600-tallet.¹⁶⁹ Claude Monets teknikker og produksjonstempo samsvarer med den maleriske impresjonismens selvforståelse.

Hans Lunds insistering på nødvendigheten av å vende tilbake til Brunetièrere og til den opprinnelige koplingen mellom tekst og (impresjonistisk) bilde, har etter mitt skjønn mye for seg, og da i første rekke som uttrykk for nødvendigheten av å se nærmere på analoge eller beslektede anskuelserformer i tekst og bilde. All den stund begrepet litterær impresjonisme har sin bakgrunn i malerkunsten, kan det synes underlig at den direkte og nokså opplagte koplingen mellom tekst og bilde ikke tidligere har vært undersøkt mer inngående og systematisk i litteraturfagernes tilnærming til antatt impresjonistiske tekster. Litteraturvitenskapens generelle skepsis for andre og tilgrensende fagdisipliner får ta noe av skylden for at dette ikke har skjedd i tilstrekkelig grad.

Ikke overraskende er det Georg Brandes som introduserer den litterære impresjonismen i Skandinavia, nærmere bestemt i en artikkel om brødrene Goncourt, "Edmund og Jules de Goncourt", men impresjonismen benevnes her ikke eksplisitt.¹⁷⁰ Her poengteres nettopp den nære forbindelsen mellom brødrene Goucourts tekster og malerisk fremstilling. Det er imidlertid Henrik Jæger som antakelig først introduserer begrepet litterær impresjonisme eksplisitt i Skandinavia. Det skjer i 1883 i *Nyt Tidsskrift* i en artikkel om Jens P. Jacobsens noveller. Artikkelen er interessant, ikke minst fordi den tar

¹⁶⁹ Det tidkrevende arbeidet med realismens arbeidskrevende billedflater, ikke minst hva gjelder generell preparering og undermaling, ble ofte løst ved at betydelige kunstnere satte grunnarbeidet bort til elever og assistenter. Ofte tok de selv over på et forholdsvis sent tidspunkt i produksjonsprosessen. Dette er blant annet en sterkt medvirkende årsak til at en rekke bilder som tidligere har vært tilskrevet Rembrandt, nå tilskrives hans elever. For en nærmere diskusjon av denne problemstillingen se særlig Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, The University of Chicago Press, Chicago 1988, og Mieke Bal, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*.

¹⁷⁰ Georg Brandes, "Edmund og Jules de Goncourt", *Samlede Skrifter*, bind 7, København 1901.

avstand fra Lessings (og Brunetières) påstand om at den maleriske fremstilling persiperes i et eneste simultant øyeblikk, i motsetning til den litterære teksten, som konsiperes over tid. Jæger, som viser til sin tids nyere persepsjonsforskning, fremholder at betraktningen av et bilde likeledes er en prosess som finner sted over tid. Ifølge Jæger karakteriseres impresjonismens bilder videre ved at de formidler et totalinntrykk, uten at øyet distraheres av (nøyaktig malte) detaljer. Jægers synspunkter er interessante, ikke minst fordi han insisterer på at impresjonismen markerer et brudd med realismens og naturalismens sterke konsentrasjon om detaljorientering i fremstillingen.

Jonas Lie tangerer selv samme problemstilling som den Henrik Jæger her berører i det siste av to brev til kulturredaktør Irgens Hansen i Dagbladet i anledning sistnevntes kritiske omtale av romanen *Livsslaven*. Vi får i dette brevet til Dagbladet presentert Lies impresjonistiske programerklæring:

Med hensyn til Spørqsmaalet om at give Stygheden direkte antager jeg, at man er enig i, at Hovedsagen er at faa givet Tingen, saa Læseren ser, hører, føler, begriber den intensivest mulig. Ved hvilke æsthetiske Midler det skjer, faar være Kunstnerens Sag for hvert Tilfælde; men af alle Midler viser Erfaring, at de direkte ofte er de mindst virkningsfulde. Vil man skildre en osende Lanterne, der er ifærd med at gaa ud, kan man vistnok gjøre det ved at male det smudsige Glas, den afskyelige Lugt, den i Skardets Kul hensygnende Væge, Soden der utbreder sig, det hede Messing, kort hele Registret. Men sæt blot Manden til, som han staar over den inde i Ruffet, halvstridende med Søvn en efter en tung Vagt med den svarte Olieos ind i Ansigt og harskt langt ned i Halsen, – og jeg tror, den udgaaende Lanterne sætter et anderledes kraftigt Indtryk! Det første var den direkte Vei, der udtømmer sig detailmæssigt beskrivende; men som et Hele maler det dog ikke den osende Stygheds Sum op med nær den Magt, som Kunsten formaar ad den indirekte Methode. Et eneste heldigt Reflekslys indsparer Sne Sider Detail.¹⁷¹

Edvard Beyer skriver i *Norges litteraturhistorie* at synspunktene som fremkommer i brevet til Irgens Hansen, er konstituerende for Jonas Lies impresjonistiske program og metode. Beyer skriver videre at prinsippet kan spores "langt tilbake i forfatterskapet", men at impresjonismen først er "fullt

¹⁷¹ Jonas Lie, leserbrev til Dagbladet, nr. 226, datert 16. august 1883.

utviklet i *Familjen paa Gilje*".¹⁷² For Beyer er Lies impresjonistiske prinsipp relatert til det som i brevet fremstilles som "den indirekte Methode" og at "Et eneste heldigt Reflekslys indsparer Snese Sider Detail". Skillet tilsvarende forskjellen mellom det Beyer videre karakteriserer som "den direkte, utførlige, naturalistiske skildring"¹⁷³ og impresjonismens "indirekte Methode". Det hersker liten tvil om at Henrik Jægers syn fra artikkelen i *Nyt Tidsskrift* fra samme år her finner gjenklang i Lies brev, selv om det vanskelig kan påvises en direkte forbindelse til Jægers artikkel. Petter Aaslestad konkluderer omtrent på samme måte i sin omtale av brevet: "Fremstillingen må – med en for oss idag forslitt term – gjøres 'levende'; den må treffe leserens sanser. Detaljrikdommen må ikke stå i veien for eller skygge for det umiddelbart menneskelige i en situasjon."¹⁷⁴

For Jonas Lie signaliserer ikke impresjonismen først og fremst en mindre arbeidskrevende prosess. Det er, som det fremgår, ikke arbeidsmengde og produksjonstempo i seg selv som opptar Lie i brevet til Dagbladet, noe Herman Bang også poengterer i nekrologen over Lie, som snart vil bli diskutert mer inngående. En effektivt konstruert lysvirkning – et reflekslys plassert på korrekt sted – sparer ifølge Lie ikke bare forfatteren for arbeidet med å produsere et dusin nødvendige og nøyaktig utformede realistiske detaljer ("kort hele Registret"), som i sin tur signaliserer at vi har å gjøre med en troverdig realistisk konstruksjon, produsert i samsvar med et realistisk ferdighetsideal, men skaper det Lie karakteriserer som et "anderledes kraftigt Indtryk!", altså en mer effektiv kunstnerisk impresjon. For å skulle skildre en "osende Lanterne" som er i ferd med å brenne ut, produserer Lie i sin programerklæring et interiør, i form av en delvis opplyst skipskahytte, med en grimete utseende sjømann på vakt "med den svarte Olieos ind i Ansigt og harskt langt ned i Halsen". Interiørets lyskilde, i form av et reflekslys, plasseres der den vil produsere best mulig kunstnerisk effekt – i sjømannens grimete og sotete ansikt.

I to interessante brev til Bjørnstjerne Bjørnson og Fredrik Gjertsen klager Jonas Lie over at Emile Zolas roman *L'Assommoir* preges av en omstendelig, tilnærmet pedantisk konsentrasjon om og opphoping av

¹⁷² *Norges litteraturhistorie* 1–6, bind 3, s.410.

¹⁷³ *ibid.*

¹⁷⁴ Petter Aaslestad, *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, s.40.

detaljer. Lie skriver til Bjørnson: "Jeg har læst 'Assommoir' nylig; – den er storartet i sin rolige uforfærdede Indgaaen paa at male sandt."¹⁷⁵ I samme brev påpeker Lie videre det han oppfatter som likhetspunkter mellom Zolas roman og Eilert Sundts omstendelige beskrivelser om ulike forhold hva gjelder fattigdom i Norge. Lie skriver om Sundts undersøkelser at disse ikke er "mindre undersøgende og indgaaende" enn *L'Assommoir* i redegjørelsen for den "norske Almues liv". Noe senere skriver han følgende til Gjertsen:

"Assommoir" har jeg da endelig læst færdig i disse Dage. Det er i sin Indgaaen i Arbejderlivet i visse Maader Eilert Sundt paa fransk; men denne videnskabelige Fordybelse i Svinskheden kvalmer, denne rolige Tegnemaner af en tendensiøst tilformet Jammer byder imod, saa jeg var glad, jeg var færdig med det Hele.¹⁷⁶

Lies anvendelse av malertekniske og optiske metaforer i beskrivelsen av Emile Zolas roman tar sikte på å beskrive en særlig (manglende) kvalitet ved romanen, nemlig dens karakter av å være en (for) inngående, møysommelig og detaljert naturalistisk beskrivelse av "Svinskheten" i arbeidslivet. Karakteristisk nok går metaforen "rolig" igjen i begge brev, noe som signaliserer lavt tempo og, følgelig, en alt for omstendelig fremstillingform. Detaljrikdommen tjener, ifølge Lie, ikke kunstens formål, men er snarere å betrakte som nødvendig bevisbyrde i en vitenskapelig, i dette tilfellet sosiologisk, undersøkelse – "Eilert Sundt paa fransk".

Herman Bang har omtalt Jonas Lies impresjonisme og impresjonistiske metode ved flere anledninger. Særlig interessant er en meningsutveksling med Erik Skram i *Tilskueren* i 1890, hvor Bang blant annet utdyper sitt syn på Lie og på den litterære impresjonismen i sin alminnelighet.¹⁷⁷ Foranledningen for meningsutvekslingen er Skrams kritiske merknader til forordet i Bangs roman *Under Aaget*, hvor forfatteren blant annet diskuterer ulike aspekter ved Lies impresjonisme. Bang poengterer her betydningen av å fremstille mennesker i handling og skriver videre i sitt tilsvaret til Skram at i likhet med all annen kunst, så har også impresjonismen som formål å gjøre rede for "de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv".

¹⁷⁵ Jonas Lie, brev til Bjørnstjerne Bjørnson, datert 5. mars 1882, NBO.

¹⁷⁶ Jonas Lie, brev til Fredrik Gjertsen, datert 4. april 1882, NBO.

¹⁷⁷ *Tilskueren* 1890, P.G. Philipsens forlag, København 1890. Erik Skram, "Et litterært Rundskue", s.478, Herman Bang, "Impressionisme. En lille Replik", s.692.

Impresjonismen skyr imidlertid "al direkte Utredning" og konsentrerer seg om å vise "Menneskenes Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger".¹⁷⁸ I motsetning til den naturalistiske beskrivelse som, for å sitere Sven Møller Kristensen i *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900*, "fordrer fuldstændighed af beskrivelserne, en rigdom i detaljer, hvor helst intet må glemmes",¹⁷⁹ ligger det en annen og kanskje mer krevende kunstnerisk ambisjon til grunn for Bangs impresjonisme:

Her synes Impressionisten da, idet han fremstiller den ustansede Handlen, at medtage alt. Men i Virkeligheden er hans Kunst som al anden: Kunsten at sammentrænge. Hans Arbejde er at udskille væsentligt fra uvæsentligt, og han medtager i sin Skildring i Virkeligheden kun de væsentlige Handlinger, det vil sige en Handlingsrække, hvor hver lille Handling er et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv – en Række af Udfaldsporter ind i Følelseslivet hos den skildrede. Summen af Tanker, Vævet af Følelser, som den drevne Hjerne saaledes kan naa bag om de medtagne Handlinger, er det impressionistiske Værks dulgte Indhold. Dets Værd beror paa Dybden af alt det – som ikke siges.¹⁸⁰

Det fremgår av Bangs redegjørelse at det å iakttå – og beskrive – mennesker i handling er det sentrale aspektet ved impresjonistisk fremstillingsteknikk. Bangs insistering på å "gripe" mennesket i en særlig kvalifiserende representativ handling har klar affinitet til en fysiognomisk betraktningssmåte. Møller Kristensen kan sies å være av samme oppfatning som Bang når han skriver: "Det drejer seg altså, [...], om en slags behaviourisme: at slutte fra det ydre til det indre, fra menneskelig adferd til menneskelig sjæleliv. Dette er den egentlige objektivitet."¹⁸¹ Som vi husker, var dette perspektivet også sterkt nærværende hos Frederik Ingerslev i studien *Jonas Lie. Et Personligeds- og Typebillede*. Hans Lund påpeker samme forhold i sin redegjørelse for fortellerens plasseringer i den impresjonistiske teksten. Ifølge Lund kan fortelleren (blant andre mulige plasseringer) velge å la begivenhetene passere fortløpende uten analytisk stillingstaken og "konsentrerer sig på perceptionen i sig, inte på hændelsernas

¹⁷⁸ Herman Bang, *ibid*, s. 693.

¹⁷⁹ Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*, Gyldendal, København 1955, s.19.

¹⁸⁰ Herman Bang, "Impressionisme. En lille Replik", s.693.

¹⁸¹ Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*, s.21.

innebörd och deras episke och kognitiva sammanhäng. [...]. Han visar fram i stället för att relatera".¹⁸² Lund skriver vidare:

I stället för att skildra gestalternas tankar och känslor, låter han deras tal, mimik och rörelsemönster avslöja deras känslor och dolda tankar. Man skulle här kunna tala om ett fysiologiskt seende och en behaviouristisk impressionism. Perspektivet förankras hos läsaren som själv får dra de slutsatser berättaren inte bjuder på.¹⁸³

Det er således opp til leseren å trekke de riktige konklusjoner på bakgrunn av fortellerens nøytrale iakttagelser. En slik – rent beskrivende – impresjonisme, som vil kunne etterlate store semantiske hull i teksten som det er opp til leseren å fylle igjen ved analytisk tilføyelse og spekulasjon, preger viktige scener av *Familien paa Gilje*. Jeg skal blant annet diskutere dette perspektivet nærmere i analysen av interiøret under astrallampen hos stiftamtmanninnen, kort tid etter Inger-Johannas ankomst. Harald og Edvard Beyers iakttagelse om "den utfyllende fantasi" som nødvendig forutsetning for å "skape[r] bildet" og for å forstå Jonas Lies impresjonistiske stil, skal videre forstås på samme måte.

I Herman Bangs nekrolog over Jonas Lie, "Jonas Lie: Hans Billede", fremstilles det kunstneriske arbeid med den impresjonistiske teksten som særlig arbeidskrevende og anstrengende. Bang er i nekrologen sterkt opptatt av spesielle aspekter ved Jonas Lies formelle skoloring og begavelse, og da særlig knyttet til den fortellertekniske overgangen fra å beskrive inngående til det å vise eller synliggjøre, fra "telling" til "showing". Overgangen ser Bang i sammenheng med utviklingen av "den impressionistiske Form" i forfatterskapet, og den knyttes på en helt avgjørende måte til øyet og blikket, nærmere bestemt til det Bang oppfatter som en særlig kvalitet hos Lie, nemlig forfatterens "uhyre Sekraft":

Fra at fortælle – eller, tilgiv, undertiden snakke om Mennesker – naaer Romanen frem til at lade os sé, lade os leve sammen med Medmennesker – hvad der er den impressionistiske Romans Maal.¹⁸⁴

¹⁸² Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.108.

¹⁸³ *ibid.*

¹⁸⁴ Herman Bang, "Jonas Lie: Hans Billede", Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.18.

Bang fremstiller utviklingen av en slik metode som kunstnerisk anstrengende, tilsvarende tungt fysisk arbeid, men arbeidet er allikevel av en annen art enn realismens og naturalismens mekaniske, "rolige" og vitenskapelige opphopning av detaljer:

Denne Sékraft maa være overmægtig udviklet – dobbelt, fordi Digteren jo maa stirre og stirre paa sine Mennesker lange Timer, før han ser dem i netop det Øjeblik, som for ham ene har Betydning: Øjeblikket, hvor de forraader sig, Momentet, hvori de aabenbarer noget af sig selv ... Vel kan Digteren under denne uhyre Anspændelse trættes. Og, træt, giver han sig nogle Minutter – *til at fortælle om sine Mennesker i Stedet for at lade os sé dem*, hvad der er uendeligt, uendeligt mindre byrdefuldt (uthevet av forfatteren).¹⁸⁵

Det Bang karakteriserer som en "uhyre Anspændelse", er den stadige anstrengelse som ligger i det alltid å skulle være oppmerksom og følge med "sine Mennesker lange Timer" i påvente av det avgjørende øyeblikket hvor "de aabenbarer noget af sig selv". Dette kunstnerisk sett anstrengende arbeid koples til impresjonismens avdekking av sannheten ved å la lyset slippe til: "Beskrivelsens Tykning er ryddet. Manden fra Kongsvinger har brugt sin Økse, svunget den og hugget og hugget fra Røde, saa der bliver Lysning og *vi sér – og Romanen lever*" (uthevet av forfatteren).¹⁸⁶ For Bang krever arbeidet med den impresjonistiske teksten en betydelig fysisk anstrengelse i form av det å rydde unna "Beskrivelsens Tykning", massen av overdekkende, beskrivende, realistiske detaljer, til fordel for en sterkere grad av konsentrasjon om det ene avslørende øyeblikket som kvalifiserer for lyssetting og eksposisjon, jf synliggjøringen av sjømannen ved hjelp av "Et eneste heldigt Reflekslys" i Jonas Lies brev til Irgens Hansen i Dagbladet.

Dette kunstneriske arbeidet er knyttet til synssansen, til et arbeid med øyet, impresjonismens verktøy, snarere enn til et arbeid med hånden, håndverket, realismens og realismens redskap. Herman Bang karakteriserer Jonas Lies impresjonistiske metode og skrivemåte som preget av en særlig godt utviklet evne til å avdekke ved å tilføre lys der det tidligere har vært mørkt, altså formidle direkte uten å gå (den mørklagte) omveien om "Beskrivelsens

¹⁸⁵ *ibid*, s.20.

¹⁸⁶ *ibid*, s.21.

Tykning" eller "Fortælling og Beskrivelse", realisme/naturalisme. Til tross for at Bangs redegjørelse for Lies impresjonisme knapt kan isoleres fra Bangs egen impresjonistiske metode og skrivemåte, noe som tilsier at det foreligger gode grunner for å betrakte nekrologen som en impresjonistisk iscenesettelse og et programskrift, er Bangs tekst allikevel interessant som redegjørelse og anskueliggjøring av utviklingen i Lies forfatterskap frem mot en fullendt impresjonistisk metode og innsikt.

Herman Bang daterer i nekrologen gjennombruddet for Jonas Lie "Impresjonistiske Form" til *Livsslaven*, som utkom samme år som *Familien paa Gilje*:

Ti efter at Digteren i *Rutland* og *Gaa paa* atter har opsøgt Skildringen af Havet, skriver han endelig *Livsslaven* – Gennembrud'et, Stien, der fører til *Gilje*. Jonas Lie var ogsaa kunstnerisk kommet Hjem. Hjemmets lille Verden var endelig – "under taust Arbejde og en ubevidst Udvikling" – blevet hans Genis Eje, rige, ufravristelige, uudtømmelige Ejendom.¹⁸⁷

Bang kopler Lies kunstneriske "hjemkomst" til en nokså original kombinasjon av formell skoloring, teknikk, det å fremstille/avdekke istedenfor å beskrive/fortelle, og en biografisk begrunnet konsentrasjon om og opptatthet av "Hjemmets lille Verden", det som finner sted innenfor hjemmets fire vegger, altså i privat- og intimsfæren. Bang presiserer imidlertid, i motsetning til i de fleste litteraturhistoriske redegjørelser for *Familien paa Gilje*, at "Hjemmets lille Verden" langt fra bare inkluderer hjemlig hygge, lykke og intimitet, men også "tusind Skæbner og tusind stille Gaader, som der hørte al Hjernens og Hjertets Fantasi til for at gætte og tolke".

Det er dette sammensatte rom – intimsfæren – som Herman Bang mener at Jonas Lie, ved å slippe lyset til, har åpnet på en ny og kvalitativ annerledes måte ved hjelp av impresjonistisk metode og skrivemåte. Bang kopler interessant nok åpningen av intimsfæren til det han karakteriserer som "Fremstillingens levende Skuespil", hvor den ene veggen mot publikum er fjernet for å eksponere intimsfæren, slik som for eksempel i Henrik Ibsens realistiske samtidsdrama. Slik eksponeres "Hjemmets lille Verden" i form av

¹⁸⁷ *ibid*, s.15.

familiers hemmeligheter over flere generasjoner på en opplyst scene med mørklagt sal – et borgerlig interiør – for å gjøre titteskap-illusjonen fullkommen.

Herman Bang ser Jonas Lies "hjemkomst" i sammenheng med en avgjørende hendelse i forfatterens liv, fallitten som følge av det økonomiske sammenbruddet etter Lies tømmerspekulasjoner på Kongsvinger.¹⁸⁸ Etter denne katastrofale hendelse i Lies liv vender forfatteren i henhold til Bangs fortolkning "hjem", for deretter fullt og helt å konsentrere seg om "Hjemmets lille Verden":

Da han stod derude i det handlende Liv, da han drømte om Veje opefter og vel ogsaa om politisk Gerning [...] da havde Fantasten i ham taget Bund fra hans Fod og han var styrtet. Og saa gik han – hjem. Og Livet igennem blev han derhjemme. Han, hvis hemmeligste Drøm det en Gang maa have været at staa midt i Verden, midt i Kampen, han blev en stor Digter om den Verden, der nu var blevet hans: Hjemmet (uthevet av forfatteren).¹⁸⁹

For Bang resulterer det økonomiske sammenbruddet etter tømmerspekulasjonene, som sies å være en følge av at "Fantasten i ham" hadde fjernet "Bund"en eller underlaget under forfatterens føtter, i en kunstnerisk sett både formell og innholdsmessig "hjemkomst". Det antydes av Bang altså en mulig sammenheng mellom Lies økonomiske sammenbrudd og fall etter tømmerspekulasjonene, og en litterær impresjonisme, som likeledes synes å ha utstyrt Lie med et særlig blikk for fallets anatomi, eget og andres. Lie blir

¹⁸⁸ En tilnærmet samtidig litteraturhistorie, Henrik Jægers *Illustreret norsk litteraturhistorie*, gir følgende redegjørelse for denne katastrofe, som inntraff i 1867–68: "I de vingerske skogtrakter var der en stærk rørelse, dengang Lie begyndte sin virksomhed deroppe. Trælasten stod i høi pris, og der spekuleredes som følge deraf i skog og i last med feberagtig iver. Jonas Lie var saa heldig at blive repræsentant for et par af hovedstadens banker – takket være A.B. Stabells magt og indflydelse –; og dette skaffede ham med én gang en fremskudt stilling i distriktet. [...] Han tjente penge i mængdevis og levede et behageligt liv i selskabelig henseende. [...] Men længe varede det ikke, før det begyndte at trække op til uveir over Jonas Lie's solblanke lykke. Den storartede forretningsrørelse, der omgav ham paa alle kanter, var for voldsom til å være sund. Det gik over fra at være solide spekulationer til at blive vild svindel og endte i en voldsom krise, vistnok den voldsomste, vort forretningslivs historie har at opvise. Jonas Lie havde ikke formaat at holde sig udenfor; da det store mandefald inden distriktet begyndte, faldt han ogsaa. Alt, hvad han havde erhvervet, strøg med og han stod tilbage med to tomme hænder og en gjæld af henved en million kroner", bind 3, s.775.

¹⁸⁹ Herman Bang, "Jonas Lie: Hans Billede", Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.12.

impresjonist, noe som for Bang innebærer å se og å presentere synsinntrykkene på en ny og annerledes måte.

Hva er det så Jonas Lie har fått øynene opp for? Hva er det som eksponeres i hjemmene ved en forøket belysning, eller ved en strategisk plassering av ulike lyskilder i interiørene? Lies kunstneriske svar – i alminnelighet og særlig når det gjelder *Familien paa Gilje* – må ses i sammenheng med en impresjonistisk ambisjon i retning av å se og vise *mer*, et forhold jeg straks skal kommentere nærmere med utgangspunkt i et brev fra Lie til maleren Erik Werenskiold fra 1884, hvor Lie redegjør for sin kunstneriske ambisjon med *Familien paa Gilje*.

Muligens har Jonas Lie latt seg inspirere av impresjonismens sterke affinitet til sollys og store, lyse overflater, og da i motsetning til realismens og naturalismens forkjærlighet for et konstruert, kunstig og selektivt fordelt atelierlys. Mens lyset i det klassiske historiemaleriet eller interiøret tradisjonelt har vært anvendt for å sentralisere mennesker og/eller objekter, slik som i *Haugianerne*, så anvendes og fordeles lyset i det impresjonistiske maleriet på en ganske annerledes måte. Lyset forbeholdes ikke lenger kun de elementer i billedflaten som komposisjonelt sett defineres som sentrale. Isteden inntar lyset i det impresjonistiske maleriet (potensielt sett) hele billedflaten, slik at det som kan synes å være mindre viktige eller betydningsfattige elementer, også belyses og synliggjøres. Lies impresjonistiske utvidelse av synsfeltet – og interiørene – innebærer følgelig en (mulig) forøkning av motivkretsen og kan således ikke betraktes som et rent formelt og stilistisk anliggende, noe som har vært en vanlig tilnærming til studiet av impresjonismen i forfatterskapet og til den litterære impresjonismen i sin alminnelighet.

Jonas Lie skriver i et brev til Erik Werenskiold i 1884 at en viktig kunstnerisk målsetting med *Familien paa Gilje* har vært:

at kaste et Lys eller Maal ind til Forstaaelse af den ideelle Afstand mellem de saa opskrydte tidligere Aar (her Firtiaarene) og nu, vise i et jevnt Liv, hvilken Forskjel i Udsigterne bare der var for unge Piker dengang (om aldrig saa begavede) mod nu etc. etc.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Jonas Lie, brev til Erik Werenskiold, datert Paris 8. januar 1884, NBO.

Av brevet fremgår det at målsettingen med romanen har vært å belyse kvinners mangelfulle utsikter i 1840-årene. Ved å "kaste et Lys (eller Maal)" innover, "ind til Forstaaelse", ønsker Lie å synliggjøre kvinners utsikter i "Firtiaarene", uavhengig av individuell begavelse. Ved en gradvis åpning av de mørklagte interiørene og underteksten i *Familien paa Gilje*, er det min oppfatning at Lie makter å tilfredsstille sin uttalte kunstneriske ambisjon med romanen, nemlig å synliggjøre – ved økt belysning – forskjellige kvinners dårlige utsikter til å realisere eget liv i den historiske tid som romanens undertittel viser til.

Impresjonistisk komposisjonsteknikk gjøres i denne avhandlingen ikke til gjenstand for en stilstudie, i første rekke fordi Jonas Lies impresjonistiske metode og ambisjon med *Familien paa Gilje* har en videre og mer omfattende målsetting enn hva stilstudier i alminnelighet beskjeftiger seg med. Med impresjonistisk komposisjonsteknikk forstår jeg derfor ikke først og fremst en kunstnerisk ambisjon etter å skape en forøket grad av simulert levendegjøring ved å bringe (ofte passivt formidlede) sanseinntrykk inn i fremstillingen for å gi den et skinn av å være mer direkte umiddelbar, bevegelig eller plastisk, stilistiske elementer det har vært vanlig å trekke inn i vurderingen av litterær impresjonisme. Ingard Hauge legger for eksempel betydelig vekt på slike stilistiske forhold i *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellerkunst*.

Et tilsvarende syn på den litterære impresjonismen kommer til uttrykk hos Sven Møller Kristensen, som med *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900* har villet gi en samlet stilistisk redegjørelse for den "omforming af stilen i fiktionsprosaen" som finner sted "Gennem det 19. århundrede".¹⁹¹ Møller Kristensen viser til at den klassiske prosaen kun i begrenset grad beskjeftiger seg med å fremstille sanseinntrykk. Møller Kristensens målsetting er å redegjøre for den endring i uttrykksmidlene som følger av den økende interesse for fremstilling av "Sanseindtryk og bevæget følelse", slik forfatteren fremholder det med henvisning til Rousseau. "På forskellig måde fortsættes disse bestræbelser hos de efterfølgende forfattere (etter Rousseau – min kommentar), sansningen bliver af stadig større betydning,

¹⁹¹ Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*, s.13.

det litterære ordforråd udvides, og stilen gøres plastisk og malerisk."¹⁹² Det er denne stilutviklingen, med særlig vekt på naturalisme og impresjonisme på dansk grunn, som er gjenstand for studien. Møller Kristensens stilstudie av den litterære impresjonismen tenderer mot å redusere impresjonismen til et rent formelt språklig anliggende og bidrar derfor til å trekke oppmerksomhet bort fra det som denne avhandlingen forstår som Jonas Lies kunstneriske målsetting med å anvende impresjonistiske anskuelsesformer.

3.3 Ekfrase og ikonisk projeksjon

I utgangspunktet var denne avhandlingen tenkt forbeholdt analysen av Jonas Lies roman *Familjen paa Gilje*. Bestemte sider ved Lies anvendelse av optiske anskuelsesformer i konstruksjonen av (særlig) interiørscenene i romanen har, av årsaker som jeg alt har berørt ved en rekke anledninger, nødvendiggjort en orientering mot visuelle representasjonsformer, i hovedsak maleriet, og med særlig vekt på Adolph Tidemands interiør *Haugianerne*.¹⁹³ Med denne orienteringen plasseres deler av avhandlingen i skjæringspunktet mellom to tradisjonelt sett atskilte akademiske disipliner og fag, objekter og representasjonsformer: Tekst og bilde, narrative og deskriptive kunstformer, litteraturvitenskap og kunsthistorie. Denne posisjonen er langt fra uproblematisk, noe jeg skal straks skal komme tilbake til.

Påvisningen av en forbindelse mellom Jonas Lie og Adolph Tidemand er ikke original i den forstand at den ikke tidligere har vært berørt i forskningen omkring Lies forfatterskap. Carl Olof Bergström åpner i sin avhandling *Jonas Lies väg till Gilje* for en slik kopling, men den påståtte analogien mellom tekst og bilde blir ikke gjort til gjenstand for en nærmere undersøkelse hos Bergström og er heller ikke blitt forsøkt gjort siden.

¹⁹² *ibid.*

¹⁹³ Koplingen mellom Jonas Lies *Familjen paa Gilje* og Adolph Tidemands *Haugianerne* baseres i denne avhandlingen på bestemte overensstemmelser i anskuelsesform hva gjelder måten interiørene er konstruert på i de respektive arbeider. Dette er et forhold jeg skal diskutere inngående i neste kapittel. En kanskje mindre opplagt velbegrunnet, men ikke desto mindre interessant kopling mellom forfatteren og maleren påpekes av Carl Olof Bergström: "Av tobaksbruket ger Jonas Lie i varje fall en sann bild. Kapten Jæger röker Tidemanns Tre Kroner och Petum (namnet stavat Tidemand - genom förväxling med målaren?), medan kapten Rönnow föredrar Virginia-tobak", *Jonas Lies väg till Gilje*, s.512.

Med henvisning til det første interiøret i Jonas Lies debutroman *Den Fremsynte*, som er konstruert rundt en lyskilde, skriver Carl Olof Bergström at interiøret og grupperingen rundt lyskilden påminner om en tilsvarende skildring hos Peder C. Asbjørnsen i "En Aftenstund i et Proprietairkjøkken" og "om de norska Düsseldorf-målarnas teknik".¹⁹⁴ Bergström skriver videre: "Tidemands 'Eventyrfortællersken' har inte bare något av stämningen gemensam med ramberättelsen i *Den Fremsynte* utan också kompositionen kring eldskenet."¹⁹⁵ Bergström påpeker ikke bare en privat eller "løs", i dette tilfellet emosjonelt (stemningsmessig) betinget forbindelse mellom tekst og bilde, men antyder også at det finnes bestemte formelle og tekniske analogier i form av en spesielt konstruert og tilrettelagt lysbruk i henholdsvis tekst og bilde. Bergström synes med andre ord å være av den oppfatning at tekst og bilde arbeider med beslektede komposisjons- og anskuelsesformer. Bergström utvikler, som nevnt, ikke hypotesen videre, men påstanden om at tekst og bilde i dette tilfellet arbeider med kompatible eller analoge komposisjons- og anskuelsesformer, uavhengig av forskjellen i representasjonsform, gjør Bergströms iakttagelse til et egnet utgangspunkt for en kortfattet redegjørelse for ulike aspekter ved denne problematikken.

Hans Lund angir i *Impressionism och litterär text* flere årsaker til at en forskningsmotivert kopling mellom litterær tekst og maleri er å betrakte som problematisk. Lunds synspunkt er knyttet til forholdet mellom litterær tekst og impresjonistisk maleri, men har avgjort relevans også for relasjonen litterær tekst og maleri i sin alminnelighet. Lund er av den oppfatning at den litterære tekstens relasjon til det impresjonistiske maleriet kan studeres ut fra (tre) ulike aspekter, henholdsvis som ekfrase (1 og 2) og som ikonisk projeksjon (3). I og med at Carl Olof Bergström påpeker formelle likhetstrekk mellom tekst og bilde, selv om sammenligningen også inkluderer en stemningsmessig analogi, så vil forbindelsen ikke kunne registreres som ekfrase under Lunds første punkt, som er forbeholdt motivmessige analogier mellom tekst og bilde: "För det första kan man se texten som en verbal transformation eller kreativ tolkning av motiv eller motivelement i ett eller flera existerande bildkonstverk."¹⁹⁶ Når det gjelder

¹⁹⁴ Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, s.211.

¹⁹⁵ *ibid.*

¹⁹⁶ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.118.

motivets dimensjon, så er Lund av den oppfatning at den mest nærliggende kopling mellom litterær tekst og (impresjonistisk) maleri består i påvisningen av "förlagor eller förankringar i bildkonstens motiv eller enskilda motivelement".¹⁹⁷ Lund viser i denne sammenheng til en rekke eksempler på det han karakteriserer som vilkårlige eller private motivmessige koplinger mellom tekst og bilde, og konkluderer med at:

man (ser) ofta att forskaren utifrån en privat association pekar ut ett samband mellan en text och ett enskilt faktiskt existerande bildkonstverk, utan att denna association ges trovärdighet genom argumentation och analys [...]. Faran med komparationer av detta slag är att läsningen i för stor utsträckning styrs av forskarens privata utfyllnad av textens "tomma platser". Det är i och för sig inget fel i detta förfaringssätt, om målsättningen enbart är att placera in texten i ett intertextuellt kraftfält. Problemet blir först akut när forskaren vill framhålla ett direkt genetiskt samband.¹⁹⁸

Lunds annet punkt, som omhandler formens og strukturens dimensjon, karakteriseres ved at man "kan [...] se texten som ett försök att verbalt alludera på eller i metaforisk mening transformera bildens formelement och struktureringsprinciper till diktens gestalt".¹⁹⁹ Kategoriene 1 og 2 faller inn under begrepet ekfrase og er altså å betrakte som litterær fortolkning av eksisterende eller fiktive malerier.²⁰⁰ Som det fremgår av Lunds redegjørelse for dette punktet, er det her vi for alvor møter problemene med hva det er som formelt karakteriserer den impresjonistiske teksten. Problemet skyldes for en stor del det forhold at en kunsthistorisk periodebetegnelse har gitt navn til en litterær stil. Lund har utvilsomt rett i "att adaptationen kom att dra med sig stora delar av det specifikt bildmässiga in i definitionen av begreppet litterär impressionism".²⁰¹ En konsekvens av denne uheldige omstendighet, og ikke minst det forhold at det ikke eksisterer noe litterært og normgivende manifest for impresjonismen, har ført til betydelig faglig uenighet og uklarhet hva gjelder forståelsen av begrepet litterær impresjonisme. Jeg kan ikke ta denne diskusjonen opp i sin fulle bredde her,

¹⁹⁷ *ibid.*

¹⁹⁸ *ibid.*, s.119.

¹⁹⁹ *ibid.*, s.118.

²⁰⁰ For en mer inngående diskusjon av ekfrase, se W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press 1994, særlig kapittel 5, "Ekphrasis and the Other".

²⁰¹ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.117.

men kort redegjøre for sider ved Lunds resonnement. Undersøkelser som har lagt vekt på å blottlegge den litterære impresjonismens formelle karaktertrekk, har tatt utgangspunkt i det impresjonistiske maleriets karaktertrekk. Det har for eksempel vært vanlig å lete etter ikoniske dimensjoner i teksten, noe som må forklares ved impresjonismens opprinnelige affinitet til malerisk fremstilling. Ut fra et analogisk prinsipp har man søkt å finne likhetspunkter mellom visuelle og verbale kunstformer. Lund viser til en lang rekke studier som har en slik overordnet målsetting. Blant annet sammenliknes synsvinkelskiftene til Henry James, Stephen Crane, Joseph Conrad og Ford Madox Ford med den virkning Claude Monet oppnår "when he 'shifts' the light and color on his canvas", for å sitere fra James J. Kirschkes *Henry James and Impressionism*.²⁰² Videre finner Maria E. Kronegger i *Literary Impressionism* at Gustave Flauberts stadig skiftende synsvinkler har malerteknisk affinitet til pointilismen. Innenfor det skandinaviske språkområdet peker Lund videre på at Johan Fjord Jensen i *Turgenjev i dansk åndsliv. Studier i dansk romankunst 1870-1900*, mener å kunne påvise en analogi mellom Holger Drachmanns impresjonistiske stil og pointilisme, og konstaterer at Herman Bang syntaktisk sett anvender seg av det han karakteriserer som en stakkato pointilistisk rytme. Sven Møller Kristensen finner i *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* en analogi mellom det impresjonistiske maleriets oppløsning av helhetsinntrykket og det forhold at logisk sett sammenhørende setningsledd holdes atskilt.

Hans Lunds lange rekke av eksempler på forsøkte sammenstillinger av virkemidlene i verbale og visuelle (impresjonistiske) kunstverk preges alle av at det ses bort fra mediaspesifikke særtrekk. For Carl Olof Bergström dreier den påståtte analogien mellom tekst og bilde hos Jonas Lie seg snarere om beslektede anskuelsesformer, og hans iakttagelse kan følgelig heller ikke rubriseres som ekfrase under punkt 2 i Lunds oppstilling. Jeg har ikke funnet relevant dokumentasjon i romanen (eller i andre aktuelle kilder) for å kunne fastslå en særlig affinitet til bestemte visuelle motiver av impresjonistisk opprinnelse, heller ikke til faktiske eller fiktive malerier.

Carl Olof Bergströms iakttagelse rubriseres best under Hans Lunds tredje og siste alternativ, ikonisk projeksjon:

²⁰² James J. Kirschke, *Henry James and Impressionism*, Troy & New York 1981, s.150.

För det tredje kan man utläsa ur texten ett sätt att förhålla sig till verkligheten som emanerar ur bildkonstnärens sätt att se, det som jag i ett annat sammanhang har kallat ikonisk projicering.²⁰³

Lund gir følgende definisjon av ikonisk projeksjon: "Författaren strukturerar med verbala medel perceptionen av ett synsfält i fiktionens värld som vore det frågan om perceptionen av en målning."²⁰⁴ Lund viser blant annet til John B. Benders *Spencer and Literary Pictorialism*, hvor det interessant nok ikke spørres etter analoge motiver eller strukturer, men om analog effekt. Den litterære teksten er ikke piktoralistisk i egenskap av å ville etterstrebe å "göra målningar av ord", noe som vil innebære å se bort fra grunnleggende mediespesifikke sætrekk, men i det å "kunna efterlikna själva processen i den visuella bildperceptionen" på et bestemt historisk tidspunkt.²⁰⁵

Målsettingen med ikonisk projeksjon er derfor ifølge Hans Lund "att accentuera en för den textliga helheten central tanke, ett motiv, en symbol eller dylikt".²⁰⁶ All den stund synet utvikler seg og gjennomgår forandringer i samsvar med endrede historiske forutsetninger, vil det visuelle språket, ifølge Lund, endre karakter under samme påvirkning. Det finnes ingen optisk uskyld, og betrakterens blick "styrts av vår visuella erfarenhet samt av rådande normer och konventioner för seendet".²⁰⁷ Impresjonismens bilder og billedsyn vil således – på en rekke avgjørende punkter – avvike fra realismens og naturalismens bilder og billedsyn. Overgangen fra realisme/naturalisme til impresjonisme medfører "ett nytt konstnärligt språk" hvor "interesset mera koncentreras på själva seendet än på det sedda".²⁰⁸

Jonas Lies impresjonistiske ambisjon og metode kan forstås tilfredsstillende ved hjelp av Hans Lunds forestilling om ikonisk projeksjon, og da som uttrykk for det å dra nytte av visuelle anskuelsesformer ved utformingen av den litterære teksten, med det viktige formål for øye å "tvinge" eller overtale

²⁰³ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.118.

²⁰⁴ *ibid.*, s.126. Se for øvrig Hans Lund, *Texten som tavla*, for en mer inngående kunsthistorisk og litteraturvitenskapelig redegjørelse. Se særlig s.61–64 og 98–121.

²⁰⁵ Hans Lund, *Impressionism och litterär text*, s.129

²⁰⁶ *ibid.*, s.128.

²⁰⁷ *ibid.*, s.129

²⁰⁸ *ibid.*, s.126

leserne til å "se" (deler av) romanens betydningsunivers. Dette er et viktig element i denne avhandlingens forståelse av Lies impresjonisme. Ved å nyttiggjøre seg av optiske anskuelsesformer i utformingen av den litterære teksten simulerer Lie i flere av romanens interiører et romlig sett avgrenset synsfelt, hvor en (kunstig) lyskilde deler interiør eller rom i en opplyst og en mørklagt del. En slik anvendelse av lyskilden skaper en todelt og diskriminerende effekt, hvor sentralisering og marginalisering reguleres etter i hvilken utstrekning mennesker (og objekter) synliggjøres.

DEL 4

4. Podologi

Ney, her foot speaks.²⁰⁹

William Shakespeare

Ai-je alors parlé des pieds? Je n'en suis pas sûr (il faudra chercher), ni d'un certain nécessaire, voilà le nom, de la marche, à savoir au plus près du sol, le degré le plus bas, le plus subjectif ou sousjacent de ce qu'on nomme la culture ou l'institution, la chaussure.²¹⁰

Jacques Derrida

Jeg skal i denne del av avhandlingen beskjeftige meg med det Jacques Derrida i sitatet over benevner "d'un certain nécessaire [...] de la marche [...], la chaussure", som sies å utgjøre "le plus subjectif ou sousjacent de ce qu'on nomme la culture". Ikke desto mindre er skoen og foten et stadig tilbakevendende betydningsspor i *Familien paa Gilje*. Hva vil det i denne sammenheng si å vende tilbake? Og hvorfra vender skoen og føttene tilbake, og til hvem? Er denne tilbakevending betinget av nødvendighet, eller er det i *Familien paa Gilje* tale om en tilfeldig tilbakevending og tilsynekomst? Jeg

²⁰⁹ William Shakespeare, *Troilus and Cressida* (1603), *The Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library, London 1972, s.674.

²¹⁰ Jacques Derrida, "Restitutions", *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris 1978, s.301.

kan alt nå røpe at skoene avslutningsvis vender tilbake til en annerledes kaptein Jæger enn den despot som vi møter i store deler av romanen. Jeg skal gradvis, skritt for skritt, synliggjøre skoene/føttene i *Familien paa Gilje*, hvor de – for Lie-kritikken – har levd en skjult og perifer tilværelse som betydningsfattige og ubetydelige betydningselementer.

Skoene og føttene er i forskningen omkring Jonas Lies forfatterskap konsekvent blitt oversett i ordets to betydninger; de er verken blitt sett eller forstått.²¹¹ En gjennomgang av litteraturen som omhandler *Familien paa Gilje* viser det samme, noe jeg skal komme tilbake til. Ikke desto mindre, eller kanskje nettopp derfor, vedgår skoene oss: "– détachées de toute manière, elles nous regardent, bouche-bée, c'est-à-dire muettes, laissant causer, interloquées devant ceux qui les font parler [...] et qu'elles font parler en vérité".²¹²

Jeg skal i første omgang gi meg i kast med to spørsmål. Hva vil det si at skoene vender tilbake? Har denne tilbakevending et språk eller må det for anledningen – og for avhandlingen – genereres en ny og alternativ forståelsesramme, et fotspråk, en podologi? Selv en rask og overfladisk gjennomlesning av *Familien paa Gilje* synliggjør en forteller med påfallende oppmerksomhet for – og fokus på – sko og føtter, som ikke lar seg redegjøre for innenfor rammene av en tradisjonell hermeneutisk forståelseshorisont. Skotøy og føtter er blitt forbigått i stillhet eller, og kanskje mer sannsynlig, overhodet ikke blitt registrert av kritikken som omhandler *Familien paa Gilje* og Lies forfatterskap for øvrig, og de er – i egenskap av å være marginale betydningsspor – følgelig derfor aldri blitt forsøkt tematisert eller samlet til en fortolkningsmessig erfaring. Det siste skyldes antakelig to forhold. For det første at føtter og skotøy ikke inngår i en tradisjonelt akseptert forståelsesramme, for eksempel som sentralt tema, hovedidé, problemstilling, motiv og lignende. Den andre årsaken er at sko og føtter lokaliseres til et sted det ikke er naturlig å lete, nærmere bestemt til et

²¹¹ Harald Bache-Wiig nevner i *Sinn og samfunn*, i artikkelen "En sjeleharvist. Omkring et tematisk grunnmønster i Jonas Lies debutroman", en episode i *Den Fremsynte*, hvor hovedpersonen David Holst spenner ben under Martinez, men lar opptrinnet ligge uten å analysere tekststedet mer inngående: "En eneste gang viser David sin vilje i handling, nemlig når han sparker bein for den unge Martinez. Den har også en positiv, avgjørende innvirkning på Susanne, men denne handlingen er halvveis uvilkarlig, ukontrollert", s.25.

²¹² Jacques Derrida, "Restitutions", *La Vérité en Peinture*, s.298.

område der de ikke tiltrekker seg oppmerksomhet. I analysen av *Haugianerne* lokaliserte vi skoene marginalt og perifert plassert lengst ut i høyre hjørne av lerretet, tilnærmet usynlige, mørkt brune mot en lysere brun bakgrunn. Skoene i Tidemands bilde usynliggjøres av to bestemte årsaker: Både på grunn av lokaliseringen utenfor den sentralt opplyste trekanten, det regisserte fokus i bildet, hvor blikket "naturlig" fester seg, og fordi de befinner seg i mørke og er vanskelige å få øye på selv om blikket for anledningen skulle forville seg ut i kulissene av billedflaten.

Muligheten for å få øye på sko og føtter i *Familien paa Gilje* er underlagt analoge restriksjoner og vanskeligheter. Som i *Haugianerne* skyldes blindhet for sko og føtter i Lies roman en blindhet for ubetydelige tekstelementer, detaljer som vanligvis unndrar seg tradisjonelle teoriperspektiver i en tekst. Det har igjen sammenheng med den tvang eller forhåndskoding som ligger investert i begrepet sentralt, og som når det gjelder forskningen i *Familien paa Gilje*, ikke har inkludert sko og føtter, elementer med lav og betydningfattig status. Disse er isteden skutt ut i periferien som ubetydelige tekstelementer og tillates følgelig ikke å berøre verkets tradisjonelt aksepterte og allment anerkjente problemstillinger, slik disse gjenfinnes i kritikkens gjennomgang av verket.

Jeg skal i denne delen av avhandlingen analysere en rekke tekstutdrag i *Familien paa Gilje* som berører sko og føtter. Analysene viser kaptein Jægers ulike posisjoneringer i forhold til sko og føtter. Fra total blindhet i det første tekstutdraget skal tekstanalysen vise en Jæger med forøket bevissthet om sko og føtter og – minst like viktig i denne sammenheng – en nødvendig og tilhørende optisk ferdighet som gjør ham i stand til å få øye på de samme objektene.

"den gabte ganske himmelraadende med Saalen"

Det første tekstutdraget omhandler Grips første møte med Gilje. Kaptein Jæger forteller Grip om hans far:

"Men der var alligevel noget underligt ved ham, De! De kan vide, saadan én lige fra Landet tages ikke med engang mir nichts og dir nichts ... Glemmer aldrig da han første Gang holdt

Foredrag for os om Perpetuum! – det var gjort med bare fem Æbler indeni et Hjul, sagde han; og Æblerne maatte være aldeles matematisk nøiagtige. Det var det, som kom ud og ruinerede ham, saa Folk kom til at – ja De véd, – opholde sig en Smule og gjøre Moro af ham; og det hang ved til Eksamen" ... Studenten gjorde nogle Ryk paa sig. De unge Damer, som sad med deres Søm ved Vinduet, lagde jo ogsaa vel Mærke til, hvorledes han nu glemte sig. Han havde hele Tiden holdt den ene Støvle under Stolen bag den anden for at dække, at den gabte ganske himmelraabende med Saalen. De var i godt Humør og turde næsten ikke se paa hinanden ... Søn af en Mand, som hed Perpetuum, var Kadet, – og som gav Kjørene Styrt! ... Far var frygtelig morsom, naar der var fremmede (s.157).

Støvlen som her gaper "gabte ganske himmelraabende med Saalen" helt innledningsvis i *Familien paa Gilje*, etter å ha blitt forsøkt skjult "bag den anden" av Grip, lokaliseres utenfor språket i artikuljonsmessig forstand. Skoen som gaper supplerer det utsagte uten å avgi en lyd. Vi har å gjøre med en åpen munn, nærmere bestemt et "himmelraabende" gap, som verken avgir (akustisk) lyd eller produserer betydning i tradisjonell forstand.

William A. Rossi insisterer i *The Sex Life of the Foot & Shoe*²¹³ på berettigelsen av å tale om et særlig fotspråk, som han med en velegnet neologisme har valgt å benevne "podolinguistics":

In one of Shakespeare's plays a character says, "Ney, her foot speaks". Those words are valid. The foot is one of the most sensuously expressive and "talkative" parts of the body. It has a language all its own. Podolinguistics is my own name for this language.²¹⁴

Rossis begrep podolingvistikk, et fotspråk, står i et supplerende og parasitterende forhold til språket og kommer til uttrykk som et gestisk, taust "språk":

²¹³ William A. Rossis bok *The Sex Life of the Foot & Shoe*, Wordsworth Editions 1989 (1977), er en forsøkt rehabilitering av foten/skoen som kulturelt objekt. Rossi er av den oppfatning at den kulturelle fortrenningen av foten/skoen er forbundet med en generell "avsmak" for det "lave" i kulturen, og det faktum at foten/skoen i en rekke kulturer har status som seksuelt symbol. Rossis affinitet til psykoanalysen er åpenbar, særlig i den delen av boken som omhandler skofetisjisme, "The Shoe Lovers".

²¹⁴ William A. Rossi, *The Sex Life of the Foot & Shoe*, s.237.

We often say that the hands "speak the mind" in their gestures. The television or movie camera focuses on the hands of a nervous witness to dramatize what the person is thinking or feeling. But what are the *feet* doing at the same time? They too are just as clearly "speaking the mind" via both visible and invisible movements: curling the toes; the pressing of the foot hard against the floor; the rhythmic rotation of the ankle; foot-tapping; the back-and-forth swinging of the foot; the various positions of the feet, the tensing of foot muscles; the increased temperature and perspiration of the foot. The foot is pouring out a whole stream-of-consciousness communication, a parade of inner messages (uthevet av forfatteren).²¹⁵

I forhold til "De unge Damer", Inger-Johanna og Thinka, og deres blikk på Grips støvler under bordet, er Rossis poeng om en podologvistikk eller et fotspråk av interesse. Jonas Lie konstruerer i denne scenen to nivåer, som fordeles i et "over" og et "under" bordplaten. Inger-Johannas og Thinkas blikk på Grip er et nedadvendt blikk som konsentreres om føttenes aktivitet under bordet, slik tilfellet også er i Rossis eksempel, snarere enn om den kommunikasjonsmessige utveksling som finner sted over bordflaten ved hjelp av språket. Føttenes aktivitet under bordet er foranlediget av at kaptein Jæger bringer Grip i forlegenhet ved å latterliggjøre hans far. Det personlige ubehaget som historien fører med seg, produserer ingen muntlig reaksjon fra Grip, ingen umiddelbare språklige innvendinger. Disse kommer først senere med historien om hunden som trækkes ned av fårene, og som er Grips versjon av "hvordan det er gaat min Far" (s.158). I scenen ved bordet avspilles Grips reaksjon på at farens skjebne eksponeres eller synliggjøres for alle. Både farens skjebne og Grips reaksjon på offentliggjøringen av denne historien koples til føttene. Grip forholder seg taus, men føttene taler sitt tause gestiske og avslørende språk, jf. Fredrik Ingerslevs sterke betoning i *Jonas Lie. Et Personligheds- og Typebillede* av en fysiognomisk tilnærming som relevant hermeneutisk redskap i vurderingen av Lies forfatterskap og for forståelsen av forfatterskapets impresjonistiske karakterbeskrivelser. Støvelen gaper "himmelraabende", slik også Grips urolige bevegelser på stolen gjør det: "Studenten gjorde nogle Ryk paa sig". Grip "glemmer seg" og eksponerer støvelen med hullet under sålen, som indirekte kopler ham til farens fiasko og relegering fra offisersskolen uten eksamen. Misèren med Grips far fremvises, stilles reservasjonsløst til skue i

²¹⁵ *ibid*, s.237-238.

form av hullet i støvelen, ved en dobbel eksposisjon utspilt samtidig på to scener, over og under bordet. Over bordet ved kaptein Jægers latterliggjøring av "Perpetuum" og under bordet ved at Grip forgjeves forsøker å skjule hullet i støvelen. Ved å la Thinkas og Inger-Johannas blikk registrere føttene og Grips fotspråk, samtidig med at kaptein Jæger latterliggjør Grips far, formidles, i optisk forstand, en dobbel scenisk effekt. Vi har å gjøre med to "berettere" som snakker i munnen på hverandre: Den snakkesalige kaptein Jæger og den tause, gapende støvelen.

Scenen utspiller seg hos to mottakere, som reagerer forskjellig på historien. Inger-Johanna og Thinka, som finner faren "frygtelig morsom", og Grip, som ydmykes under kaptein Jægers fremføring. Kaptein Jæger registrerer imidlertid ikke denne doble sceniske effekt. Han registrerer ikke den underliggende betydningen av Grips fotspråk. Det skyldes at kaptein Jæger på dette (tidlige) tidspunkt i romanen ennå ikke er "utstyrt" med et nedadvendt blikk for sko og føtter. Karakteristisk nok er det Inger-Johanna og Thinka, kanskje også diskrete Ma, som er vitne til denne doble eksposisjon. Den faktiske årsaken er å finne i pikenes positur og nedadvendte blikk, som ikke innebærer at de sitter og ser ufravendt ned på gulvet, men som har sammenheng med et ganske bestemt gjøremål. Vi får opplyst at "De unge Damer" satt "med deres Søm ved Vinduet". Det nedadvendte blikket på sømmen gir en naturlig optisk disponering for å få øye på de underliggende regioner, i dette tilfellet føttenes tause tale. Senere i avhandlingen skal jeg, blant annet med bakgrunn i Rozsika Parkers *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, gjenoppta diskusjonen om pikenes søm (og Mas saks og strikkepinner) som et uttrykk for en særegen feminin og subversiv artikulasjonsform i *Familien paa Gilje*.

"trip ... trip ... trip"

Etter å ha blitt ydmyket av kaptein Jæger, slår Grip tilbake og beretter historien om "hvordan det er gaat min Far", en historie som likeledes forutsetter tilstedeværelsen av to samtidig virkende scener:

Det er akkurat som med en Jakthund, de havde faatt over hos Skriveren. Der var slig Race og Mod i den, at én skulde lede efter Magen; men saa havde den en Dag bidt et Faar, og saa

skulde den kureres. Det gik til slig, at de stængte den inde i Faarestalden. Der stod den alene ligeoverfor Saubukken og alle Faarene. Det var en ren Herrefornøielse, syntes den. Saa kom Væderen farende imod den, og Hunden trillede overende. Pyt, det gjorde ingen Ting! - men efter Væderen kom trippende, inden den fik reise sig, alle de femti Faar trip, trip...trip...trip...hen over den, saa den blev ganske ør. Igjen stod de mod hverandre, og paany satte Væderen ind paa Hunden, og trip, trip ...trip...trip...fik den Fødderne af hele Faareflokket over sig. Saadan drev de paa i stive to Timer, indtil Hunden laa der ganske stille og aldeles ør. Den var kureret, bed aldrig noget Faar mere. Men, hvad den duede til bagefter, skal vi snakke smaatt om, - den havde gennemgatt Krigsskolen, Hr. Kaptein!" Idet han saa op, mødte han Fruens mørke, vægtige Øine paa sig; hendes Kapphoved dukkede sig straks ned i Sømmen igjen. Kapteinen havde hørt mere og mere ivrigt til. Kuren paa Jagthunden interesserede ham; og det var først ved den sidste Yttring, det faldt ham ind, at der var noget under (s. 158).

Det ikke demonstrativt godt tilslørte poenget med Grips beretning, som kaptein Jæger på dette tidlige tidspunktet i romanen allikevel ikke får med seg, er å illustrere sammenhengen mellom den militære utdanning eller oppdragelse og dens ødeleggende effekt på den som gjennomgår en slik "kur". Kuren, som først anses som avsluttet når hunden ligger der "ganske stille og aldeles ør", består ikke av en enkelt trakasserende hendelse. Gjentatte ganger trækkes hunden ned av fårene. Bare slik fratas hunden lysten til å bite, men slik fratas den også identiteten som jakthund. Den liggende posituren under fåreføttene har intet språk, ingen stemme, i likhet med Grips tause artikulasjon, materialisert ved en gapende såle, i foregående scene. Nederlaget har ingen stemme. Grips beretning er fortalt ovenfra, men preges allikevel av en dyp forståelse for falllets anatomi og konsekvenser.

Ikke overraskende forstår Ma umiddelbart dobbeltheten i beretningen, mens kaptein Jæger bare aner at den kan være forsynt med dobbel bunn. Den siste muligheten formidles slik: "Det var først ved den sidste Yttring, det faldt ham ind, at der var noget under." Uttrykket "faldt [...] ind" bekrefter det plutselige eller umiddelbare ved denne forøkede forståelse, på samme måte som et fall kan sies å komme plutselig, eller, mer presist, er en plutselig hendelse. På den ene side forteller Grip en beretning om identitetsutsletting og tilintetgjøring. På den annen side formidler historien om jakthundens fall en underliggende, ironisk tilslørt betydning, som nettopp i egenskap av å

være lokalisert under eller på et dypere og uartikulert betydningsnivå, er historiens egentlige poeng: Hvordan et menneske brytes ned og tilintetgjøres av den militære utdanning. Det er lokaliseringen under, både som uttrykk for de subversive trekkene ved ironi i sin alminnelighet og som et uttrykk for et fall fra en sentral posisjon til en lokalisering under, som er konstituerende for Grips beretning. Jæger aner at historien kan inneholde en skjult og underliggende betydning, men er på dette tidspunktet i romanen ennå ikke gitt tilgang til underliggende regioner, og da både i form av skjulte betydningsselementer og objekter som sko og føtter.

I motsetning til kaptein Jæger forstår Ma umiddelbart at Grips beretning har en underliggende betydning. Det skyldes at hennes ståsted i *Familien paa Gilje* nettopp markeres ved en dobbel forankring og lokalisering. Ma befinner seg på en gang både oppe og nede, over og under, sentralt og perifert, i lyset og i mørket. I dette tekstutdraget løfter Grip blikket og møter Mas blick, som umiddelbart senkes ned: "Idet han saa op, mødte han Fruens mørke, vægtige Øine paa sig; hendes Kapphoved dukkede sig straks ned i Sømmen igjen." Ma har forstått dobbeltheten i beretningen og befinner seg således på samme nivå som Grip, på en gang både over og under. Mas ene karakteristikk av Grip i *Familien paa Gilje* illustrerer Grips dobbelthet og videre Mas analytiske evne til å iaktta en samtidig fordeling på to scener: "Han hørtes ikke ud til at viske alting af sig, – havde det ikke paa Overfladen" (s.163). Mas "vægtige Øine", i egentlig forstand hennes dype forståelse av dobbeltheten i Grips beretning, ledsages av at hun "dukkede sig straks ned i Sømmen igjen". Karakteristisk nok er Mas forståelse av Grips beretning taus og språkløs, slik vi konstaterte at Grips opptreden likeledes var det i scenen hvor kaptein Jæger latterliggjorde hans far. En underliggende lokalisering – Mas rolle i dette tekstutdraget – gir ingen tilgang til tale og språk, noe vi skal se i analysen av de to påfølgende tekstutdrag.

"paa Hovedet gravende dybt ned i en Tønde"

Kaptein Jægers militært inspirerte oppdragelsesformer, utviklet med basis i et ferdig avstivet hierarkisk system, fører til at en rekke personer i *Familien paa Gilje*, blant annet Ma, Thinka, Thea og Jørgen, plasseres på utsiden av

språket, dels som tause, dels i grenselandet mellom betydning og ren lyd. Det er således ikke overraskende at familiemedlemmene og tjenerskapet forholder seg mest mulig tause i kaptein Jægers nærvær. Gjensvar (og dialog) oppfattes av kaptein Jæger som en form for oppstand, som uvilkårlig fører til at tempoet i beslutningsprosessene settes ned, stikk i strid med kapteinens behov for hastige avgjørelser. Tausheten bidrar til å gjøre medlemmene av familien usynlige, men usynlighet er ikke alltid tilstrekkelig for å unndra seg kaptein Jægers oppmerksomhet, som vi skal se i denne scenen:

Kapteinen var i et forfærdeligt Humør; det drønedes i Dørene hele Formiddagen ... Ved Middagstid var der et lummert Pusterum, hvorunder Jørgen og Thea sad med Øinene ned i Tallerkenen høist forsigtige for ikke at give nogensomhelst Anledning til en Udladning. Frugten af Jørgens bedste Bestræbelser for at gjøre sig ubemærket var imidlertid som vanligt mindre heldige. Under Suppen kom han til at slurfe lydeligt i ét væk af Skeen, hvilket førte til et tordnende: "Slurf ikke som en Gris, Gut!" (s.182-183).

Til tross for Jørgen og Theas nedadvendte blikk og selvutslettende opptreden under måltidet pådrar Jørgen seg allikevel kaptein Jægers vrede ved å slurpe, en auditiv frembringelse som synliggjør ham, til tross for at ytringen er plassert på utsiden av språket i egentlig forstand, nærmere bestemt i skjæringspunktet mellom språk og ren lyd. Jørgen karakteriseres da også av kaptein Jæger som en gris. Jørgens plassering på terskelen til språket, med mulighet for retrett til tausheten, gjør ham på en gang både synlig og usynlig, markert og umarkert, i likhet med den rolle Jørgen tilskrives tidlig i *Familien paa Gilje* og som beskrives på følgende måte: "Resolut Kar den Jørgen!" – og dermed hadde Jørgen produceret sig, han traadte tilbage i Ubemærkheden" (s.137). Til tross for at Jørgen, og i enda større grad Thea, er plassert i "Ubemærkheden", er denne plassering i periferien, både hva gjelder syn og hørsel, stadig for artikulert og markert. Kaptein Jæger irriteres i en slik grad at selv ikke bestrebelsene "for at gjøre sig ubemærket" garanterer et sikkert skjulested. "Ubemærkheden" eksponeres i form av en lyd, slurpingen, men kaptein Jægers oppmerksomhet hva gjelder Jørgen, som kan karakteriseres som det negative, aggressive motstykket til blikket på føttene, rommer ingen forøket innsikt. Jørgen tiltrekker seg auditiv oppmerksomhet fordi kaptein Jæger irriteres over å måtte ut med en større

sum penger for å utstyre Thinka for turen til Ryfylke. Jørgen eksponeres fordi han, potensielt sett, oppleves som økonomisk belastende, ikke minst med tanke på fremtidig utdanning og skolegang, noe som skiller ham fra pikene. Denne påminnelse er det som rammer Jørgen og som uhemmet får utvikle seg til en slags hypertrofi, en auditiv overømfintlighet for den minste avbrytelse, den minste lyd.

Etter denne tiraden rettet mot Jørgen fra Kaptein Jægers side, trekker kapteinen seg tilbake til sitt kontor for å:

fuldføre nogle Beregninger paa en Kart- og Opmaalingsforretning, der havde ligget siden i Høst. Og nu var det ikke raadeligt at komme Kontoret for nær! han var næsten indiansk lydhør for den mindste Larm og aldeles vild fra sig, naar han forstyrredes (s.183).

Denne ekstreme auditive iakttagelsessevne resulterer i at all aktivitet i huset reduseres til et lydlig minimum. All aktivitet må stilles i bero av frykt for å frembringe distraherende lyd. Selv den minste friksjon eller gnisning, som beskrevet i scenen nedenfor, må opphøre:

Det var blevet stille, blikstille over hele Huset. Man hørte Rokken snurre ensomt inde fra Stuen og gik sagte i Dørene nedenunder i ren Angst, naar de alligevel knirkede, eller nogen kom til at slippe Kjælderlemmen i eller skralde med Bislagdøren (s.183).

Kaptein Jægers lydhørhet for den minste forstyrrelse er aktivert i en slik forstørret og ekstrem grad at selv tjenerskapet tiltrekker seg lydlig og visuell oppmerksomhet, her eksemplifisert ved Torbjørg, som formidles liggende, som i dyrepositur, på kne for å vaske trappen, før hun raskt trekker seg tilbake og forsvinner i "Ubemærkheden":

... Hvor kunde den tossede Torbjørg finde paa at lægge sig til at skure Gangtrappen nu? Idet hun ilsomt trak sig tilbage med Sandet og Bøtten, forraadte hendes aabne Mund og glanende Øine, at hun ikke begreb den egentlige indre Sammenhæng mellem hendes Skuren og Kapteinen, som sad godt og vel oppe paa Kontoret; det var nok, at han med ét vilde falde som et Uveir ned fra anden Etage (s.183).

I motsetning til Jørgen, som i *Familien paa Gilje* er plassert på terskelen til språket, er Torbjørg som eksponent for tjenerskapet formidlet som språkløs og redusert til en åpen munn, skurende på alle fire. Hun frembringer ingen lyd, ingen protest mot kapteinens utladning eller rene imperativ, i likhet med Grips støvel, som heller ikke artikulerte noen protest. Den "egentlige indre Sammenheng" Torbjørg ikke forstår, består i at skuringen ytterligere forsterker kaptein Jægers raseri. Ikke fordi handlingen i seg selv kvalifiserer for slik betydelig grad av oppmerksomhet, men fordi kaptein Jæger i utgangspunktet er distraheret, avsporet, noe som innebærer at han nettopp ikke makter å konsentrere seg om det viktige arbeidet med kartoppgaven. Han tvinges stadig til å konsentrere blikket og oppmerksomheten om Thinka og pengene som hun vil koste ham, og fordi Thinka, samt Jørgen og Thea, er lokalisert i underetasjen, så konsentreres kaptein Jægers overømfintlighet eller oppmerksomhet i denne aktuelle retning. I og med at oppmerksomheten og aggresjonen er vendt nedover i hierarkisk forstand, så distraherer også Torbjørg og skuringen ham, og kaptein Jæger forventes hvert øyeblikk, i full fart, å kunne "falde som et Uveir ned fra anden Etage".

Det manifeste uttrykk for at kaptein Jægers oppmerksomhet er bundet nedover, er at han ikke finner "den gamle blaa Tegnemappen" (s.183) som han trenger for å kunne arbeide med kartene og som er foranledningen til at han befinner seg i annen etasje. Følgelig innkalles det assistanse fra underetasjen for å finne igjen mappen. Leteaksjonen fremstiller igjen kaptein Jæger som en dårlig leser og analytiker. Kaptein Jægers oppmerksomhet – og blick – er, i form av irritasjon, i sin helhet bundet nedover. Følgelig får han ikke øye på tegnemappen som Ma lokaliserer på toppen av kontorskapet: "Oppe paa Kontorskabet ligger et stort blaatt Omslag, men der har Du vel været ..." (s.184). Som vi tidligere har vist er Mas oppmerksomhet samtidig lokalisert både oppe og nede. Følgelig fremstår og fremstilles Ma som en god iakttaker og leser, både hva gjelder det som befinner seg oppe og nede. Med vårt kjennskap til Jørgen er det karakteristisk at han konsentrerer oppmerksomheten der det for ham er mest naturlig både å lete og oppholde seg, altså nede: "Jørgen stod i sin angstfulde Iver paa Hovedet gravende dybt ned i en Tønde" (s.183-184).

"dybt indsunken i Hermoders æstetiske Dyb"

Vi har så langt vist at kaptein Jægers strategi for analyse langt fra er interesseløs eller nøytral, men er basert på en – i alle henseender – grunnleggende blindhet for underliggende betydninger. Ikke overraskende konsolideres blindheten ofte ved anvendelse av fysisk makt. Scenen hvor kaptein Jæger overvåker Jørgen, mens sistnevnte leser lekser, er godt egnet til å illustrere kaptein Jægers (og Jørgens) fortolkningsmessige kvaliteter og reseptivitet. Den viser blant annet at plasseringen i hierarkiet, kommandolinjen i militær forstand, helt og holdent overstyrer det forhold at Jørgen viser seg som en langt bedre fortolker enn kaptein Jæger. Scenen viser også at Jørgen forstår og nyttiggjør seg instruksjonene i historieboken i en ganske annen kvalifisert grad enn hva som er tilfellet med kaptein Jæger, som for sin del leser uketidsskriftet *Hermoder*²¹⁶. Begge synes fordypet i sine respektive studier. Kaptein Jæger leser *Hermoder* i lyset fra "to Lys i Blikblakkerten" (s.167), som også gir Jørgen leselys: "Ved den anden Ende af Bordet nyttedes Lyset af Jørgen" (s.167-168). Ved hjelp av de samme to lysene synliggjøres Jørgen, og slik markeres det i teksten at han i dette tilfellet er plassert innenfor kaptein Jægers synsfelt og – følgelig – kontrollområde.

I denne scenen lar Jørgen seg distrahere av lyder fra nedenunder, her bjeller nede i Giljebakkene: "Jovist var det Bjelder!..." (s.168), og siden "'Jeg synes, det er Bjelder i Veien,' ymtede han, – 'langt henne'" (s.168). Bjellene medvirker til at Jørgen har problemer med å konsentrere sin oppmerksomhet om historieboken:

Det var anden Gang, han nu hørte dem langt borte i Bakkerne; men han vovede som Haakon Adelstensfostres Vagtmænd ved Varderne, dem han netop læste om, ikke at springe op fra Læsningen og gjøre Melding, før han var sikker" (s.168).

²¹⁶ Tidsskriftet *Hermoder* som det refereres til her, er antakelig det siste av i alt tre tidsskrifter med *Hermoder* i tittelen som utkom i perioden 1795–1843. I og med at det i Jonas Lies tekst vises til "Hermoders æstetiske dyp", og det siste tidsskriftet hadde som tittel *Ny Hermoder, et æstetisk Ugeskrift*, og dessuten utkom i den periode som romanens undertittel refererer til (1840-årene), er det grunn til å anta at det er dette siste tidsskriftet Jonas Lie sikter til. For en mer utførlig redegjørelse for *Hermoder*, se *Salmonsens Konversationsleksikon*, Anden Udgave, bind XI, A/S J.H. Schultz Forlagsboghandel, København 1915–30.

Igjen har vi å gjøre med noe nedenfra, denne gang lokalisert "langt borte i Bakkerne" (s.168), som tiltrekker seg oppmerksomhet og vanskeliggjør konsentrasjonen om lesningen av boken. Det samme viser seg imidlertid også å være tilfellet med kaptein Jæger, som bare later som om han er "dybt indsunken i Hermoders æsthetiske Dyp" (s.168), som vi indirekte får inntrykk av at kaptein Jæger ikke har tilgang til, all den stund han i *Familien paa Gilje* angis som en både for hastig og overfladisk leser, en leser som nettopp ikke mestrer dypsindigheter, verken i muntlig eller skriftlig form: "Men uagtet han lod, som han var dybt indsunken i Hermoders æsthetiske Dyb, sad nu ogsaa Kapteinen med Ørene optagne ...". Forskjellen er imidlertid den, at Jørgen følger oppfordringen fra historieboken, hvor vaktene måtte være sikre på sin iakttakelse før de kunne "gjøre Melding", altså gi lyd fra seg. Jørgen analyserer seg gradvis frem til hvem det er som kommer ved å lytte, mens kaptein Jæger umiddelbart og skråsikkert bommer, et forhold som igjen bekrefter inntrykket av ham som en uoppmerksom og upålitelig leser og analytiker. Kaptein Jæger bygger sin analyse på en første antakelse, som er identisk med Jørgens første prøvende antakelse, og som kaptein Jæger ikke senere gjør noe forsøk på å modifisere. Det gjør imidlertid Jørgen: "Landhandlerbjelden ... den er saa dump og lav,' kom Jørgen igjen" (s.168). Kaptein Jæger gjør seg for raskt opp en mening, mens Jørgen tar den tid han trenger og i tillegg får til rådighet, og som i dette tilfellet innebærer tre separate iakttakelser før den avgjørende og korrekte konklusjonen: "... 'Doktoren!' brølte Jørgen" (s.169). Slik sett følger han historiebokens oppfordring. Jørgen nyttiggjør seg i praktisk henseende bokens lærdom, mens kaptein Jæger (som vanlig) ikke synes å dra nevneverdig lærdom av "Hermoders æsthetiske Dyb".

Kaptein Jægers irritasjon, som også i dette tilfellet er rettet mot Jørgen, har igjen sin begrunnelse i påminnelsen om penger, denne gang trede daler han skylder landhandler Øjseth. På den ene side hører kaptein Jæger bjellen fra hesten, på den annen side gir han ikke inntrykk av selv å høre den, fordi han minst av alt ønsker besøk av landhandleren nede fra bygden. Kaptein Jæger er forutinntatt av Jørgens innledende fortolkning og irriteres i en slik utstrekning at iakttakelseevnen nedsettes og kvaliteten på analysen forringes. Kaptein Jæger som fortolker preges gjennomgående av manglende evne til refleksjon, her forstått som det å la tanken vende tilbake til utgangspunktet for å etterprøve og (eventuelt) modifisere den innledende

fortolkningen. Isteden fastholdes den innledende fortolkningen, som viser seg å være gal. Jørgens oppstand er i dette tilfellet oral, språklig uttalt og direkte. Den siste replikken brøler han. Det er først etter at Jørgen fysisk sett har fått unngjelde av kaptein Jæger at han tier. Da tier han til gjengjeld på det nærmeste også for resten av romanen. Bare ved én eneste senere anledning avleverer Jørgen siden en replikk, og da hviskende, midt mellom lyd og taushet: "Hør, ... hør ... Heiloen, som piber," hviskede Jørgen" (s.213).

Når Jørgen ikke senere snakker i *Familien paa Gilje*, har det også sammenheng med at Jonas Lie for Jørgen velger en annen strategi for oppstand enn for eksempel Ma og Inger-Johanna. Jørgen plasseres utenfor kaptein Jægers rekkevidde og kontrollområde, inntil han avslutningsvis flykter til England og siden til Amerika. Det forhold at Jørgen i *Familien paa Gilje* utvikler sitt praktiske talent utenfor Jægers rekkevidde, må ha utgjort et komposisjons- og fremstillingsmessig problem for Lie i arbeidet med romanen. Tekst i sin alminnelighet, og mer spesielt en relativt tradisjonell roman som *Familien paa Gilje*, disponerer over sterkt begrensede virkemidler hva gjelder fremstilling av samtidighet, dersom den ikke kunstig innføres ved hjelp av tidsmarkeringer som "samtidig" og "på samme tid". En tekst kan ikke på en overbevisende måte samtidig (polyfont) eksponere to eller flere scener. Når jeg bringer inn et slikt episk poeng i forbindelse med Jørgen, skyldes det at problemstillingen er viktig for å forstå Jørgens fysiske plassering i romanen, som lokaliseringmessig angis i forhold til hvor kaptein Jæger til enhver tid befinner seg. Når Jørgen, etter å ha fått juling av kaptein Jæger, kun tilskrives en eneste (hviskende) kommentar i romanen, skyldes ikke det bare at kaptein Jæger har brakt ham til taushet. Jørgens taushet har bare gyldighet innenfor det område kaptein Jæger til enhver tid kontrollerer. Det viktige er at Jørgen i stadig større utstrekning plasseres utenfor kaptein Jægers rekkevidde og forbud, hvor han gis tid og anledning til å kunne utvikle sitt særlige talent for praktisk håndverk. Så lenge kaptein Jæger befinner seg i sentrum for begivenhetene, må vi tenke oss det slik at Jørgen befinner seg et sted hvor han fritt kan utvikle sine praktiske talenter og ferdigheter. Det vil innebære utenfor kaptein Jægers kontrollområde og rekkevidde, altså et sted kaptein Jæger ikke kan få grepet fatt i ham eller kan se ham. Så lenge kaptein Jæger befinner seg i sentrum for begivenhetene, betyr det at Jørgen bare unntaksvis viser seg. Jørgen forblir i "Ubemærkheden", stedet Lie innledningsvis i *Familien paa Gilje* plasserer

ham etter at Jørgen (med et skritt tilbake) presenterer seg for kaptein Rønnow og løytnant Mein.

I *Haugianerne* kunne en slik marginal plassering i "Ubemærkheden" løses ved en perifer lokalisering av en liten gutt med bortvendt ansikt og et par tilnærmet usynlige sko helt ute i det mørklagte høyre hjørnet av lerretet. Jørgens perifere plassering i *Familien paa Gilje* kommer klart til uttrykk i skytescenen på vei opp på høyfjellet, hvor Jørgen er usynlig og umarkert inntil skuddet faller. Det fremstår videre som uklart hvor det er han har lært seg å skyte: "'Hvem skjød?' fo'r Kapteinen forbløffet op. 'Jørgen rendte afsted med Riflen,' oplyste Tronberg. 'Jørgen? ... han indbilder ikke mig, at det var hans første Skud det'" (s.210–211). Jørgen har lært seg å skyte, med et gevær han selv har laget; alt utenfor kaptein Jægers rekkevidde.

"vil Du være med ud og kjende paa Borkens ene Bagben?"

Jeg skal analysere nok en tekst som eksemplifiserer kaptein Jægers manglende analytiske ferdighet til å lese en tilslørt undertekst. Teksten er særlig interessant fordi kaptein Jæger i møtet med doktor Rist treffer en motstander som ikke viker unna, men som har oppsøkt kaptein Jæger nettopp for å utnytte sistnevntes svakt utviklede analytiske evne. Vi skal senere se at Mas manipuleringer har sin basis i tilsvarende god kjennskap til kaptein Jægers svakhet for høyt oppdrevet tempo og overfladiske konklusjoner. Tidlig i *Familien paa Gilje* ankommer doktor Rist Gilje, tilsynelatende uten grunn. Årsaken er imidlertid at han ønsker å bytte bort hesten sin, Borken, mot kaptein Jægers Brunen. Rist er fremstilt som bevisst strategisk, noe som innebærer at han har analysert sin motstanders svakhet og styrke. Han mener å vite hvordan han best skal kunne manipulere kapteinen til selv å foreslå eller ta initiativ til å bytte hest. Doktorens ankomst til Gilje ledsages av at han ønsker å få vite hvor mye klokken er. Spørsmålet gjentas ved tre anledninger og viser seg å ha sammenheng med at Rist, uten å være eksplisitt, ønsker å henlede oppmerksomheten på hvor langt hesten har beveget seg de siste par timene: "'Hvad er Klokken, siger jeg, – kan Du se!' 'Fem Minuter over halv syv.' 'Det er tre Mil kjørt paa to Timer og ét Kvarter det, til Vitterlighed! – fra Jølstad og hid med min borkede' ..." (s.169). Rists poeng med å vise til det forhold at en lang strekning er tilbakelagt på

uforholdsmessig kort tid, er at hesten skal ta seg mest mulig fordelaktig ut i kaptein Jægers øyne. Det oppnår Rist ved å tillegge Borken en egenskap tilnærmet identisk med kaptein Jægers leveregel og hermeneutikk, som innebærer å tilbakelegge avstanden mellom punktene A og B på kortest mulig tid. Rist henleder oppmerksomheten mot hestens hastighet, fordi han vet at kaptein Jægers leveregel gjør ham blind for det som ikke ligger åpenbart i dagen. Ved å vise til denne egenskapen leder han samtidig kaptein Jægers blikk bort fra et mindre fordelaktig forhold ved hesten. Rist søker å skjule denne egenskapen, som er en defekt, i trygg forvissning om at det som er skjult ikke vil kunne oppdages av kaptein Jæger. Rist er med andre ord fremstilt som bevisst taktisk i sin omgang med kaptein Jæger. Mens Rists ankomst for kaptein Jæger er fremstilt som interesseløs, ikke later til å være styrt av underliggende motiver, men er preget av gjensynsglede, er doktorens ankomst underlagt nøye strategiske overveielser.

Rists innledende poeng med spørsmålet om hvor mye klokken er, som gjentas tre ganger takket være kaptein Jægers stadige avbrytelser, er å få fortalt kaptein Jæger at Borken har tilbakelagt tre mil på "to Timer og ét Kvarter", som, underforstått, i kaptein Jægers øyne, er raskt og følgelig imponerende, ikke minst tatt i betraktning at hesten, ifølge Rist, kan ha en skade i foten. Istedenfor å få dratt av seg støvlene insisterer Rist på at kaptein Jæger umiddelbart, og følgelig i kapteinens foretrukne tempo, skal bli med ham utenfor for å ta Borken i nærmere øyesyn. Begrunnelsen som oppgis er at Rist, uten opphold eller forsinkelser, ønsker kaptein Jægers kvalifiserte synspunkt på en mulig skade på hesten:

"Nei, nei!" ivrede han til Jenten, som greb efter dem for at trække dem af ham. "Aa hør, Jæger! vil du være med ud og kjende paa Borkens ene Bagben, om det er Galler? den begyndte at trippe lidt herborte i Bakken, syntes jeg, og halte." "Har vel strøget sig!"... Kapteinen snappede likesaa ivrig Huen fra Klaveret og fulgte. Udenfor ved Slæden stod de saa tyndklædte i Sprængkulden og følte nedover Hasen og løftede paa Borkens venstre Bagben. De fulgte til yderligere Undersøgelse med hen i Stalden. Da de kom ud, var der fuld, vild Disput. "Jeg siger, Du ligesaa godt kunde sagt, den havde Snive i Bagbenene. Skjønner Du Dig ikke bedre paa at kurere Mennesker end paa Hester, gi'r jeg ikke fire Skilling for hele Doktoreksamen din." (s.169-170.)

Rists strategi overfor kaptein Jæger er her todelt. Dels appellerer Rist til kapteinens forfengeligheit når det gjelder dennes i egne øyne særdeles kvalifiserte kjennskap til hester, ved å late som om han trenger kaptein Jægers ekspertuttalelse for å kunne diagnostisere en mulig skade lokalisert til Borkens bakben. Dels ønsker Rist å trekke oppmerksomheten anatomisk lengst mulig bort fra hestens egentlige defekt, blindheten på det ene øyet, ved å konsentrere oppmerksomheten eller blikket om hestens bakben, som det selvsagt ikke er noe i veien med. Doktoren produserer her en felle for kaptein Jæger som består i det å innsnevre synsfeltet radikalt til bare å omfatte Borkens bakben. Takket være denne innsnevring forsvinner Borkens egentlige defekt ut av fokus, siden den ligger utenfor den ramme Rist har presentert for kaptein Jæger og som kapteinen uten reservasjon aksepterer, slik han tidligere har akseptert at Borken har tilbakelagt tre mil på to timer og femten minutter. I og med denne tendensiøse innsnevring omfatter Rists fremstilling av det sentrale, foten, ikke lenger det sentrale, blindheten, som er identisk med den defekt kaptein Jæger er utstyrt med i romanen. Fokuseringen om Borkens fot gir i dette tilfellet ingen garanti for at det som plasseres i synsfeltet er å betrakte som det sentrale. Rist har konstruert en hermeneutisk felle som resulterer i at kaptein Jæger ikke finner at noe er galt med hestens bakben. Rists taktiske disposisjoner har så langt vist seg å være vellykkede, i den forstand at han har klart å lure kaptein Jæger. Ved å konsentrere blikket om foten har Rist fjernet oppmerksomheten fra den øvrige delen av hestens anatomi. Når kaptein Jæger ikke finner noe galt ved Borkens bakben, bruker kaptein Jæger dette mot Rist for å markere dennes manglende kjennskap til hester. For Rist er det å gi kaptein Jæger en følelse av kunnskapsmessig overlegenhet et avgjørende skritt på vei mot det å få kapteinen til å foreslå bytte av hester. Rist går så videre og tematiserer et hestebytte ved å påpeke at han ikke under noen omstendighet er interessert i å bytte med kaptein Jæger. Det begrunnes dels ved at Borken, etter undersøkelsen av bakbeinet, er "feilfri", dels fordi Rist antyder at Brunen har en defekt: "... 'Den Brunen din, du Jæger, – det var et forunderligt Foder den ta'r. Den nøier sig nu vel ikke bare med Krybbeffliser?' plirede Korpslægen lunt ærtende." (s.170). På spørsmål fra kaptein Jæger om Rist hadde sett dette – "Hvad? – saa Du det, din ... Rakker!" (s.170), noe som ville avslørt at Rist har greie på hester, understreker Rist at han ikke har sett det, men at han isteden hørte det på gnagingen: "Hørte det ... hørte det, – den gnog jo som en Sag der i Krybben" (s.170). Rist påstår så at prisen på Brunen har falt i

forhold til det kaptein Jæger gav for den ved å fastslå at kaptein Jæger er blitt snytt. I tillegg oppjusterer han prisen på Borken med nesten det dobbelte i forhold til det han kjøpte den for og sier seg følgelig ikke interessert i å kvitte seg med den. Dette for å lure kaptein Jæger til å tro at et bytte for ham vil være en god forretning.

Kaptein Jæger gjennomskuer ikke på noe tidspunkt Rists strategiske overveielser. Det skyldes at Rist nettopp utnytter kaptein Jægers svake sider, hans manglende evne til å gjennomskue metalingvistiske grep som forstillelse og tendensiøs utelatelse. Blikket på føttene er i dette tilfellet et regissert blick som ikke avdekker en tilslørt defekt. Innsnevringen av synsfeltet er en tendensiøst regissert og avtegnet innsnevring. Det er Rists spekulasjon i kaptein Jægers blindhet som fører til at kaptein Jæger ikke får øye på Borkens blinde øye. Kaptein Jæger og Borken lider av samme defekt. Til gjengjeld så er Aslak i Veltas skade i foten etter å ha "kløvet Foden sin i Torsdags ved Tømmerhugsten" (s.170) reell og fungerer som anatomisk motvekt til kaptein Jægers defekt, som sitter i hodehøyde. Rists fot, som eksponeres innledningsvis ved ankomsten til Gilje og som fremvises i og med kaptein Jægers imperativ: "Hei, Marit! ... Siri! – en Jente ind at trække Støvlerne af Doktoren" (s.169), foregriper den tendensiøse innsnevringen av synsfeltet som følger umiddelbart etterpå, utenfor.

Vi skal nå følge Rists taktiske disposisjoner videre. Rist overlater for en tid scenen til kaptein Jæger som eksponerer sin utålmodighet og som Rist bevisst spiller på i sine taktiske disposisjoner for å lure Brunen fra kaptein Jæger. Rist passer hele tiden på å holde tempoet i de innledende forhandlingene nede, for å provosere kaptein Jæger til å handle overilt, som han nettopp har for vane og som samsvarer med hans leveregel. Kaptein Jægers utålmodighet introduseres slik: "Kapteinen begyndte at dampe utaalmodigt ... Ma maatte dog engang faa sat ind Maden og blive færdig derute, saa han kunne faa frem Døttrenes Breve" (s.171). Vi har tidligere vist at utålmodigheten bidrar til kaptein Jægers blindhet eller hans manglende evne til å lese en underliggende betydning. Kaptein Jægers hastverk etter å komme videre, hans insistering på å få handelen unna, gjør ham blind for Rists taktiske disposisjoner i retning av forhaling.

Etter at brevene er lest opp og diskutert og Ma har gått og lagt seg, kommer hestehandelen igjen opp som tema, men denne gang er det, ikke uventet, kaptein Jæger som har tatt initiativet. Han starter der samtalen sist sluttet: "Behold Borken din, Rist!" (s.179). Rist forstår nå at kaptein Jæger er på gli og avventer tålmodig utviklingen. Når han innser at kaptein Jæger er "moden", medgir han omsider at han er lei av Borken: "Jeg er ble't lidt lei af den, ser Du!" (s.179). Kaptein Jæger later fortsatt som om han ikke er interessert i å bytte, men er ute av stand til å skjule det, og utålmodigheten tar overhånd. Når kaptein Jæger omsider foreslår et bytte, fremstilles det slik at tilbudet allikevel synes å komme overraskende på Rist, som påstår at han aldri har tenkt på det: "'Bytte bort Borken, mener Du?' grundede Doktoren i en tvilende Tone; – 'har igrunden ikke tænkt paa det'" (s.180–181). Når Rist kommenterer det raske tempoet i forhandlingene, peker kaptein Jæger på sin natur: "'Altid min Natur, ser Du, ... at faa sagen klaret med engang, fort og friskt!'" (s.181).

Byttehandelen resulterer således i at både Rist og kaptein Jæger får hver sin delvis defekte hest. Hestehandelen illustrerer igjen kaptein Jægers analytiske defekt, hans blindhet når det gjelder å lese innholdet i en tekst som ikke ligger helt i overflaten, innenfor hans eget innsnevrede syns- og interessefelt og således er umiddelbart tilgjengelig, umiddelbart synlig. Jæger har ingen tålmodighet med avveininger, forhandlinger, overveielser og diskusjoner. Kort sagt, langsomme avgjørelser som også avhenger av andres synspunkter og innspill. Kapteinen har ikke tid til samtaler og meningsutvekslinger. Slik sett er han fremstilt som en klassisk despot. Ikke så mye av vond vilje, som av blindhet og manglende kunnskap.

"hvorunder der rørte sig underlige Følelser hos Kapteinen"

Neste tekst som skal analyseres, viser kaptein Jæger i en fase hvor andres syn for alvor presser seg inn og begynner å påvirke kapteinenes taktiske og analytiske disposisjoner i positiv retning. Imperativ erstattes i denne scenen av samtale, en langsom kommunikasjonsform. Inger-Johanna redegjør for sitt brudd med kaptein Rønnow, og kaptein Jæger forholder seg lenge taus. Scenen synliggjør kaptein Jæger i to positurer, først nedadvendt, taust og tålmodig lyttende til Inger-Johannas redegjørelse for hvorfor hun har brutt

forlovelsen med kaptein Rønnow, siden oppreist og oppbrakt, som det fysiologiske uttrykk for at Inger-Johanna har snudd hans verdihierarki (og selvbylde) på hodet ved å plassere Grip over kaptein Rønnow i anseelse.

Scenen innledes med en fysiologisk betraktning. Inger-Johanna, kaptein Jæger og (tause) Ma lokaliseres alle sittende, i en posisjon mellom høyt og lavt: "Og derinde i Stuen sad hun saa, med Far ved Siden i Sofaen og Mor paa Stolen" (s.274). Fra en posisjon midt mellom utslettelse og selvhevdelse, oppe og nede, innleder Inger-Johanna sin beretning, som starter ved å angi utslettelsen, fallet: "Jeg havde kastet mig i Vandet og holdt jo bare paa at synke og synke ... jeg havde ikke Ret nu til andet end at drukne" (s.274). I det øyeblikk Inger-Johanna opplyser at hun har elsket Grip og implisitt stadig gjør det, nøytraliseres ikke bare den synkende bevegelsen. Den synkende bevegelsen erstattes av en stigende bevegelse, ved at den tidligere marginaliserte Grip av Inger-Johanna plasseres over den høytstående kaptein Rønnow. Dette resulterer umiddelbart i at kaptein Jæger forlater sin sittende stilling og kommer seg på bena i forferdelse og uforstand over Inger-Johannas ubegripelige prioritering: "Men nu fløi han op og stillede sig foran hende" (s.275). Denne umiddelbare oppstand (i dobbel forstand) markeres i teksten ved kaptein Jægers forsøk på å gjenopprette den hierarkiske ubalansen som Inger-Johannas beretning har ført til, og vi aner at kapteinens tidligere høye tempo og ilske temperament stadig lar seg aktivisere. Kaptein Jæger reiser seg i en viss forstand i kaptein Rønnows sted og meddeler samtidig at Inger-Johannas invertering vil innebære nådestøtet for ham selv: "... Du ... Du kunde ligesaa godt reise op og slaa mig ihjel med engang." - " (s.275). Mens Inger-Johannas snuoperasjon, inverteringen av forholdet mellom høyt og lavt, personifisert ved kaptein Rønnow og Grip, uttrykker et reflektert valg, et vel avveid standpunkt, foretatt i sittende stilling, midt mellom en liggende og en oppreist positur, mellom den som dominerer og den som domineres, markerer kaptein Jægers stående positur først og fremst uforstand og aggressivitet.

Dette er imidlertid siste gang kaptein Jæger i høyreist positur iscenesettes i romanen, og den følges karakteristisk nok av kaptein Jæger i en ny rolle, preget av økt forståelse og omsorg:

Der blev en Taushed, hvorunder der rørte sig underlige Følelser hos Kapteinen: "Siger ... Siger Du det ... at vi ikke holder af Dig

... vil gjøre Dig alt ondt ... Naa ja, ... kanhænde, at jeg siden ikke finder det saa rigtig igjen, hvad Du har gjort ... Jeg siger, kanhænde det! ... Men nu sier jeg Dig, at, maatte Du gjøre det, saa skal vi staa for det, akkurat som Du selv vil med den Sag. Du skjønner den ialfald ... Aa jeg mener, Du endnu ikke har kommet til at sætte Dig, Barn! ..." (s.276).

Fra konfrontasjonen på gulvet, hvor Inger-Johanna reiser seg og forteller den stående kaptein Jæger at "Har ikke Thinka og de andre reddet sig selv ... mig træder ingen ned!" (s.275), endrer kaptein Jæger dramatisk atferd. Endringen begrunnes først og fremst som en gryende innsikt, og som kaptein Jæger ved hjelp av flertallsformen, det familiære "vi", stiller seg bak eller "staa[r] for". Etter kort tid konverteres så denne begynnende innsikt til følgende konklusjon, som fullt og helt kan tilskrives det nedadvendte blikket: "Ved at se Syn for Sagen gjennem Inger-Johanna havde han paa et Vis faat Øinene op, ialfald anelsesvis, for Muligheden af, at et Kvindemenneske dog nok alligevel kunde blive ulykkelig ved et godt Gifte" (s.279).

Vi har tidligere konstatert at kaptein Jægers despotiske, militaristiske opptreden har hatt imperativen som sitt språklige uttrykk, som ikke åpner for eller krever gjensvar. Jeg minner i denne sammenheng om kaptein Jægers tiltale av Jørgen i en foregående analysert scene: "Slurf ikke som en Gris, Gut!" (s.183). Kaptein Jægers språk angir i dette og andre tilfeller militant tiltale snarere enn å åpne for et kommunikativt fellesskap, samtale i egentlig forstand. Kaptein Jægers skråsikkerhet, overbevisningen om selv alltid å ha rett og denne overbevisningens språklige uttrykk, imperativen eller kommandoen, den raskeste veien mellom punktene påbud og resultat: "– Og saa, Thinka!' nikkede han til hende, 'lidt Toddy, – saa fort som muligt'" (s.222), erstattes i kaptein Jægers to siste replikker i romanen av elementer til en ny språkforståelse, som blant annet kommer til uttrykk ved at han stadig henvender seg til Ma for å få hennes forsikringer om at Thinka har det bra:

Han kjendte sig saa hyggelig, sagde Kapteinen, naar han saa Thinka sidde der med Strikketøiet og Morskabsbogen enten ude paa Trappen eller i stuen ... "Hun synes nu vel selv, hun har det godt, Du?" sagde han til Ma. Han gjentog det saa ofte; det var, som han havde en vis hemmelig Uro paa det Punkt (s.278–279).

Kaptein Jæger knytter følgende kommentar til brevet fra Jørgen om at han forlater Norge for å skape seg et livsgrunnlag i England og senere Amerika:

"'Du Ma' sagde Kapteinen med dyb, dirrende Stemme, da han endelig havde hentet sig en Smule af Bedøvelsen ... 'Den Grip har kostet os! – Det er ikke andet end hans Lærdomme'..." (s.280).

Disse to replikkene, som er kaptein Jægers siste i *Familien paa Gilje*, uttrykker begge reell undring, i motsetning til sedvanlig skråsikkerhet, og i det siste tilfellet også sorg over tapet av Jørgen. Karakteristisk for begge replikkene er at de åpner for samtale, som er en klart mer langsom kommunikasjonsform enn den kaptein Jæger tidligere har foretrukket og praktisert. Den språklige reduksjonen av tempoet har i begge tilfeller sammenheng med at Jæger står overfor reell undring, noe han ikke forstår eller er usikker på, og som derfor må bearbeides over tid. Undringen er i tillegg også koplet til en følelse av skyld. Begge inneholder også tiltaleformen "du" og "Du Ma!", inkluderingen av en samtalepartner, som ellers bare unntaksvis forekommer hos kapteinen.

"'Skaftestøvlerne dine, fra Du var liden.'"

Jeg skal i den avsluttende analysen ta for meg den avgjørende scenen, der kaptein Jæger omsider får øye på Inger-Johannas gamle skaftestøvler. Hva er årsaken til at kaptein Jæger omsider får øye på støvlene? Ved å feste blikket på støvlene signaliseres det fra kaptein Jægers side både en begynnende interesse for marginalia, uvesentligheter, digresjoner, og en begynnende revaluering av det tilsynelatende betydningsløse. Det foreligger i *Familien paa Gilje* en godt dokumentert sammenheng mellom føttenes tale, en underliggende lokalisering og et tap av språket. Særlig er denne sammenheng tydelig investert i kaptein Jægers leveregel og hermeneutikk. "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen!" fanger innledningsvis i romanen ikke opp de underliggende betydninger som for eksempel ligger nedlagt i Grips ironiske og subversive beretning om oppdragelsen av hunden. Slik sett er det kanskje naturlig å karakterisere kaptein Jæger som en i egentlig forstand overfladisk (eller dum) leser.

Hva er årsaken til at kaptein Jæger fremstår som en lite oppmerksom leser? Fundamentalt sett har det å gjøre med Jonas Lies plassering av kaptein Jæger i et makthierarki, hvor han i egenskap av pater familias pr. automatikk er

plassert på toppen, og hvor han uforbeholdent får utøve sin makt ved å terrorisere dem han til enhver tid har under seg, men hvor han ikke selv opplever sitt oppdragende virke som terror. I forhold til denne suverene posisjon, på toppen av hierarkiet, eksisterer det i *Familien paa Gilje* fire strategier: Total underleggelse (Thinka, Thea), ironi eller dobbeltkommunikasjon eller evnen til å snakke både oppover og nedover (Ma), flukt (Jørgen) og regulær (artikulert) oppstand (Inger-Johanna). Det er først ved yndlingsdatteren Inger-Johannas opposisjon at Lie lar kaptein Jæger gradvis – nærmest skritt for skritt – forstå at det lar seg gjøre å bli ulykkelig ved å ha inngått et såkalt godt giftemål. Denne innsikt, som metaforisk er koplet til øynene og en forøket optisk ferdighet, forutsetter en samhörighet eller identifikasjon med offeret gjennom evnen til å trenge inn i og forstå dets skjebne fra dennes plassering på bunnen av hierarkiet, nedenfra. Denne forøkede optiske ferdighet – vi leser om kaptein Jæger at han omsider har fått opp øynene – fører videre til at kapteinen vender blikket ned. Slik muliggjøres identifikasjon med dem som befinner seg under ham i hierarkiet. Denne nye innsikt resulterer i at kaptein Jæger langt på vei endrer karakter. Militant målrettethet og kronisk herskesyke erstattes av en ny holdning, en slags reflektert holdningsløshet: "Der kom han ud den ene Gang efter den Anden og glemte, hvad han gik efter, saa han maatte vende igjen. Ikke et ondt Ord i hans mund længere. Var det ligt, – ikke drev han til nogen" (s.277). Kaptein Jægers militante utadvendthet og målrettede aktivitet erstattes av innadvendt refleksjon, av ettertanke og et nedadvendt blikk, et blikk på føttene, et blikk for ubetydeligheter. Kaptein Jægers tanker vendes ikke lenger fremover, mot fremtidige prosjekter eller mer allment mot fremtiden, mot egen og andres livsveier og destinasjoner, men mot den urett han har begått mot andre i det fortidige, for eksempel mot Thinka:

Hans stadige Beroligelse var jo saa igjen, at saadant nok kunde hænde et Undtagelseseksemplar af Menneskeheden som hans Inger-Johanna – med hendes fremragende Natur og Utaalsomhed for at leve under nogen andens Villie. Men almindelige Pigeboørn havde det nu ikke med at føle og tænke saa høit op i Applikaturen; – og Thinka var jo som skabt for at rette og føie sig efter nogen. ... Spørgsmaalet laa dog alligevel som en Orm og vred sig i Maven paa ham ... (s.279).

Kaptein Jægers argumentasjon er i denne scenen avgjort haltende, noe han også synes å være oppmerksom på. Han forsøker å døyve sin dårlige

samvittighet med en argumentasjon som fremhever to særlige egenskaper ved Inger-Johanna og Thinka. Mens Inger-Johanna av kaptein Jæger er å anse som særlig fremragende og som et "Undtagelseksempplar af Menneskeheden", er Thinkas fremste egenskap at hun er "som skabt for at rette og føie sig efter nogen". Kaptein Jæger oppfatter således også Thinka som et "Undtagelseksempplar". Mens Inger-Johanna er fremragende, altså en som rager frem, stikker eller strekker seg i høyden, er synlig fordi hun hever seg et hode over andre, er Thinka tilsvarende kvalifisert usynlig, særlig skikket til å innordne seg. I det minste er det dette kaptein Jæger prøver å overbevise seg selv om, for slik å kvitte seg med sin dårlige samvittighet, ubehaget han føler ved måten Thinka er behandlet på, og som vender tilbake i form av dårlig samvittighet, en orm "i Maven". flatt klistret til underlaget beveger ormen seg ved hjelp av glidende bevegelser, og da i samsvar med den karakteristikk som gis av Thinka, der hun språkløst og friksjonsløst glir over kjøkkengulvet uten innvendinger (og oppstand) for å tekkes kaptein Jæger i husholdningen eller "matveien". Først gjennom den tyngende samvittigheten for Thinka identifiserer kaptein Jæger seg med hennes skjebne, livsveien som underlag for andres føtter. Identifiseringen med Thinka reduserer betydningen av den målrettede bevegelsen mot et sentralt plassert mål lenger fremme. For å få øye på Thinka må kaptein Jæger senke blikket mot de mørklagte kulissene. Identifiseringen med Thinka erstatter kaptein Jægers sentrale leveregel med et blikk for det perifere og ubetydelige. Fra å befinne seg i sentrum trekkes kaptein Jæger mot Thinkas posisjon i periferien. Målet langt fremme makter ikke lenger å holde ham sentralt og støtt plassert i veibanen. Isteden sklir han som Thinka mot undergangen i en slags friksjonsløs og reservasjonsløs selvoppgivelse. Resultatet av skyldfølelsen i forhold til Thinka er at han slutter å kjeft og slå, samtidig som han snakker stadig mindre. Den territorialiserende, sterkt fremadrettede bevegelsen regulerer ikke lenger kaptein Jægers mobilitet.

Det innskriveres et temposkifte i kaptein Jægers liv. Farten skrur betraktelig ned, fra å løpe, innledningsvis i romanen, til det å drive rundt, formålsløst:

Paa den samme nævnte Torsdag gik Kapteinen om mere end almindelig taus og ordknap. Ikke en Stavelse ved Middagsbordet fra han satte sig, til han reiste sig igjen og grættent, tungt stabbede op Trappen for at tage sig en Middagslur, som den nu skulde være, siddende og blot et Øieblik. Ikke vidste han, enten han havde lukket Øinene eller ei;

– det samme kunde det være ogsaa! Han drev ud af Kontordøren ... (s.277).

Symptomatisk nok blir avgjørelsen om å ta en middagslur heller ikke overholdt, noe som kommer til uttrykk ved at kaptein Jæger "tungt stabbede op Trappen". Det er ikke lenger et poeng å sove middagslur eller å følge opp egne beslutninger, ikke lenger et poeng å "marschere [...] lige paa Meningen" eller tilbakelegge avstanden mellom ambisjon og realisering på kortest mulig tid – eller overhodet. "Tungt stabbede" synes å angi at kaptein Jæger bare motstrebende overholder daglige rutiner. Når han så ombestemmer seg for ikke å sove videre, går eller løper han ikke målbevisst ut av kontoret, som innledningsvis i romanen: "Hun hørte sin Mands rappe, tunge Trin knage i Trappen" (s.131), men driver målløst ut av kontoret. I forhold til å gå, marsjere eller løpe, som tidligere har regulert tempoet og det fremoverrettede i kaptein Jægers territorialiseringer – vi nevner her bryllupet mellom Thinka og fogden som "skulde gaa hastig og prompte for sig, [...] saa aldeles taget som ud af Kapteinens eget Blod" (s.251), og hestebyttet: "Du gaar noget raskt paa Tømmen, Jæger!" (s.181) – driver kaptein Jæger nå av sted uten tempo, retning og ambisjoner. Å drive rundt innebærer at en overordnet og målrettet plan eller idé ikke lenger regulerer kapteinens atferd. I stedet er kaptein Jæger underordnet tilfeldighetenes spill. Kaptein Jæger styrer ikke lenger sin atferd ved hjelp av forhåndsprogrammerte mål, men snarere av krefter han ikke selv kontrollerer, tilfeldighetenes spill og emosjonelle bindinger "nedover", mot barna.

Omsider møter vi kaptein Jæger i "hensunken" positur, stående helt stille, med nedadvendt blikk, mens han iakttar Inger-Johannas gamle skaftestøvler: "Han stod hensunken foran det store Klædesskab ude paa Gangen, da Inger-Johanna kom didop. 'Vil du se noget,' sagde han – 'Skaftestøvlerne dine, fra Du var liden.'..." (s.278). Vi registrerer at kaptein Jæger omsider har stoppet helt opp i en positur som angir en begynnende fallende bevegelse, et forhold som signaliserer at vi kan forvente ny innsikt. Hva slags innsikt er det så Jonas Lie utstyret kaptein Jæger med?

Når målet ikke lenger finnes i det fremtidige eller er lokalisert synlig foran, og således ikke styrer kapteinens atferd, er det ikke lenger nødvendig å rette blikket fremover for å se eller iakttå målet. Det er ikke lenger et poeng med

hastverk. Skylappene kan fjernes, høyre og venstre side åpenbarer seg, likeså bakover, i form av erindringsblokker. Synsfeltet utvides. Det fremadskuende blikkets fokus på objektet, lokalisert i den rette, korteste og minst problematiske linjen mellom punktene A og B, den slagne eller bene landevei, erstattes av et desentrert blikk, et blikk for ubetydeligheter, erindringsbrokker (i det fortidige) og marginalia, i dette tilfellet skaftestøvler eller sko.

Det nedadvendte blikket innebærer for kaptein Jæger at nye objekter kommer til syne i synsfeltet og transformerer underlaget, veien, fra å være et rent underlag, en udifferensiert amorf masse uten form, et solid og trygt fotfeste uten uregelmessigheter, til å bestå av objekter som nå tiltrekker seg oppmerksomhet, og får kaptein Jæger til å stoppe opp og granske nøyere, med nye øyne og et nytt blikk. Slik gjenfinder kaptein Jæger også en fortid, takket være synet av Inger-Johannas gamle skaftestøvler.

Det nedadvendte blikket ledsages altså av at kaptein Jæger har sunket sammen i kroppen. Med denne positur, lut med blikket vendt nedad og til sidene, får han samtidig lettere tilgang til de nedre regioner, til sko og føtter. Det oppgis ingen spesiell grunn til at kaptein Jæger har plassert seg på toppen av trappen, stirrende nedad på Inger-Johannas gamle skaftestøvler. Mens kaptein Jæger tidligere i sin militante og aggressive målrettethet var blind for alt mellom sine sosiale ambisjoner og oppfyllelsen av dem, fylles hans liv nå av digresjoner, egentlig det å vike fra hovedveien eller hovedsaken, avsporinger eller sidespor (til høyre eller venstre side og bakover). Han driver viljeløst rundt uten styring. Kaptein Jægers energi fordeler seg på en rekke sideveier eller avvik fra hovedveien, fra "Meningen". I denne formålsløse vandring omkring får han øye på gjenstander han ikke ville registrert på et tidligere tidspunkt i romanen, med "normale" øyne. Kaptein Jæger har i en viss forstand fått nye øyne, et nytt blikk. Eller har han det? Er det øynene som er nye eller er det synsfeltet som har åpnet seg, takket være forøket belysning, og således er blitt forøket eller utvidet? Spørsmålet er interessant, ikke minst sett i forhold til Jonas Lies impresjonisme. Ved å plassere kaptein Jæger i en annen scenografi enn den vi kjenner fra predikantens plassering i *Haugianerne*, ved å plassere ham i periferien snarere enn i sentrum, forøkes motivkretsen og kaptein Jægers forståelse for det liv som i romanen henlegges og er henlagt til periferen, det

marginaliserte, i dette tilfellet representert ved Inger-Johannas gamle skaftestøvler.

Det senkede blikket innebærer både en utvidelse av synsfeltet og en forøket synliggjøring. Mens kaptein Jægers blikk tidligere kun inkluderte hans egen versjon, har forståelsen for Inger-Johannas handlemåte, hennes uvilje mot å akseptere andres rammer, andres begrensninger, hvor hun kun tilskrives en perifer og marginal plassering i kulissene, i beste fall som dekorasjon, ført til at hans eget synsfelt utvides. Det skjer i regi av det senkede blikket, som innebærer at det kastes lys innover i de tidligere mørklagte kulissene. Det hersker liten tvil om at kaptein Jæger, i og med utvidelsen av synsfeltet, er blitt en bedre analytiker, en bedre leser.

Kaptein Jægers blikk på føttene, hans lute holdning, hans blikk for tilsynelatende ubetydeligheter, alt foranlediget av at han nå bare motstrebende lever sitt liv forlengs, men uten et på forhånd definert mål, synes å angi at kaptein Jæger har lidd et slags nederlag. Det er imidlertid ikke tilfellet. For kaptein Jægers vedkommende dreier det seg intet mindre enn om tilegnelsen av en ny fortolkningsmodell. Hva er det videre som kjennetegner denne nye modellen? Fra å dirigere blikket på bakgrunn av en teori om måltrettethet, transformeres kaptein Jæger til noe av et visuelt fokus, hvor hele det polyfone spill av viktige, mindre viktige og uvesentlige betydningselementer eller brokker griper inn og påvirker hans mottakelighet. Istedenfor å være sterkt avgrensende finner det sted en forøket bevissthet, en forøket mottakelighet, som ikke nødvendigvis stiller kaptein Jægers tidligere liv og prioriteringer i parentes, men som takket være ny belysning sidestiller de betydningselementer han påvirkes eller lar seg påvirke av. Det preetablerte målet får en likeså marginal, perifer eller viktig status som Inger-Johannas gamle skaftestøvler.

Tiden, eller snarere endringen i tidsoppfatning, er også et viktig element å ta i betraktning når det gjelder utformingen av denne nye hermeneutikk. Fra å leve forlengs i et sterkt oppdrevet tempo, hvor alle gjenstander forsvinner ut av fokus som perifere, marginale og underlagt et overordnet territorialiserende prosjekt som finner sin begrunnelse og realisering i det fremtidige, stopper ikke bare kaptein Jæger opp og blir stående i et profilert nå, men dreier av og vender blikket og skrittene nedover, inn i den mørklagte

periferien, hvor skaftestøvlene – tilfeldigvis – blir synlige, stående på gulvet, knapt synlige, kanskje lys brune mot en mørkere, brunsvart bakgrunn, slik tilfellet er i *Haugianerne*.

5. Positurer

I vurderingen av Fredrik Ingerslevs studie *Jonas Lie. Et Personligheds- og Typebillede* pekte jeg på at forankringen i Ernst Kretschmers typeteori har gitt Ingerslev et (muligens utilsiktet?) godt blikk for betydningen av kroppens positurer (gester, mimikk, bevegelser) i Jonas Lies forfatterskap. Jeg tenker i denne sammenheng blant annet på Thinkas naturlige bøyelighet, Mas motstrebende bøyelighet, kaptein Jægers stivhet, Jørgens unnvikelser og Inger-Johannas suverene balanse. Forrige kapittel i avhandlingen var i hovedsak konsentrert om eksponeringen av underteksten og bestod for en stor del i synliggjøring av sko og føtter, marginalia og betydningsfattige elementer. Denne eksposisjon forutsatte et nedadvendt blikk og, følgelig, en nedadvendt positur. De to sentrale positurene i *Familien paa Gilje* er den oppreiste og den liggende, fordelt over og under streken. Det finnes også en tredje positur, den sittende positur.

I kaptein Jægers verden finner det sted en gradvis og "forhåndsannonsert" overgang fra en oppreist til en liggende positur. Gjennom store deler av romanen kan kaptein Jæger, uten fysisk besvær, bevege seg over og under streken, høyt og lavt. Fra å løpe ned trappen fra andre etasje i full fart innledningsvis i romanen: "Hun hørte sin Mands rappe, tunge Trin knage i Trappen", begir kaptein Jæger seg avslutningsvis langsomt opp trappen til kontoret, med et solid tak i gelenderet: "Han var bleven en hel Del tykkere og mere aandpusten i den sidste Tid og tok mere trofast i Rækværket" (s.269). Det synliggjøres her at kaptein Jæger langt fra er like naturlig disponert som tidligere i romanen for en intakt forbindelse mellom høyt og lavt, sentrum og periferi.

Ma beskriver innledningsvis i romanen defekten på følgende måte, og foregriper samtidig det som skal komme til å bli kaptein Jægers skjebne: "'Men Du taaler ikke at bøie Dig, Jæger!' Han rettede sig hastig" (s.165). Når kaptein Jæger i dette tilfellet ikke tåler å bøye seg ned for å gripe tak i et

"Oplag af Bomuldsstrømper" (s.165), beregnet på Inger-Johanna for oppholdet i hovedstaden, så innebærer det å bøye seg ned samtidig å måtte gi avkall på den nødvendige forankringen (i gelenderet eller i dørkarmen) over streken for å rekke ned til det som lokaliseres under, i dette tilfellet Inger-Johannas strømper. Siden kaptein Jæger ikke tåler å bøye seg ned for å få tak i strømpene – jeg minner i denne sammenheng om at han på et senere tidspunkt i romanen trenger hjelp til å komme seg på benene etter fallet ned i "Møgen" (s.244) (i stallen) – er det nærliggende å tenke seg det slik at det fysiske spennet er for langt til samtidig å muliggjøre kontakt mellom høyt og lavt. Slipper kaptein Jæger taket i dørkarmen, som altså skjer i stall-scenen, sier han ned mot "Møgen" og ut av en scenografi som – gjennom størsteparten av romanen – gir Jæger stor plass i sentrum for de begivenheter som utspiller seg i Lies roman. Forankringen får således en tvetydig og dobbel funksjon, i likhet med Grips grep i fjelleggen og Inger-Johannas grep i gelenderet på Gilje, som jeg skal komme tilbake til senere i avhandlingen. Forankringen i dørkarmen og i gelenderet har samme avstivende og forankrende funksjon som krakken i *Haugianerne* og sikrer og trygger en sentral og dominerende plassering, synlig lokalisert i lyskretsen.

Mens kaptein Jæger ikke tåler å bøye seg ned, som i denne sammenheng altså innebærer å opprette kontakt mellom hode og føtter, teori og praksis, høyt og lavt, sentrum og periferi, er det å bøye seg og rette seg opp igjen en naturlig bevegelse og en godt utviklet fysisk ferdighet for Inger-Johanna, i likhet med hennes gode balanse. Kun i et enkelt tilfelle i romanen, som nevnt ovenfor, angis det at Inger-Johannas har behov for en forankring, men anledningen er spesiell, all den stund Inger-Johanna i dette tilfellet har trukket "Benene [...] op under sig" (s.142), derav det solide grepet i gelenderet innledningsvis i romanen.

6. Livsveien

Hovedhandlingen i *Familien paa Gilje* er lokalisert til gården Gilje og til nærliggende områder. Det er livet på landsbygden som utgjør den sosiale og faktiske rammen om romanen. Inntrykkene fra hovedstaden formidles indirekte via brev og beretninger. Livet i hovedstaden er å betrakte som en kulisse, en perifer lokalisering noen dagsreiser unna, men øver allikevel en

uimotståelig og destabiliserende tiltrekningskraft på flere av romanens personer. *Familien paa Gilje* omhandler en rekke personers livsskjebner eller destinasjoner over et tidsrom på i overkant av tredve år. Personenes liv er uløselig knyttet til de veivalg de selv gjør eller valg andre foretar på deres vegne.

Destinasjoner poengterer effektivt de (vei)valg bokens personer presenterer oss for. Destinasjon angir "bestemmelse" eller "bestemmelsessted".²¹⁷ Andre betydninger er "udse" og "Endemaal"²¹⁸. Latinske "destinatio" angir betydningene "bestemmelse", "fastsetting", "valg", "fast beslutning" og "forsett". Med hensyn til "destino" finner vi betydningene "feste", "gjøre fast", "bestemme", "fastsette" og "utpeke".²¹⁹ Som det fremgår av disse ulike, men beslektede betydningene, lar det seg ikke avgjøre hvem som til enhver tid avgjør bestemmelsen eller veivalget. På den ene side finner vi de relativt entydige "fast beslutning" og "forsett", som synes å peke hen mot et handlende subjekt som selv står for veivalget eller bestemmelsen, slik for eksempel kaptein Jæger i store deler av romanen synes å gjøre det og senere Inger-Johanna. På den annen side finner vi betydninger som "gjøre fast" og "udse", som synes å forutsette at beslutningen om veivalg og bestemmelse er tatt annetsteds av andre, slik tilfellet for eksempel er med Thinka, som ikke får anledning til å velge egen livsvei, men får den staket ut (ved tvang) av kaptein Jæger. Mellom disse ytterpunktene, mellom frihet og tvang, aktiv og passiv, motstand og oppgivelse, lokaliserer vi en glidende overgang av ikke klart definerte bestemmelser.

Forestillingen om livet som vei med en begynnelse og en slutt har en lang forhistorie i oksidental tenkning og kultur. Jeg har tidligere (med Mikhail M. Bakhtin) vist dens betydning for utviklingen av romanen som genre. Vi har å gjøre med den avgjort mest sentrale metaforen for livsløpet som den oksidentale kulturkretsen har frembragt, selve anskueliggjøringen av tid og rom, kronotopen i Bakhtins forstand. Når Inger-Johanna sier at "der kan gives andre Veie til Rom end netop at gaa hovedkuls paa" (s.264), impliserer det ikke bare at alle veier synes å ha et mål, et endepunkt, i dette tilfellet

²¹⁷ *Norsk riksmålsordbok*, H. Aschehoug & Co., Oslo 1937, s.643.

²¹⁸ *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind VI, s.73.

²¹⁹ Jan Johanssen, Marius Nygaard, Emil Schreiner, *Latinsk Ordbok*, Tredje reviderte utgave ved Henning Mørland, Cappelen, Oslo 1965 (1887), s.164.

Rom, men også at det finnes flere veier, flere alternative valgmuligheter eller utveier av varierende lengde og beskaffenhet, for å nå et mål. Inger-Johannas uttalelse har også gyldighet som kritisk kommentar til kaptein Jægers "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen!", og ikke minst til de forestillinger om prosa og poesi som kommer til uttrykk i Jonas Lies refleksjoner over romanen som genre.

Når Rom alt er nevnt, kan det settes i sammenheng med at byggingen av veier i Romerriket var innskrevet i en gjennomført teleologisk praksis av ekspansiv og aggressiv karakter: Erobring og utbytting, ispedd sivilisatoriske trekk. Veien er dermed også en sivilisasjonsmetafor og markerer en sivilisatorisk praksis gjennom det å underlegge seg naturen. Jeg skal senere i avhandlingen diskutere denne problemstillingen mer inngående, med bakgrunn i en samtale mellom kaptein Jæger og Grip, hvor det å underlegge seg et territorium ved hjelp av geografiske kart angis som en både eksploiterende og sivilisatorisk handling. I *Familien paa Gilje* er begge disse strategier, sivilisering og utbytting, operative og dels sammenfallende. Å undertvinge det naturlige, de naturlige instinkter og tilbøyeligheter, avviket fra et påtvunget livsløp eller en livsvei, anses som et sivilisatorisk trekk og er selve beviset på en høyere livsform.

Forestillingen om livsløpet som vei, egentlig en retning, forutsetter en teleologi, et mål eller en tilgang i finalistisk forstand, en formålsbestemthet og/eller mål (telos) som forutsettes å ligge ved veiens slutt. Vi kan vanskelig tenke oss muligheten av at det ikke befinner seg et mål i enden av veien. Det er videre vanskelig å tenke seg en aktivitet som ikke er innskrevet i en finalistisk teleologi. Resultatet eller målet synes å være av avgjørende betydning for at livsløpet skal ha en mening, for at det ikke skal løpe ut i sanden eller slutte som de "fordrukne Vrag af Begavelser, der [...] døde paa Grøfttekanten", som Jonas Lie skriver om i brevene til Charlotte Dietrichson og Arne Garborg. Slik sett kan vi si at forestillingen om livet som vei på en avgjørende måte er knyttet til forestillingen om et eksisterende mål eller en overordnet mening eller formål ved livet. I det minste er det slik kaptein Jæger forstår sin leveregel, som implisitt også viser til forestillingen om et stringent og oversiktlig narrativt forløp langs "brede Vejen".

"Jeg marscherer altid lige paa Meningen"

Det er en slik – sterkt fremadrettet – bevegelse vi får illustrert når kaptein Jæger i sitt hastverk for å nå hjem til Gilje på det nærmeste kjører ned husdyr for å berette at fogden skal gifte seg med prokurator "Scharfenbergs yngste" (s.243) (snarere enn med Thinka). Denne korte beretningen, formidlet i høyest mulige fart, er romanens mest fortattede uttrykk for kaptein Jægers leveregel, og samsvarer med den forståelse av prosa som kommer til uttrykk i Jonas Lies brev til Fredrik Gjertsen. Farten er optimalisert: "og afsted gik det for stiv Tømme og i fuldt Trav, saa Gjerdestolperne fløi som Trommestikker forbi hans Øine" (s.241). Avstanden mellom Bergsetgården og Gilje skal tilbakelegges raskest mulig, og det avsettes verken tid til mulige avstikkerer eller andre forsinkelser, selv om besøket på Bergsetgården i seg selv er fremstilt som "den lille Afstikker" (s.240), foranlediget av "hans livlige Begjær efter at fange Nyheder, der kunde være kommet til under hans lange Fravær" (s.240–241). Vi leser om kaptein Jæger at: "Han gik hastig, saa det raslede i Sporerne, og Sabelen daskede under Kappen nedover til Hesten uden at se og hilse igjen hverken til høire eller venstre" (s.241). Høyre og venstre side (av veibanen) forsvinner ut av synsfeltet i det øyeblikk ankomsten til Gilje alene styrer kaptein Jægers oppmerksomhet. Dette er prosa, forstått som den korteste (fortalte) veien mellom to punkter.

Det er først på et sent tidspunkt i romanen at kaptein Jæger portretteres stående bom stille (og lut), med blikket festet til Inger-Johannas gamle skaftestøvler. Denne stivnede og ubevegelige positur er selve anskueliggjøringen av at avstikkeren har åpnet synsfeltet til begge sider og nedover. Denne oppmerksomhet om periferien og det tilsynelatende betydningsfattige angir at kaptein Jæger har sluppet tøylene og begitt seg fritt (assosiativt) "indover Markerne ved siden af". Dette er poesi, i overensstemmelse med det syn på poesi som kommer til uttrykk i brevet til Fredrik Gjertsen.

Jeg skal – uten omvei – gi meg i kast med kaptein Jæger, prosaens fremste eksponent i *Familien paa Gilje*. "Jeg marscherer altid lige paa Meningen!" (s.146) representerer utvilsomt romanens minst kompliserte destinasjon og veivalg. Kaptein Jægers atferd er i store deler av romanen fremstilt i samsvar med denne fundamentalt militaristiske og endimensjonale hermeneutikk: Det

å marsjere rett mot målet/meningen, for snarest mulig å innta det/den. Vi har med andre ord å gjøre med en militær strategi praktisert i fredstid, en oppskrift i tyranni, som innebærer utstrakt bruk av overoppsyn og maktmidler, kanskje særlig hva gjelder kaptein Jægers forhold til sønnen Jørgen. Grovt sett er det denne livsanskuelse og fortolkningspraksis som – innledningsvis i romanen – tilskrives kaptein Jæger, og den har gyldighet også for overoppsynet med tjenestefolk og dyr på Gilje.

Etter at kaptein Jæger har byttet til seg Borken, knyttes oppdragelsen av hesten til bruken av stramme tømmer for å holde den på plass midt i veibanen: "Den vendte Hodet over til høire og ryggede op i Veikanten, saalant den bare fik Lov til for Tømmen. Det var umuligt at faa nogen Grund i det!" (s.181). Etter å ha funnet ut at hesten er blind på det ene øyet, konkluderer kaptein Jæger med følgende: "Nytter ikke at kurere Dig for at gaa i Grøften" (s.182). På denne bakgrunn kan vi trekke den konklusjon at det synes å foreligge en sammenheng mellom det å ha nedsatt synsevne og det å skjene ut i grøftkanten. Bare stive tøyler kan holde Borken på plass i veibanen.

Kaptein Jægers anstrengelser samstemmer på avgjørende punkter med Jonas Lies betraktninger om poesi/prosa i brevet til Fredrik Gjertsen og i essayet "Min hustru", hvor det redegjøres for arbeidsfordelingen mellom forfatteren og hans hustru. Thomasine Lies styrke oppgis her å bestå i å stryke "Udskeielser fra Emnet", resultatet av Lies naturlige affinitet til lyrisk fremstilling. I brevet til Gjertsen er arbeidet med å holde seg til plottet fremstilt som kunstnerisk anstrengende, i likhet med det å holde Borken på veien: Det skal "et haardt Stangbidsel og den Kraft, som ligger i ikke liden Dannelse til å holde Pegasus efter brede Vejen". Bare tømmen, et "haardt Stangbidsel", kan holde Borken og Pegasus på (hoved)veien og derved sikre et stringent, oversiktlig narrativt forløp, uten for mange assosiative avvik "indover Markerne ved siden af". Pegasus, Borken og Gamle- og Ungsvarten – hele flokken av hester – må alle bokstavelig talt holdes på plass langs "brede Vejen".

I det øyeblikk grepet i tømmene løsner og kaptein Jægers død inntreffer, suspenderes retningen (og farten) mot Gilje, og vi må anta at Gamlesvarten umiddelbart begir seg ut i grøftkanten for å gresse fritt. I den direkte

påfølgende del av romanen synliggjøres Grip, romanens hovedeksponent for avvik fra hovedveien. Grips tilsynekomst kan forklares ved at når kaptein Jæger (og Jonas Lie) ikke lenger har et fast grep om tømmene og dominerer scenebildet, så gresser Pegasus og Gamlesvarten fritt og følger sine naturlige tilbøyeligheter til avvik fra hovedveien. Derved bringes grøfttekanten og periferien inn i synsfeltet. Her møter vi Grip i hans "rette" element, i bevegelse inn mot sentrum og lampen som lyser opp Inger-Johannas ansikt inne i skolestuen.

Kaptein Jægers vei ut av romanen (og livet), som samtidig innebærer en åpning av periferien og underteksten, med den påfølgende synliggjøring av Grip, er et resultat av at tempoet gradvis settes ned. Overgangen fra sentrum til periferi, fra "brede Vejen" til "Markerne ved Siden af", fra kaptein Jæger til Grip, synliggjøres i kaptein Jægers dødsscene ved at blikket og fokus gradvis forflyttes fra kaptein Jæger til tømmene på Gamlesvarten (som gradvis blir slappere), siden til hesten, for avslutningsvis å konsentreres om de sparkende hestehovene. Vi skal følge utviklingen fra høyt oppdrevet tempo til øyeblikket hvor farten opphører og Gamlesvarten står bom stille i veibanen og skraper "i den frosne Jord med det ene Forben, sterkere og sterkere ... saa Klumperne fog ..." (s.282).

Kaptein Jægers dødsscene har åpenbar affinitet til ridescenen fra Bergsetgården til Gilje, men stilles i kontrast til denne på et avgjørende punkt. Mens den første scenen fremstiller kaptein Jæger og det narrative forløpet som en sterkt målrettet bevegelse, underlagt stramme tøyler og oppdrevet tempo, møter vi i dødsscenen en langt mindre pågående kaptein Jæger og et, i utgangspunktet, langt lavere tempo, som ytterligere trappes ned. Idet farten opphører, er kaptein Jæger alt død. Gamlesvarten snur seg og ser den døde kaptein Jæger bak seg i vognen, men Jonas Lie retter leserens blikk og oppmerksomhet mot et annet objekt, mot Gamlesvarten som poserer stående stille i veibanen mens den sparker i jorden med hovene. Denne avsluttende oppmerksomhet om hestehoven, foregripes i en tidligere, nært beslektet scene i romanen. Kaptein Jægers (langsomme) fall i stallen, mens han iakttar Stor-Olas arbeid med Borkens ene hovne fot, ses gjennom Stor-Olas øyne mens han sitter med hestens hov i fanget.

Opplevelsen av fart formidles på ulik måte i de to nevnte kjørescenene. Døds scenen innledes "i det tunge, takige Trav, som den (Gamlesvarten) var vant til" (s.281). Alt på dette tidspunkt flyttes fokus og oppmerksomhet – nesten umerkelig – fra kaptein Jæger til Gamlesvarten. Slik indikeres det at kontrollen over tømmene (og farten) ikke er slik den pleier å være, men at Gamlesvarten allikevel – nærmest automatisk – setter opp vanlig fart. Det forhold at oppmerksomheten flyttes over på hesten, tilsier at kaptein Jæger ikke lenger kontrollerer farten og tømmene i samme grad som tidligere, noe som bekreftes ved iakttakelsen av at tømmene henger slakt ned, i motsetning til hjemreisen fra Bergsetgården, som fant sted i svært høyt oppdrevet tempo og med stive tømmer og svepeslag. Gamlesvarten følger nå sitt eget tempo, ikke det tempo kaptein Jæger presser hesten til. I beretningen om hjemreisen fra Bergsetgården ble inntrykket av høyt oppdrevet tempo illustrert ved gjerdestolpene som "fløi som Trommestikker forbi hans (kaptein Jægers) Øine" (s.241) på begge sider av veibanen. I døds scenen er det veibanen som forsvinner under kaptein Jæger: "et Fyg forbi af Jorden under ..." (s.281). Det siste forteller oss at kaptein Jægers blikk er vendt ned, men også – og viktigere – at tempoet er betraktelig lavere enn ved hjemreisen fra Bergsetgården. Kaptein Jægers fartsvurdering er forskjellig i de to tilfellene, noe jeg straks skal komme tilbake til. Gamlesvarten holder på å snuble og kompenseres ved ytterligere å sette opp farten, men den innser umiddelbart at signalene fra kaptein Jæger ikke lenger nødvendiggjør "hardere Trav":

Det var første Gang, det var hændt. Den følte det maaske selv, thi den fortsatte kun i haardere Trav, men sagtede saa efterhaanden. Den kjendte Tømmen var løs og slappet; dens Bugter faldt længere og længere nedover Boven (s.281).

Gamlesvarten setter ned tempoet fra "det lune Trav" (s.282), til den "begyndte [...] at gaa" (s.282) og til den avslutningsvis blir "staaende midt i Veien" (s.282). Den gradvise reduksjonen i tempo ledsages av at oppmerksomheten i økende grad forflyttes fra kaptein Jæger til Gamlesvarten. I det øyeblikk Gamlesvarten står stille "midt i Veien" (s.282), forsvinner kaptein Jæger permanent ut av synsfeltet. Beretningen drives ikke lenger fremover av kaptein Jæger, ganske enkelt fordi kapteinen på dette tidspunkt alt er død. Selv når Gamlesvarten vender "Hovedet om et Par Gange og saa indover Karjolen" (s.282), samles ikke blikket om den døde kaptein Jæger, men om de sparkende hestehovene. Ankomsten til Gilje er

lagt i mørke. Den finner sted i "Skumringen" (s.282) til lyden av karjollhjul som "bevægede sig langsomt" (s.282), som om vi skulle være vitne til et begravelsesfølge. Mas stemme høres "gjennom Mørkningen henne fra Bislaget ..." (s.282), denne gangen fra en plassering angitt ved total mørklagthet, for siden aldri igjen å høres i *Familien paa Gilje*.

Italo Calvino knytter i *Amerikanske forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen* interessante kommentarer til litteraturens bruk av hesten som fremkomstmiddel for å fremstille tiden det tar å tilbakelegge avstanden mellom to punkter. Calvino peker på at "Hesten som et bilde på sinnets hurtighet vises tydelig i hele litteraturhistorien, og den viser således hele problematikken forbundet med vår egen teknologiske horisont".²²⁰ Poenget for Calvino er imidlertid ikke den fysiske farten i seg selv, men det han karakteriserer som forholdet mellom fysisk og mental hurtighet. Calvino tilskriver Galileo Galilei, i dialogen *Il Saggiatore*, æren for først å ha anvendt "hesten som et bilde på sinnets hurtighet".²²¹ Det vises i denne sammenheng blant annet også til Thomas de Quinceys essay "The English Mail-Coach", som ifølge Calvino "lykkes med å formidle opplevelsen av ytterst korte tidsintervaller" i beskrivelsen av to vogner på kollisjonskurs som nærmer seg hverandre i varierende fart.²²² Calvino er ikke interessert i den fysiske farten i seg selv, men i den individuelle opplevelsen av fart, og dette er et sentralt anliggende også hva gjelder analysen av kaptein Jægers to turer med hest og vogn.

Vi har alt konstatert at kaptein Jægers to rideturer både fremstilles og oppleves forskjellig. Mens kaptein Jæger hjem fra Bergsetgården kontrollerer farten, og det til tross for at farten i dette tilfellet er langt høyere, all den stund kaptein Jæger oppgis å ha hastverk med å komme hjem til Gilje, er farten i det siste tilfellet faktisk sett lavere, men kaptein Jæger har ikke lenger kontroll over farten. Den individuelle opplevelsen av fart oppleves følgelig som omvendt proporsjonal med den faktiske farten. Mens Gamlesvarten i det siste tilfellet beveger seg "i det tunge, takige Trav" (s.281), formidles kaptein Jægers opplevelse av fart på en slik måte at den

²²⁰ Italo Calvino, "Hurtighet", *Amerikanske forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen* (1990), Cappelen, Oslo 1992, s.50.

²²¹ *ibid*, s.52.

²²² *ibid*, s.51.

faktisk synes høyere – eller minst like høy som ved hjemreisen fra Bergsetgården – enn den faktisk er: "et Fyg forbi af Jorden under ..." (s.281). Vi kan imidlertid konkludere med at kaptein Jæger i dødsscenen tar feil av farten. Selvbedraget skyldes at fartsvurderingens eksterne referanse, veibanen umiddelbart under den rullende vognen, er en langt mindre pålitelig målestokk enn gjerdestølpene langs veikanten på hjemveien fra Bergsetgården. Ved den siste kjøreturen er avstanden fra vognen og ned til veibanen for kort til at en pålitelig og reell fartsvurdering kan finne sted. Det siste skyldes at opplevelsen av fart nødvendigvis tre objekter: optikk (øyet), et objekt i hastighet og et objekt i ro. Kjøreturen hjem fra Bergsetgården inkluderer alle tre; i den siste kjøreturen mangler en stabil ekstern referanse. Her finnes ingen gjerdestolper, men bare jorden under vognen som farer forbi, omtrent som bildene i en film, eller som å sitte i togkupé og feste blikket på gjenstander tett ved skinnegangen.

Italo Calvino definerer novellen som "en hest: et fremkomstmiddel som veksler sin gange til trav eller galopp, alt etter veien den må tilbakelegge".²²³ I forhold til det høyt oppdrevne tempo som preger kaptein Jægers atferd og fortolkningsevne i store deler av *Familien paa Gilje*, og som ytterligere aksentueres ved utnyttelsen av travende hester i fremstillingen av hurtighet, er Calvinos definisjon av novellen som preget av høyere fortellertempo av interesse. Calvino sikter etter alt å dømme til det forhold at fordi novellen er kortere, mens den tid som fremstilles ikke nødvendigvis er det, må tiden avspilles i høyere tempo. *Familien paa Gilje* er ingen novelle, og den tidsopfatning kaptein Jæger står som eksponent for i store deler av romanen, får bare i begrenset utstrekning styre romanens univers. Det er snarere slik at det er forhalingen som strategi, anvendt for å redusere konsekvensene av kaptein Jægers tempo, som i sterkeste grad preger den oppfatning av tid som fremstilles i romanen. Calvino påpeker samme sted at "Litteraturen har utviklet forskjellige teknikker for å forhale tidens gang"²²⁴ og nevner i denne sammenheng både gjentakelse og digresjon, som i *Familien paa Gilje* iscenesettes ved henholdsvis Mas taktiske utnyttelse av forhaling og Grips digressive, frivillige avvik fra "brede Vejen" og innover fjellheimen, snarere enn å følge strake veien rett inn til Kristiania.

²²³ *ibid.*, s.49.

²²⁴ *ibid.*, s.55.

"hun gentog og atter gentog"

Mas posisjon – og posisjonering – i forhold til kaptein Jæger formidles i *Familien paa Gilje* som tvetydig og dobbel. Ved første øyekast kan det synes som om Ma er plassert langs "brede Vejen", som solidarisk støtte til kaptein Jæger og hans tidsforståelse, men den egentlige årsak til denne plassering er å redusere de uheldige og (også iblant) utilsiktede konsekvensene av kaptein Jægers militære atferd og anskuelsesformer. Mas språk og atferd finner sitt uttrykk i regi av "hemmelige Meninger" (s.146), som uttrykk for en fundamental dobbelthet: Det "bestandig at se ud som intet og være alt" (s.143), usynlig (i mørke) og allikevel styrende. I overensstemmelse med denne dobbelthet skal vi se at Ma ikke er utstyrt med et fast språklig ståsted og en fast fysisk forankring. Mas posisjon kan verken defineres som aktiv eller passiv, men konstitueres i den glidende overgang mellom å bli styrt og styre, å bli sett og ikke bli sett. Fysisk sett innebærer det, som vi skal se, en samtidig plassering både foran og bak kaptein Jæger. Denne doble lokalisering er markert i navnene Ma og Gitta, som både angir en ren omsorgsfunksjon (Ma) og en nærmere angitt presisering av definisjonen i form av både "ta" og "gi", aktiv og passiv, motstand og oppgivelse.

Ved å plassere seg midt imellom, i den flytende overgangen mellom aktiv og passiv, tilpasses Ma språklig og atferdsmessig to mottakere, kaptein Jæger og barna på Gilje. Denne tetteste mulige plassering i forhold til to ulike mottakere nødvendiggjør en taktisk utnyttelse av den tidsoppfatning som preger kaptein Jægers anskuelsesformer gjennom store deler av romanen. I forhold til kaptein Jægers høyt oppdrevne tempo fungerer Mas gjentatte overveielser som utsettelse og avventen, men det forhindrer allikevel ikke at også Ma kan utvise kontant og raskt initiativ. Slike initiativ finner i hovedsak sted utenfor kaptein Jægers syns- og virkefelt og vil først bli gjort til gjenstand for en grundigere undersøkelse på et senere tidspunkt i avhandlingen. Lokalisert tett ved kaptein Jæger og følgelig innenfor dennes innsnevrede synsfelt, består Mas taktiske disposisjoner i det å bringe inn et element av treghet (og ettertanke).

En slik handlemåte kommer blant annet til uttrykk i scenen der kaptein Jæger redegjør for sin fortolkningsmodell, og som har sin foranledning i at Inger-

Johanna bes inn til hovedstaden av stiftamtmanninnen. Kaptein Jægers ønske om å ta en raskest mulig avgjørelse i saken blokkeres effektivt av Ma:

"Alt dette, – alt dette, Ma! – at Inger-Johanna er buden didind til neste Vinter. Og det har vi Rønnow at takke for. Det er da kort og greit nok, skulde jeg tro. Hvad? Hvad?" brusede han utaalmodig op. - "Er det ikke greit? ... eller har Du noget bag Øret om den Ting ogsaa?" "Nei ... nei kjære Jæger!" "Ja, da skulde Du ikke opholde hele Aflæsningen af Varerne med dine stille betydningsfulde Suk og hemmelige Meninger, som altid gjør mig gal i Hovedet. Du véd, jeg hader det. - Jeg marscherer altid lige paa Meningen!" "Jeg tænkte bare paa din Uniformsfrak, om Skrædderen har sendt med Resterne af Klædet, du véd"... "Du har ret, Du har ret, Gitta!" Og ut fo'r han som en Ild (s.146).

Scenen gir et instruktivt uttrykk for forholdet mellom høyt oppdrevet tempo og forhaling av tiden, samtidig som Mas taktikk ved avvæpningen av kaptein Jæger kommer eksemplarisk til uttrykk. Kaptein Jægers utålmodighet, her uttrykt i form av "kort og greitt" og "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen!", stilles i kontrast til Mas "hemmelige Meninger" og det forhold at Ma i kaptein Jægers øyne "opholde(r) hele Aflæsningen". Til stiftamtmanninnens tilbud, som kaptein Jæger umiddelbart vil si ja til, innvender Ma "blot sagte [...], at de maatte tale om alt dette iaften" (s.146). Denne tilspissede konflikten mellom høyt og lavt tempo, mellom det å ta en rask avgjørelse og det å vente med den inntil videre, løser Ma ved bringe inn et element av kalkulert distraksjon, i form av kaptein Jægers uniformsfrakk, som innebærer at kapteinen umerkelig og digressivt trekkes inn på et harmløst sidespor, hvor farten ikke lenger representerer et problem: "'Du har ret, Du har ret, Gitta!' Og ud fo'r han som en Ild".

Mas bevisste utnyttelse av tidsfaktoren i forhold til kaptein Jæger kommer videre til uttrykk i diskusjonen om Jørgens skolegang. Ved en kombinasjon av korrekt "timing", det å skjule målet og samtidig nærme seg det langsomt, manipuleres kaptein Jæger til å innta Mas standpunkt. Ma utnytter bevisst et særlig egnet tidspunkt til å ta opp Jørgens fremtid: "Det var paa det Point af opsvulmende lyst Humør, at Ma resolut greb Anledningen til at tale om Jørgens Skolegang" (s.226). For Mas vedkommende dreier det seg om å vente på en anledning til å ta opp det aktuelle forhold. Når først situasjonen er fordelaktig, i dette tilfellet ved at kaptein Jæger er i godt humør, handler

Ma til gjengjeld raskt og kontant. Slik illustreres Mas evne til å ta en rask (strategisk) beslutning.

Vi må anta at Jonas Lies fremstilling av kaptein Jægers sivile atferd som sterkt preget av militære karaktertrekk, ikke er tilfeldig konstruert. Fremstillingen av kaptein Jægers aggressive og målrettede atferd har klar affinitet til ulike forhold ved det å beherske det militære rom. I det militære rommet er det særlig synssansen som er viktig. Det å beherske kampscenen, forutsetter inngående kjennskap til det geografiske territorium og til fiendens plassering i dette. I forhold til Mas plassering i landskapet, byr dette på problemer for kaptein Jæger. Mens "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen!" militærstrategisk innebærer en tradisjonell fremrykning mot et nærmere angitt sted hvor fienden er (synlig) lokalisert, representerer Mas handlemåte en avgjørende og nødvendig innsikt i motpartens taktikk, styrke og svakheter; i kaptein Jægers tilfelle – når det gjelder styrke – rask fremrykning og tungt skyts. Hva gjelder åpenbare svakheter hos kapteinen, skal dårlig kondisjon og redusert fysisk form vise seg å bli et element som Ma ser seg i stand til å utnytte til sin fordel.

Istedenfor et åpent kampbilde i et militært rom preget av homogenitet og gjennomsiktighet,²²⁵ velger Ma av strategiske årsaker geriljakrig som kampform. Det innebærer i Mas tilfelle en kombinert utnyttelse av "timing" og det å opptre fordekt. Videre henter Ma militær styrke i det forhold at hun er fremstilt som utholdende og tålmodig. Kaptein Jæger fremstilles på sin side i *Familien paa Gilje* som lite utholdende og med dårlig kondisjon. Den fulle og hele strategiske konsekvens av manglende utholdenhet må ses i sammenheng med den hindring som dårlig kondisjon medvirker til når det gjelder det å beherske det militære rommet. Selv et homogent og gjennomsiktig landskap byr på hindringer når man ikke har fysisk utholdenhet til hurtigst mulig å forflytte seg. En viktig forutsetning for å kunne dominere det militære rommet vil derfor være å kunne holde størst mulig fart for et nærmere angitt tidsrom, ofte også ved anvendelse av transportmidler, for eksempel hesten.

²²⁵ For en mer inngående studie av ulike aspekter ved det militære rommet, som blant annet homogenitet, gjennomsiktighet i det militære rom og betydningen av hurtighet for å dominere rommet, se Paul Virilio, *Bunker Archéologie*, Éditions Galilée, Paris 1975.

Dårlig kondisjon og fysisk form begrenser kaptein Jægers mulighet for å kunne dominere det militære rommet. I en scene fra juleforberedelsene møter vi kaptein Jæger i kjøkkenet, hvor han viser sine kunster med hakkeknivene:

"Jeg skal vise Jer, hvordan I skal hakke, Jenter!" spøjte han og tok Knivene fra Torbjørg. De to Hakkeknive gik op og ned i Brættet saa raskt, at de næsten ikke kunde sjeldnes, i hans Hænder og vakte utvetydig Beundring over hele Kjøkkenet, medens de holdt inde i Forbløffelse over Mesterstykket. Det varede riktignok kun i to, tre Minuter, istedetfor at Torbjørg og Aslak maatte staa med Linklædet om Hodet og hakke den ganske Dag. Men Seir er nu engang Seir, og naar Kapteinen bagefter gik inde i Stuen og humrede indfornøiet, var det ikke uden en liden polisk Bitanke paa sit Krigspuds ... For, ja minsæl, værkede det ikke i Armen efter alligevel, det kjædte han (s.220).

Slik avsløres kaptein Jægers manglende (fysiske) utholdenhet i *Familien paa Gilje*. Mas taktikk fremstilles som bygd på innsikten i kaptein Jægers svakhet i kamper som trekker ut i tid og som følgelig krever god kondisjon og utholdenhet. Kaptein Jæger er kort sagt fremstilt som en sprinter, et forhold Ma vet å utnytte til sin og sakens fordel. Istedenfor å gå rett på krysser Ma, som vi straks skal se, "umærkeligt" (s.227) frem og tilbake.

Ma benytter den taktiske omveien, en utpreget tidkrevende strategi, for ved argumentasjonens hjelp å overbevise kaptein Jæger før pengespørsmålet i anledning Jørgens skolegang bringes for dagen og synliggjøres. Når scenen fremstilles som et regulært slag mellom "Debetsiden" og "Kreditsiden" (s.226), minus og pluss, representert ved henholdsvis kaptein Jæger og Ma, er det fordi vi i dette tilfellet får presentert et regulært kampbilde i form av en artikulert motoffensiv ansikt til ansikt, istedenfor Mas sedvanlige og taktiske plassering bak kaptein Jæger.

Til tross for at kaptein Jægers strategi alltid er sterkt militaristisk preget, finnes det i *Familien paa Gilje* få slagscener i egentlig forstand, fordi synlig artikulert oppstand er en strategisk uegnet kampform i forhold til kaptein Jæger. Tilslørt oppstand finner vi til gjengjeld en rekke eksempler på, som i følgende beskrivelse av Ma: "Der var noget forhastet i hendes Bevægelser over Dreielen, der tydede paa indre Oprør" (s.232). Krigsmetaforer opptrer først i tilfeller av åpen kamp. Tilfellet vi har beskrevet, utvikler seg fra skjult

krigføring i regi av geriljapreget strategi, til en åpen slagscene som beskrives inngående, med vekselvis fremrykning og tilbaketrekking over et langt tidsrom. Av slagscenen fremgår det at Mas taktikk i konfrontasjonen med kaptein Jæger ikke lenger fremstilles som en kombinasjon av avventen/forhaling og skjult geriljakrig. Ved åpen konfrontasjon utnytter Ma stadig tidsfaktoren til sin fordel. Mas utholdenhet arter seg som stadige, tilbakevendende gjentakelser:

Kapteinen repræsenterede Udgiftposterne og Debetsiden i Form af indignerede Spørgsmaal og Formodninger for hver enkelt, om hun agtede at ruinere ham. Og Ma forsvarede seigt og ihærdigt Kreditsiden, idet hun gjentog og atter gjentog alle de Poster, som var at trække fra. Naar det saa en og anden Gang under de idelige Gjentaelser snurrede rundt, saa hun forplumpede sig, var der slemme Stunder, inden det lykkedes hende at rette sig i Bygen (s.226).

Av "kampene" fremgår det at ingen av partene, verken kaptein Jæger eller Ma, debet eller kredit, skaffer seg et markant eller avgjørende overtak. I en periode fremstilles det som om Ma drives over på defensiven, men bare midlertidig, før hun igjen makter å "rette sig i Bygen". Kampen ender imidlertid med at det er Mas strategi som går av med seieren:

Kapteinen maatte langsomt vænnes ind paa det, indtil det sank saavidt ned i ham, at han begyndte at se og tænke. Men som en ihærdig, utrættelig Krydser havde hun Maalet altid for Øie og nærmede sig det ogsaa umærkeligt. "Disse Kontanter!" ... Det var for Ma at røre ved en Byld, som dog maatte opereres. Resultatet blev, at Kapteinen lod sig overbevise og nu selv blev den ivrigste paa Arrangementet (s.227).

Kaptein Jæger innser gradvis at Ma har rett. Denne innsikt, foranlediget av Mas gjentakelser, finner igjen sted i "langsomt" tempo. Først etter at kaptein Jæger er blitt tvunget til å sette ned tempoet, som gir forøket forståelse i form av at noe får anledning til (langsomt) å synke "ned i ham", bringer Ma inn "Disse Kontanter", som da Inger-Johanna skulle inn til stiftamtmandinnen ble karakterisert som "Krigsomkostningerne", og som det underforstått forutsettes at den tapende part skal bære: "Ind maa hun! – men Krigsomkostningerne ... Krigsomkostningerne, Ma, dem har jeg lært i min Strategi, at Fienden skal bære! Og Stiftamtmandinden maa naturligvis sørge for hendes Udstyr der inde" (s.150).

Regulær oppstand hører med til unntakene i Mas omgang med kaptein Jæger. I all hovedsak plasserer Ma seg bak kaptein Jæger og fungerer dels som bremsekloss og dels som skjult veiviser i nødvendige og prekære situasjoner.

Mas lokalisering i forhold til kaptein Jæger fremstilles slik:

Det stod der med sine gule Tænder, sin tynde, skrallende Tone og sine fire afdøde Taster; og Ma maatte akkompagnere, hvorved hun altid et eller andetsteds blev liggende efter, som en Sæk, der er faldt ned fra en Vogn, medens Hesten ufortrødent travet videre henover Veien. Hans Utaalmodighed bar hun med stoisk Ro (s.167).

Mas posisjon fremstilles her som akkompagnerende, samtidig ledsagende og understøttende. Det fysiske resultatet av den ledsagende rollen som ektefelle fremstilles som det å bli "liggende efter". Lokaliseringen "efter" defineres nærmere som resultatet av et fall. Jeg har imidlertid alt vist at Mas plassering vis-à-vis kaptein Jæger ikke uten videre kan defineres som ledsagende i den betydningen som er anvendt ovenfor. Når Ma følger etter, uttrykker plasseringen et strategisk valg, en posisjonering. Ma reagerer på kaptein Jægers "Utaalmodighed" "med stoisk Ro". Hun lar seg med andre ord ikke påvirke av at kaptein Jæger utålmodig må vente på henne, til tross for at Gamlesvarten "ufortrødent travet videre". Fallet registreres ikke som et nederlag. Isteden sies det altså om Ma at hun "bar" hans "Utaalmodighed [...] med stoisk Ro", med uforstyrrelig sinnslikevekt og karakterfasthet. Når Ma har valgt å legge seg bak kaptein Jæger, skyldes det at hun på den måten både kan holde oppsyn med kaptein Jæger og være usynlig for hans kontrollerende oppsyn. Det er i denne sammenheng viktig å være oppmerksom på at Mas tilholds- eller skjulested ikke er lagt til periferien, som i tilfellet Grip, Jørgen og Thinka. Ma skjuler seg for kaptein Jæger ved å plassere seg rett bak ham, for slik blant annet å bidra til å omgjøre kaptein Jægers altfor raske og ubetenksomme avgjørelser. Ved å fungere akkompagnerende, understøttende, forutsettes det at avstanden mellom partene ikke er *for* lang, siden forholdet mellom kaptein Jæger og Ma i denne scenen fremstilles som et samspill. Det er Ma, som befinner seg "efter", som regulerer tempoet. Det kommer i teksten til uttrykk ved at Ma forholder seg med "stoisk Ro" til kaptein Jægers "Utaalmodighed". Ma fremstilles som

upåvirkelig og setter ikke opp tempoet, til tross for at kaptein Jæger befinner seg langt foran. Følgelig er det kaptein Jæger som må sette ned tempoet. Dette er en avgjørende innsikt hva gjelder fremstillingen av Ma i *Familien paa Gilje*.

Det er i siste instans Ma som regulerer kaptein Jægers atferd og tempo, og som i hvert enkelt tilfelle viser kaptein Jæger (ut)veien, men på en slik tilslørt, indirekte måte at kaptein Jæger får eller gis inntrykk av at det er ham selv som står for avgjørelsen. Carl Olof Bergström er av samme oppfatning når han i *Jonas Lies väg till Gilje* påpeker at "det [är] genom sitt dominerande och högljudda sätt, som kaptenen behärskar skildringen, den som i själva verket styr, är Ma".²²⁶ Samme konklusjon trekker Alrik Gustafson, som skriver:

Det er egentlig i skildringen av Ma at Lie oppnår mest i personschildring i *Familien paa Gilje*. Kapteinen får bare tilsynelatende større plass i fortellingen på grunn av sin dominerende måte å være på og sine høyrøstede fremgangsmåter. Det er egentlig Ma, med sin rolige, selvutslettende opptreden som alltid til slutt tar avgjørelsen i familien etter at kapteinens tunge artilleri har skutt fra seg i voldsomme, eksplosive selvmotsigelser.²²⁷

Ma lar seg med andre ord bare tilsynelatende overkjøre av kaptein Jægers raske avgjørelser og utålmodige virkestrang. I all hovedsak går eller følger hun etter i kaptein Jægers fotspor, men i et saktere, mer avmålt tempo, i første rekke for å dempe effekten av kaptein Jægers raske fremstøt og despotiske fremferd. En slik forståelse av tekststedet er imidlertid ikke fullt ut tilfredsstillende. Det er ikke tilstrekkelig å plassere Ma bak kaptein Jæger, selv om det er her hun fysisk sett er plassert eller – riktigere – har plassert seg. Det at Ma "bar" "hans Utaalmodighed", innebærer i denne sammenheng ikke bare at Ma avfinder seg med kaptein Jægers manglende tålmodighet, men også at hun er plassert foran vognen, som en kombinasjon av trekkdyr og veiviser. Det er Ma som trekker vognen (og husholdningen), noe som blant annet bidrar til å forklare kaptein Jægers dårlige kondisjon og

²²⁶ Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, s.501.

²²⁷ Alrik Gustafson, "Impresjonistisk realisme. Jonas Lie", i Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.66.

manglende utholdenhet, jf. scenen med hakkingen av kjøttet i kjøkkenet. Ma er derfor også plassert foran kaptein Jæger.

Ma trekker kaptein Jæger i den retning hun selv foretrekker. Ikke fordi Ma naturlig er underlagt kaptein Jæger som undersått og trekkdyr, men fordi hun ved å akkompagnere lettere kan styre tempo og destinasjon. Mas akkompagnerende virke er følgelig tvetydig og – som vi skal se – i samsvar med de ulike måter Ma manipulerer kaptein Jæger på i *Familien paa Gilje*. Ved en enkelt anledning kommenterer Ma sin rolle og dens omkostninger: "Hun følte det, nu Arbeidshjulet med ét var stanset, og hun sad der alene hjemme paa anden Nytaarsdag, hvor uhyre det havde været at trække det altsammen. ..." (s.254). Mas ledsagende rolle innebærer imidlertid at hun fysisk sett er lokalisert bak kaptein Jæger. Mas virkefelt og fysiske plassering er således ikke samstemt. Ma virker i stor utstrekning i forkant av kaptein Jægers kontrollområde, men lokaliseres bak ham. Mas selvvalgte plassering bak kaptein Jæger er foretatt på bakgrunn av en strategisk vurdering, noe som klart kommer til uttrykk i en samtale mellom kaptein Jæger, distriktslege Rist og Ma, hvor kvinnens bøyelighet av Ma defineres som uttrykk for et strategisk snarere enn "naturlig" valg. Mens Thinka i *Familien paa Gilje* fremstilles som naturlig bøyelig ved å besitte et særlig talent for underordning, "Thinka er saa altfor god og vil saa gjerne føie sig efter os" (s.232), er Mas plassering bak kaptein Jæger foretatt på grunnlag av en taktisk vurdering. Ma har posisjonert seg. Det uttrykkes ved at "naar Ma føiede sig, var det altid saa tungt og besværligt, at det ligesom knagede i hende" (s.221).

Mas funksjon når det gjelder romanens fremstilling av tid er på en avgjørende måte knyttet til forhaling og utsettelse i forhold til kaptein Jægers høyt oppdrevne tempo langs "brede Vejen". Manipuleringen av kaptein Jæger nødvendiggjør en strategisk utnyttelse av hans fremste svakhet, høyt tempo, med sterkt nedsatt lese- og forståelsesevne. Mas dobbelte lokalisering, som innebærer et samtidig spill (og virkefelt) på to scener, foran og bak, oppe og nede, i lys og mørke, sentrum og periferi, muliggjør en subversiv strategi som ikke bare inkluderer overtalelse som en "mild" form for maktmiddel, men også mer dramatiske virkemidler som regulær manipulering og tilrettelegging av informasjon. Denne aktiviteten er, som vi

skal se i "Femininiteten som undertekst", lagt til den mørklagte utsiden av kaptein Jægers virkefelt og kontrollområde, i underteksten.

I Erik Skrams vurdering av *Familien paa Gilje* fra nyåret 1884 antydes det avslutningsvis at Ma kunstnerisk sett kanskje ikke er like vellykket "tegnet" som andre skikkelser i romanen:

Gamle Fruen har Lie tegnet med stor Kærlighed, som han har set hende, men der synes her at mangle en sidste Fuldendelse. Der er noget i denne sammensat kuede Natur, som ikke ret vil løsne sig fra Lærredet, man beholder et Spørgsmaal tilbage, om hvor hendes Elskværdighed begynder, og hvor den ender. Hun interesserer i højere Grad end Kaptejnen, fordi hun er en finere Natur, men i samme Grad ens Videbegærlighed stiger, i samme Grad drager hun sig bort fra den sidste Forstaaelse.²²⁸

Skrams undring, som han deretter siden gir en kunstnerisk begrunnelse og fordømmelse – "Lies Kunst har her ikke fuldt slaaet til, den er noget mindre haandfast i sin Fremgangsmaade over for hende, end man kunde ønske."²²⁹ – er interessant, kanskje mest fordi han her berører den side av Ma som først – i sin fulle og hele rekkevidde – får utfolde seg i de mørklagte interiørene. Skrams blikk for Ma, for Lies "tegning" av henne, er meget skarpt sett, men ikke fullt og helt forstått og er heller ikke siden blitt forstått i Lie-forskningen. Skram har utvilsomt rett i at Mas "kuede Natur" fremstilles på en underlig og utilfredsstillende måte. Det finnes muligens en psykologisk brist hos Ma, men denne defekt er ikke resultatet av en manglende kunstnerisk kvalitet ved Lies roman. Hvor "hendes Elskværdighed begynder, og hvor den ender", har en bortvendt, uavklart side, og finner først sin menneskelige og kunstneriske forklaring og avklaring i den aktivitet, i form av Mas ulike prosjekter, som utspilles i de mørklagte interiørene, utenfor kaptein Jægers fysiske og optiske rekkevidde. Det er antakelig korrekt at Ma er "tegnet" med en viss – uavklart – kulde, og det er videre mulig at denne reservasjon eller fjernhet kan ha sammenheng med det som vi senere i avhandlingen vil karakterisere som en – for lesere – mulig skjult side ved forholdet mellom ektefellene. Kun intervenserende spekulasjon inn i det ukjente vil kunne bidra til å navngi dette mørke, denne hemmelighet.

²²⁸ Erik Skram, "Jonas Lie: 'Familien paa Gilje. Et Interieur fra Firtiaarene'", *Tilskueren*, København 1884, i Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, s.38.

²²⁹ *ibid.*

"hun bøiede bare af en Svip ovenpaa i sin Komode"

Med gjennomgåelsen av kaptein Jægers og Mas respektive veivalg forlater vi "brede Vejen" og skal isteden begi oss "indover Markerne" og inn i periferien, hvor vi blant annet lokaliserer Thinkas livsskjebne og destinasjon. Poetiske Pegasus, diktningens bevingede hest, er Thinkas følgesvenn "indover Markerne" – ikke prosaiske Borken, Ungsvarten eller Gamlesvarten – hestene på Gilje. For i likhet med Pegasus, så fremstilles Thinka som uten fotfeste i virkelighetens verden: "Der – i Skyen, – fortsattes med Hjertets og Aandens uudslukkelige Tørst det Liv, hvorfor Virkeligheden ikke havde givet noget Fodefæste" (s.287). Thinka velger ikke, som kaptein Jæger, den korteste og samtidig raskeste veien mellom to punkter: "'– Og saa, Thinka!' nikkede han til hende, 'litt Toddy, – saa fort som muligt.' Thinka var alt i Fart; hun bøiede bare af en Svip ovenpaa i sin Komode" (s.222). Thinka følger, paradoksalt nok, ikke kaptein Jægers påbud om umiddelbar servering. Istedenfor umiddelbart å tilbakelegge avstanden mellom stuen og kjøkkenet for å tekkes kaptein Jægers imperativ, som krever umiddelbar handling, bøyer Thinka av for å iføre seg "et rent Blaaforklæde" (s.222) i anledning fogdens tilsynelatende uventede besøk. Thinkas avstikker "ovenpaa" har en estetisk begrunnelse og er uten baktanke, i motsetning til Jørgens forskjellige avstikkere.

Når Thinka etter giftemålet med fogden nektes å ta over husholdningen eller "Madveien" (s.221) hos fogden, innebærer det at det estetiske som midlertidig avstikker på Gilje, turen opp på rommet for å ta på seg et rent forkle, transformeres til permanent oppholdssted. Lukket inne bak fogdens "dobbelte Vinduer med Strikketøiet og 'Den evige Jøde' foran sig" (s.286), transformeres Thinka til fiksjonsfigur i egen og andres beretninger. Avstikkeren på Gilje for å pynte seg gjenfinnes som gjentatte litterære avstikkere inn i fiksjonens verden for å plassere seg selv og den "uforglemmelige Aas" (s.287) i stadig nye og forskjellige roller. Avstikkeren kommer i Thinkas tilfelle til å uttrykke en endelig plassering, et permanent oppholdssted. Det skyldes Thinkas særlige "talent" for underordning og tjenestevillighet, uttrykt slik (av Ma): "Hun har altid været bøielig" (s.185). I motsetning til Ma, som vi tidligere har fått opplyst at det knaket i når hun "føjede sig" (s.221), kan vi lese om Thinka at hennes "stiltfærdige Skikkelse

gled hen i Hjørneskabet efter det forlangte" (s.220), og likeledes at hun "gled ind og ud uden at bryde Tausheden" (s.243). Å gli angir det samtidig språkløse, friksjons- og motstandsløse ved denne bevegelse og angir en uforbeholden, ukritisk form for tilpasning som overflødiggjør bruk av imperativ fra kaptein Jægers side.

Thinka er i *Familien paa Gilje* fremstilt som uten fast forankring i underlaget, og er å betrakte som en velsmurt, språkløs og maksimalt beredt maskin, i motsetning til Mas artikulerte og motvillige treghet. Fiksjonen fremstilles som fristed, en region der Thinka uten reservasjoner kan bevege seg fritt, uhemmet og friksjonsløst. Thinkas erfaringer fremstilles i økende grad som litterære erfaringer, tilegnet i møtet med litteraturen snarere enn i møte med det virkelige livet. Det er karakteristisk at Thinkas siste avstikker, som finner sted umiddelbart etter avstikkeren ovenpå for å pynte seg for kaptein Jæger og fogden, gis en "litterær" begrunnelse. Etter at Thinka har fått låne del to av James Fenimore Coopers *Den siste mohikaner* av fogden, stikker hun umiddelbart ovenpå for å hente to bøker som hun har lånt tidligere:

Thinkas Øie gled endnu, medens Fogden talte, spændt ned i de første Linier – blot for at forvise sig om Fortsættelsen, og i et Nu var hun nede fra sit Værelse igjen med den udlæste af Carlén og første Del af Mohikaneren, slaatt ind i Papir og knyttet med en Sytraad (s.224).

Denne gang er det ikke bare føttene som glir friksjonsløst og velsmurt over gulvet, men Thinkas øyne som likeledes glir (ned) over bokens "første Linier". "Gled" angir i dette tilfellet en særlig glupsk og kritikkløs lesning, i motsetning til for eksempel å stoppe opp, som karakteriserer Inger-Johannas analytiske og refleksive legning. En slik leseform angir det reservasjonsløse og ukritiske ved Thinkas "forbruk" av litteratur. Thinka suges friksjonsløst og umiddelbart inn i fiksjonen, og det er logisk konsistent at Thinka holder gråten tilbake i anledning Inger-Johannas brev, hvor det oppfordres til "Opstand" og til "at holde ved sin Flamme der vesterpaa" (s.227), mens tårene renner fritt og uhemmet under lesningen av Van der Veldes *Arwed Gyllenstjerna*: "de modige Taarer randt" (s.228). Tårene angir rekkevidden av Thinkas reservasjonsløse identifikasjon med fiksjonen. Jonas Lie har med Thinka produsert en sentimental, sterkt følelsesmessig engasjert leser.

Thinka fremstilles altså i *Familien paa Gilje* som en sentimental leser, en leser som samtidig sluker fiksjonen og fortæres av den. Allerede før fogden har fått snakket ferdig, er Thinkas oppmerksomhet konsentrert om fiksjonen: "Thinkas Øie gled endnu, medens Fogden talte, spændt ned i de første Linier". Thinkas "modige Taarer" under lesningen er selve "beviset" på at det er etablert en privilegert forbindelse mellom forfatter og leser.²³⁰ Fiksjonene fortsetter å fylle Thinkas drømmer til randen: "Og disse fedtede, slidte Morskabsbøger med Nummer bag paa fra Byen var den lille Gren, som var levnet hende til at føre sit eget Liv paa" (s.286). Hverdagsrommet erstattes systematisk av det litterære rommet, prosaen erstattes av poesi. Thinka flytter den "uforglemmelige Aas" ut og inn i stadig nye (litterære) roller, fra den ene utenlandske nasjonallitteratur til den neste, unntatt morsmålet:

der flyttede den noget store, koselig rund og trivelig blevne Frueskikkelse, som engang var den smale, slanke Thinka, endnu sin uforglemmelige Aas over fra den ene Helteham i den anden, - fra Emilie Carlén til James, fra Walter Scott til Bulwer, fra Alexander Dumas til Eugène Sue! (s.287).

Thinkas avstikker inn i poesien og fiksjonen angir et livsløp "stængt for alle Udveje for Kvinden", som Jonas Lie skriver i et tidligere sitert brev til Charlotte Dietrichson, datert bare få dager i forkant av utgivelsen av *Familien paa Gilje*.

"Men hvad er det for Slags Vei De siger, De har faret, Far?"

Grip representerer i *Familien paa Gilje* det alternative livsløpet, i første omgang som uttrykk for et bevisst avvikende valg, siden som følge av utestengning og forvisning. Når vi tidlig i *Familien paa Gilje* møter Grip, er han nettopp kommet ned fra fjellet. På spørsmål fra Ma hvor han kommer fra – "Et ungt Menneske, ser jeg, som kanskje har gaat langt idag ... " (s.153), svarer Grip følgende: "Jeg kommer som Fanten oppe fra Fjeldmarken, Frue!"

²³⁰ For en analyse av blant annet det resepsjonsetetiske poeng ved å gråte under lesning av skjønnlitteratur, se Anne Vincent-Buffault, *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*, The Macmillan Press Ltd, London 1991.

(s.153). I den påfølgende samtalen med kaptein Jæger blir det gjort klart at Grip ikke har fulgt landeveien. På spørsmålet om "hvad er det for Slags Vei De siger, De har faret, Far?" (s.159), svarer Grip: "Jeg kunde vist sættes op som et Fugleskræmsel til Skræk og Advarsel for alle dem, som vil vige ud af Landeveien" (s.159). Begrunnelsen for ikke å ha vandret landeveien oppgis å være at Grip på skysskiftet traff en renskytter som "fortalte mig saa længe om, hvordan det var inde paa Fjeldet", "at jeg fik Lyst til at følge med ham" (s.159). Grips lyst begrunnes nærmere som nysgjerrighet: "Jeg var blet nysgjerrig, skal jeg sige Dem, og saa bar det indover" (s.159). Kaptein Jæger kommenterer avstikkeren slik (for seg selv): "Er han ikke endnu mere rispende gal end Far sin! - gi' sig paa maafaa ind i svarte, uveisomme Fjeldet!" (s.159).

Grips avstikker ut i det "uveisomme", som er et poetisk prosjekt med Pegasus som veiviser "indover Markerne", karakteriseres ved manglende bakkekontakt, slik tilfellet også var med Thinka. I Grips tilfelle koples det poetiske til rusen, til det hallusinatoriske, og til opplevelsen av føtter som ikke berører underlaget. Den innledende, lyriske avstikkeren på "maafaa ind i svarte, uveisomme Fjeldet" formidles ved at føttene ikke berører underlaget: "Men jeg véd ikke, hvordan det er der oppe i Fjeldet; det var, som ingenting tog i Benene" (s.159). Det som angis som en champagnerus gis videre en naturlyrisk begrunnelse: "— bare kjølig, hvid, skinnende Sne og mørkeblaa Himmel, Tind i Tind bagom hverandre i én Glans, saalangt Øiet rak" (s.159). Den samme kombinasjon av det lyriske bildet på netthinnen og sviktende kontakt med underlaget formidles avslutningsvis i romanen i scenen der Grip iakttar Inger-Johannas hode gjennom vinduet: "Han saa hendes Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe ... denne Renhed i Øienbrynenes Drag og Trækkene ... dette usigelig skjønne, alvorlige Ansigt" (s.290). Synet kommenteres slik: "Det var Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar" (s.290). Den poetiske betraktningen følges opp av Grips opplevelse av egen kropp: "Han stod der bedøvet som i en svimmel Rus ... og tog saa afsted med lange Skridt bortover, da han hørte Børnene kom ud i Gangdøren. Fødderne bar ham uden at han kjendte det ..." (s.291). I begge tilfeller er Grips avstikkere inn i det "uveisomme" ledsaget av poetisk betraktning og manglende bakkekontakt.

Det å gå egne veier fremstilles som et karakteristisk trekk ved Grip. Bare ved å velge det "uveisomme", som er i overensstemmelse med Grips begrep om det naturlige, er han, tilsynelatende, herre over eget veivalg. Denne suverene uavhengighet er imidlertid kun tilsynelatende og avgjort ikke problemfri. Ved nærmere ettersyn ser vi at Grip nettopp ikke fremstilles som et suverent subjekt når han begir seg inn i det "uveisomme". Ser vi på de to tekststedene i *Familien paa Gilje* hvor Grip begir seg inn over fjellet, fremkommer det ikke bare at han har følge, men at han er den som følger etter eller guides inn i fjellheimen. I det første tilfellet er det åpenbart renskytteren som er kjentmann. Grip tar ikke bare følge med ham, men følger etter i hans fotspor. Grip er avhengig av jegeren for å kunne ta avstikkeren inn i det ukjente og "uveisomme". Senere i *Familien paa Gilje*, når Grip forlater de andre på vei opp til Grønnelisetrene for å begi seg over fjellet, er det likeledes sammen med en kjentmann: "Jeg gaar over Fjeldet inat med en af Folkene til at føre mig" (s.216). Også i dette tilfellet er Grip avhengig av en kjentmann for ikke å gå seg bort. Det fremgår med andre ord at Grips veivalg, forstått som et uttrykk for uavhengighet og originalitet, snarere innebærer det å følge etter og er følgelig å betrakte som annenhånds erfaring. Grips veivalg er bare uttrykk for en tilsynelatende originalitet. Det avsløres ved behovet for guide over fjellet. Grip er isteden en som følger etter, men ikke i Mas forstand, som uttrykk for et strategisk valg og plassering. Relasjonen mellom Grip og guiden baseres på ensidighet. Så lenge guiden er lokalkjent, er avstikkeren inn i det "uveisomme" problemfri og lite risikabel.

"optaget af at studere [...] de lette, fine Sko med Lakering"

Jørgens preferanser går i retning av håndverk. Det innebærer at det oppstår en konflikt mellom Jørgens ønsker og kaptein Jægers ambisjoner på hans vegne. Jørgens veivalg blokkeres av manglende "boklig Fremgang" (s.258) på skolen. For at konflikten i minst mulig grad skal aksentueres, plasserer Jørgen seg i "Ubemærketheden", utenfor kaptein Jægers rekkevidde og synsfelt. I motsetning til Thinkas og Grips avstikkere, er Jørgens avstikker ikke ledsaget av bevingede Pegasus. Ikke noe står fjernere for Jørgen enn det lyriske og boklige. Det er således ikke bøker vi finner i Jørgens hender, men sko:

Jørgen holdt hende med Sejskab, optaget af at studere den underlige Laas paa hendes Kuffert og saa af at betragte de lette, fine Sko med Lakering. Han gned sig i Panden og paa Næsen med dem efter at have aandet dem fugtige (s.196).

Jørgen løfter skoene opp i hodehøyde for å undersøke dem, og da som en naturlig erstatning for "de høiere boglige Regioner" (s.229). Når de "boglige Regioner" i form av "Hellas og Latium" (s.229) ligger som en skjebne eller destinasjon "vert over hans Vei" (s.229), tvinger flukten (i form av utvandring til Savannah og siden Amerika) seg for Jørgen frem som et naturlig veivalg. Det er logisk konsistent i forhold til Jørgens naturlige tilbøyeligheter, at han avslutningsvis i romanen er blitt "en velstaaende, rig Værkstedsforsander over i Savannah" (s.287–288). I motsetning til Thinkas og Grips "punkterte" livsløp, fremstilles Jørgen som den som følger sine naturlige og prosaiske tilbøyeligheter, avviket fra det – for ham – tradisjonelle livsløpet, helt frem.

Bare ved en enkelt anledning i *Familien paa Gilje* lar fortelleren leseren få en slags tilgang til Jørgen:

Hayde man spurgt ham, hvad han helst vilde blive, havde han ved nærmest svaret Dreier, Møller eller Smed; det sidste i Verden, der skulde frembudt sig for hans Forestillingskreds, end sigte dukket op som nogen Drift eller Trang i ham, var vel at blive løftet op i de høiere boglige Regioner. Men Hellas og Latium laa nu engang som en uforanderlig Skjæbne vert over hans Vei, saa derved var intet at gjøre eller engang at tænke (s.229).

Vi "møter" her Jørgen ved en kombinasjon av hans egne tanker og fortellerens syn på hva han kan ha tenkt om sin fremtid. "Samtalen" er følgelig av hypotetisk karakter, siden spørsmålet faktisk sett ikke kan stilles til Jørgen, som alltid befinner seg utenfor rekkevidde; naturligvis for kaptein Jæger, men også for fortelleren og dennes plassering i romanen. Anskuelsesmessig gjenfinner vi Jørgen nederst i høyre hjørne av *Haugianerne*, hvor den lille guttens positur vender bort fra den opplyste trekanten og predikanten i sentrum av bildet. Jørgens perifere plassering i ubemerketheten forsterkes ytterligere ved at han, i likhet med den lille gutten i Adolph Tidemands bilde, ledsages av et nedadvendt blick, et blick på skoene, et blick for føtter.

7. Fallet

Jeg skal i denne delen av avhandlingen undersøke hva det i *Familien paa Gilje* innebærer å ikke kunne beholde likevekten eller balansen, altså holde seg på benene. Kort sagt, hva er et fall? Hva vil det i *Familien paa Gilje* si å falle? Hvilken betydning tilskrives fallet i Lies roman?

Et fall i *Familien paa Gilje* er for en stor del forbundet med det ikke å være i stand til å holde eller gripe seg fast i tilfeller av balansesvikt. Fallet er videre knyttet til det å la seg fengsle, til det å la seg fascinere uforbeholdent eller rive med. Å la seg fengsle innebærer i denne sammenheng å bli tiltrukket av noe uten å være i stand til å holde igjen eller reservere seg, med de fatale konsekvenser det kan tenkes å kunne få.

Det å falle er videre koplet både til forestillingen om et manglende fotfeste som skyldes et glatt, ustøtt eller ujevnt underlag, og til det ikke å kunne holde/gripe seg fast når balansen svikter, for eksempel som følge av overdreven fascinasjon. Hender og føtter blir med utgangspunkt i fallets anatomi sentrale redskaper for å motvirke fallets mulige fatale følger. I tillegg kommer velutviklet balanseevne. I *Familien paa Gilje* møter vi både manglende forsiktighet, som hos Grip, og en mer reservert, forsiktig holdning, som hos Inger-Johanna. Vi møter både det ene reservasjonsløse skrittet frem og de kalkulerte skrittene tilbake. Inger-Johannas "råd" til Grip synliggjør de to ulike strategiene: "Traf jeg Grip en Gang igjen, skulde jeg overbevise ham om, at der kan gives andre Veie til Rom end netop at gaa hovedkuls paa" (s.264).

All fascinasjon eller draging i *Familien paa Gilje* er ikke fatal, tilintetgjørende og forbundet med nederlag. Jeg skal ved å analysere et antall tekststeder vise fascinasjonen i en rekke beslektede utgaver og stadier. I tekststedene som skal analyseres, knyttes det å falle på en avgjørende måte til henholdsvis hender og føtter.

Kaptein Jæger: "Lige ned i Møgen!"

Jeg skal først ta for meg det mest udiskutable og ettertrykkelige fallet i *Familien paa Gilje*, nemlig kaptein Jægers fall "lige ned i Møgen!" (s.244) i stallen mens han, med nedadvendt blikk, bivåner Stor-Olas arbeid med Ungsvartens ene hov:

Han gik ikke længere ud end ned for at se til Ungsvarten. Idag var den hed i den ene Hov efter den ny Skoning. Det var et Søm, som var slaat for dybt ind af den Klodrian af en Smed. Det fik ud igjen ... Kapteinen stod taus og saa til paa sin Yndlingsplads med Armen over den underste Halvdel af Stalddøren, medens Stor-Ola, med Ungsvartens Bagben over Laaret, udførte Udtrækningen med Hovtangen. Dyret var godkyndt, ikke saameget som rykkede i Benet ... "O-o-ola!" hæsedede det halvkvalt. Stor-Ola saa op. "Kors i" – seg ikke Kapteinen der langsomt ned, medens han endnu holdt sig i Stalddøren, ... lige ned i Møgen! ... Ola saa et Øieblik raadløs paa sin Husbond og slap Hestebenet. Saa tog han Staldbøtten og skvættede Vand i Ansigtet paa ham, indtil der igjen viste sig Liv og Gjenkjendelse. [...] "Hjælp mig ud, Ola! – Saa, lad mig støtte mig, – sagte, sagte ... Aah! - det gjør godt at puste ... puste!" stansede han. "Nu er det over, tror jeg ... Javist, – komplet over – andet end saadan halv mat ... Gaa bare et Stykke efter mig, Du Ola, – for en Sikkerheds Skyld ..." (s.244–245).

Denne scenen, som foregriper kaptein Jægers endelige fall og død, viser hvor ustø og prekært utsatt kaptein Jægers posisjon er. Fra å befinne seg på det som her karakteriseres som hans "Yndlingsplads", høyt hevet over begivenhetenes gang, sentralt plassert innenfor billedrammen, her i form av en dørkarm, og med blikket rettet (ned) på Stor-Ola, som sitter "med Ungsvartens Bagben over Laaret", er han i løpet av sekunder i ferd med å gli ned på gulvet og "lige ned i Møgen", med andre ord ut av billedrammen. Forsvinningsnummeret ledsages av at kaptein Jægers plass sentralt innenfor synsfeltet tilsidesettes, og han forskyves ut i periferien, nærmere bestemt ned mot gulvet i fjøset der scenen utspiller seg. Isteden rykker Stor-Ola inn og tar kaptein Jægers plass, siden det er med eller gjennom hans øyne vi får del i at kaptein Jæger er i ferd med å si "lige ned i Møgen", mens han krampaktig, men til ingen nytte, forsøker å holde seg fast i "Stalddøren".

Ser vi nøyere på beskrivelsen av kaptein Jægers "Yndlingsplads", ståstedet han altså selv sies å foretrekke fremfor noen annen plass, er dette en

lokalisering som ikke bare gir støtte ved at han synes å lene seg mot "Stalddøren", men også ved at kaptein Jæger har forankret seg ved å feste et betryggende grep "med Armen over den underste Halvdel af Stalddøren". Kaptein Jægers ståsted, høyt hevet over Stor-Ola, trenger således et sett oppstivere for at han kan stå støtt eller trygt. Til tross for disse to oppstiverne klarer allikevel ikke kaptein Jæger å holde seg på plass sentralt i bildet. Den foroverlente posituren og "Armen over den underste Halvdel af Stalddøren" stiver av kaptein Jægers positur, i tilfelle noe skulle skje, men forhindrer allikevel ikke at kaptein Jæger siger eller glir ut i periferien av bildet og ned i "Møgen". Selve fallet, under normale omstendigheter en plutselig hendelse, avspilles her som i sakte kino. Langsamt, bilde for bilde, som i en tegneserie eller en sakte avspilt filmstripe, ser vi for oss at kaptein Jæger siger nedover mot gulvet. Denne langsamt, glidende bevegelsen nedover mot gulvet og "Møgen" er i tillegg ledsaget av kaptein Jægers sviktende stemme, som også er i ferd med å bryte sammen, og tilsvarende langsomt: "O-o-ola!" hæsede det halvkvalt". Dette er scenen som langsamt avspilles foran øynene på Stor-Ola. Som det fremgår av teksten, greier ikke Stor-Ola å forhindre at kaptein Jæger langsamt glir ned i "Møgen". Stor-Ola blir stående "raadløs" og iakttar det som skjer. Det er med Stor-Olas øyne vi følger kapteinens "langsomme" fall. Etter at Stor-Ola får skvettet vann i ansiktet på kapteinen, mens han ligger i "Møgen", kvikner kaptein Jæger langsamt til.

For å gjenreise sin verdighet er det av avgjørende betydning at kaptein Jæger klarer å komme seg på benene, fortrinnsvis ved egen hjelp. Vi skal følge denne utviklingen steg for steg. Den innledes ved at kaptein Jæger først ber om hjelp: "Hjælp mig ud, Ola!", altså et uforbeholdent uttrykk for egen hjelpeløshet, men samtidig begynnelsen, det første og avgjørende skrittet fremover for å gjeninnta sin suverene, oppreiste posisjon innenfor billedrammen og den scenografi som sikrer kaptein Jæger en slik dominerende plass. Det neste steget, som består i å be Stor-Ola om støtte, om et tredje (supplerende) ben, en ekstra oppstiver, uttrykker mindre grad av avhengighet enn den reservasjonsløse forespørselen om hjelp innledningsvis. Isteden uttrykker kaptein Jæger seg slik: "– Saa, lad mig støtte mig, – sagte, sagte ... Aah! – det gjør godt at puste ... puste!" stansede han". Kaptein Jæger tar igjen kommandoen. Mens den delen av teksten vi hittil har sett på, utspilles i stallen, og således utenfor de øvrige familiemedlemmenes rekkevidde og synsfelt, nærmer vi oss nå med sakte skritt døren og den

opplyste gårdsplassen utenfor, kaptein Jægers kongerike, hvor han i egenskap av pater familias er hevet over alle andre.

På terskelen stanser kaptein Jæger for å stramme seg opp og for å kvitte seg av med Stor-Ola, som så langt har støttet ham. Kaptein Jæger må ikke vise seg for andres blikk i en slik forkommen tilstand, som en fallen mann. Følgelig påstår han nå at alt er "komplett over" og kommanderer Stor-Ola til å følge et par steg etter ham: "Gaa bare et Stykke efter mig, Du Ola, – for en Sikkerheds Skyld ...". Det må for all del ikke vises, tydeliggjøres, at kaptein Jæger er avhengig av Stor-Ola, derav kaptein Jægers insistering på at Stor-Ola inntar de nødvendige få skrittene bak ham ut av stallen. Kaptein Jæger må ikke vise at han er avhengig av en i alle henseender perifer skikkelse for å holde seg oppreist og ikke igjen gli eller sige ut av sentrum i bildet og ned i "Møgen". Kaptein Jæger oppfatter sin suverene posisjon som selvinnlysende. Fra sitt opplyste ståsted på utsiden av stallen, som han forlater før Stor-Ola, er han igjen lokalisert alene, oppreist i sollyset, rammet inn av staldøren som han med langsomme, usikre stabbende (?) skritt nettopp har gått ut gjennom. Bak seg, i mørket, etterlates Stor-Ola, skikkelsen fra periferien av interiøret, som for et øyeblikk trådte frem i lyset og fikk stablet ham på benene, for siden å gli tilbake til periferien og mørket, hvor han i *Familien paa Gilje* har sitt permanente tilholdssted.

Et karakteristisk trekk ved denne – og beslektede – scener er at den ikke avspilles i kaptein Jægers høyt oppdrevne tempo, noe som naturligvis har sammenheng med at hendelsen som beskrives ikke regisseres av kaptein Jæger. Scenen formidler en beskrivelse som normalt fremstilles som en plutselig hendelse: Det at noe eller noen faller til marken, her kaptein Jæger som "seg [...] langsomt ned, [...], lige ned i Møgen". I dette tilfellet trekker scenen, av årsaker som jeg straks skal komme tilbake til, ut i langdrag. Et annet karakteristisk trekk ved fallscenen er at den innledes i og med kaptein Jægers konsentrerte blikk på Ungsvartens ene fot eller hov. Scenen foregriper både kaptein Jægers blikk på Inger-Johannas gamle skaftestøvler og kaptein Jægers død avslutningsvis i romanen. Den siste scenen ledsages av et nedadvendt blikk og ved et gradvis tap av kontroll over tømmene. Begge scener kulminerer med at all bevegelse opphører. Fra at kaptein Jæger "gik [...] om mere end almindelig taus og ordknap" (s.277), møter vi ham videre mens han driver "ud af Kontordøren ..." (s.277), til vi avslutningsvis

møter kaptein Jæger stående stille, "hensunken foran det store Klædesskab ude paa Gangen" (s.278), hvor han har fått øye på Inger-Johannas gamle skaffestøvler.

Kaptein Jægers dødsscene gjengis i tilsvarende former: Fra at Gamlesvarten beveger seg i "haardere Trav" (s.281), settes tempoet ned til "det lune Trav" (s.282), ytterligere ned til gangfart, den "begyndte [...] at gaa ..." (s.282), inntil "Svarten stod taalmodig og saa hen mod Giljebrækken" (s.282). Fallscenen og kaptein Jægers dødsscene er ytterligere beslektet ved at kaptein Jæger i begge scener ikke makter å holde seg fast, henholdsvis i stalldøren og i tømmene. Når fallet i stallen fremstilles i "sakte" kino, skyldes det også kanskje at han gradvis mister bevisstheten, men også – og viktigere – at hastigheten i fallet og bevegelsen mot gulvet og "Møgen" begrenses av den klamrende hånden og det forhold at kaptein Jæger "endnu holdt sig i Stalddøren" (s.244).

Inger-Johanna: Et skritt tilbake ...

Jeg skal nå ta for meg en ny tekst, som også er nær ved å formidle et fall, men hvor det er den overhengende faren for å falle overende som demonstreres og iscenesettes, ikke selve fallet. Vi møter i scenen Inger-Johanna som – i motsetning til kaptein Jæger og senere Grip – fremstilles som åndsnærværende nok til å holde seg fast. I tillegg er Inger-Johanna utstyrt med særdeles gode balanseevner. Helt innledningsvis i *Familien paa Gilje* poengteres ettertrykkelig Inger-Johannas overlegne kroppsbeherskelse og evne til å holde seg på benene i prekære situasjoner: "Nei, hvor de render!... Thinka og Thea. – Men Inger-Johanna! kom hid, Ma, og se, hvor hun sætter Foden for sig. Er det ikke som hun danser?" (s.132)/"Snart stod de udover den lange bratte Bakke bag Fjøset, – Skistaven paatvers i begge Hænder foran til Ballance, Skærfet i Farten bagud om Nakken. I Hoppet tabte Inger-Johanna Ligevægten og holdt paa at – nei, hun stod sig!" (s.144).

Veien utenom ekteskapet er likeledes koplet til det å (be)holde balansen, noe som i siste instans innebærer ikke å falle og følgelig la seg trække ned: "Har ikke Thinka og de andre reddet sig selv ... mig træder ingen ned!" (s.275). I et brev til Ma fra tante Alette koples Inger-Johannas oppgivelse av egen

identitet i hovedstaden til et fall som følge av vanskeligheter med å holde seg på benene. I det samme brevet til Ma beskriver tante Alette den mulige effekten av "smøring" på følgende måte: "jeg følger med stigende Angst, hvorledes Stien mere og mere gjøres glat under hendes Fod" (s.256). "Glat" har i denne sammenheng en dobbel semantisk betydning med motstridende meningsinnhold. Det vises her ikke bare til forestillingen om en plan, helt jevn og sammenhengende overflate som lett lar seg forsere, i forhold til for eksempel en kupert eller ujevn overflate, men også til en sleip og glatt overflate, som det er vanskelig å få fotfeste på. De gaver Inger-Johanna mottar av stiftamtmanninnen i hovedstaden er, i tillegg til å bidra til å gjøre livet mer komfortabelt, å betrakte som "smøring", for slik å gjøre underlaget "under hendes Fod" så glatt at hun omsider vil akseptere at det å falle er en nødvendig forutsetning for å kunne "herske i en fin Salon" (s.236). Inger-Johanna faller ikke, like lite som hun lar seg fange: "'Du maa ikke løbe saa voldsomt, Barn! Det ser ikke godt ud ... man maa lade sig tage.' 'Af den Fuldmægtigen, – aldrig i Evighed!'" (s.203).

Det gis i *Familien paa Gilje* to versjoner av kaptein Rønnows og løytnant Meins ankomst til Gilje. Den første versjonen utspilles i sin helhet i stuen på Gilje, mens den andre legges til "Sovekammeret ovenpaa" (s.141). Den første versjonen formidles fra sentrum, mens den andre er lagt til periferien, nærmere bestemt (sett) fra utsiden av stuen hvor kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein eksponeres i lyset fra "To støbte Talglys i høie Messingstager" (s.138) som er plassert på spillebordet. Den andre versjonen iscenesettes i et mørklagt rom: "efterat Torbjørg havde slukket Lyset, listede Søstrene sig ud i den store, kolde, mørke Gang" (s.141). De to versjonene er knyttet til hvert sitt interiør, hvor det ene er belyst, det andre er mørklagt. I den første versjonen er lyset fordelt på en selektiv måte. Ikke alle de tilstedeværende i rommet får del i det sparsomme lyset som interiøret oppgis å være utstyrt med. Den kunstige lyskilden, fire stearinlys, deler interiøret i en opplyst og en mørklagt del. Den opplyste delen befolkes av kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein, samt en beskåret versjon av Ma:

Snart sad de tre Herrer hyggelig ved Kortene dampende af hver sin Pibe og med et varmt Glas Arakpunsch ved Siden. To støbte Talglys i høie Messingstager stod paa Spillebordet og to henne paa Klaffebordet; de lyste akkurat saa meget, at man saa Almanaken, der hang i en Hyssing ned fra Spigeren under

Speilet, og en Del af Fruens høie Skikkelse og Ansigt, medens hun sad i den strimlede Kappe og strikkede (s.138).

Utenfor dette delvis opplyste rommet befinner barna seg, etter å ha blitt presentert for kaptein Rønnow og løytnant Mein. Etter presentasjonen, forsvinner de igjen tilbake til periferien, som i tilfellet Jørgen: "– og dermed hadde Jørgen produceret sig, han traadte tilbage i Ubemærkheden" (s.137). Thea og Thinka hører vi ingenting til, bortsett fra at Thinkas balanseproblemer (og senere fall) foregripes ved to anledninger. Først ved at hun holder på å miste brettet når hun neier og derfor trenger støtte av løytnanten, og siden ved at hun sies å ha falt ned kjellertrappen, noe som indikerer at Thinka, i motsetning til Inger-Johanna, ikke besitter den samme gode og nødvendige balanseevne for å holde seg på benene. Inger-Johanna tiltrekker seg langt større oppmerksomhet, noe som illustreres ved hennes noe mer fremtredende plassering i rommet "Med Haanden paa Faderens Stoleryg" (s.139) under kortspillet, mens hun samtidig spilles ut som underforstått kort (og innsats?) på spillebordet: "Bikkedød, Peter, det var et Kort at spille ud!" (s.139). På dette tidspunkt i kortspillet blir barna sendt i seng av Ma, og scenen skifter til "Sovekammeret ovenpaa", versjon to av kaptein Rønnows og løytnant Meins ankomst til og opphold på Gilje.

Vi får formidlet to versjoner av samme historie, to versjoner som gjensidig supplerer hverandre, men som ikke uten videre erstatter hverandre, fordi de formidles fra to forskjellige steder, fra det opplyste sentrum i storstuen og den mørklagte periferien "ovenpaa". I den første versjonen formidles kvinneligheten i form av Inger-Johanna, som dekorativ kulisser bak kaptein Jægers stolrygg under det pågående kortspillet. I den andre versjonen trekkes Inger-Johanna og Thinka, som lokaliseres ute i periferien og halvmørket, mot den opplyste stuen, som blendede fluer eller insekter mot en lyspære i mørket. Thea og Jørgen har alt sovnet, sistnevnte "med Billedet af sin Løitnant" (s.141) på netthinnen.

Den andre versjonen formidler det fascinerende inntrykket av sentrum sett fra utsiden eller periferien, noe som bringer inn et avgjørende element av ubalanse. Innledningsvis i den andre versjonen poengteres forskjellen i belysning. Mens storstuen fremstilles som fullt opplyst, er "den store, kolde, mørke Gang" (s.141) kun opplyst med en "døsig" (s.142) eller svakt

skinnende stallykt. Interiørets begrensede belysning i det siste tilfellet er anskuelsesmessig analog til det svake lyset i periferien av *Haugianerne*. Inger-Johanna og Thinka befinner seg med andre ord halvt bortgjemt i mørket, knapt synlige, og utenfor (optisk) rekkevidde for selskapet nedenunder. Thinka og Inger-Johanna henger alene med "Fødderne op paa den underste Række af Gælenderet (s.142): "Hver Lyd dernede blev udlagt, hver Ordstump digtede sig til noget for deres tørstige Fantasi ..." (s.142). Det som åpenbart avstedkommer den kraftige fascinasjonen for denne hendelsen, er det fremmedartede, det tilnærmet unike og spesielle ved besøket fra den store og betydelige verden utenfor. Fascinasjonen eller dragningen er så sterk at kroppen på det nærmeste suspenderes. Dragningen mot og konsentrasjonen om dette nye tilsidesetter kroppen i en slik grad at Thinka, når hun må gi tapt for kulden, ikke lenger sies å kjenne sine føtter - "hun kjendte ikke sine Ben mere" (s.142), noe vi senere skal se også karakteriserer Grips sviktende kroppsfølelse i fjellheimen.

Inger-Johanna er den mest utholdende og blir hengende på gelenderet "med Benene trukne op under sig" (s.142). Det er i selve denne dragningen, som vi har sett innebærer en midlertidig tilsidesettelse av kroppen og kontakten med underlaget, at Inger-Johannas og Thinkas "tørstige Fantasi ..." (s.142) får sitt utløp. De løftes ved hjelp av fantasien opp og ut av hverdagen: "Al deres Tanke og Længsel stod kun ud mod den fremmede fjerne Verden" (s.134), som vi tidligere har fått beskjed om. Denne fascinasjon fremstilles ved at bakkekontakten midlertidig annulleres. Flukten og den midlertidige tilsidesettelse av det hverdagslige koples til forestillingen om et kroppstap og iscenesettes ved at føttene ikke lenger er i kontakt med underlaget. Vi har imidlertid ikke her å gjøre med en vektløs eller svevende tilstand. Gravitasjonskraften er, som vi skal se, stadig operativ. Det å gi avkall på bakkekontakten innebærer i dette tilfellet ikke å stige, siden punktet som Inger-Johanna trekkes mot, er plassert under henne, lavere enn det sted hun nå situeres, "ovenpaa". For å komme inn i lyset, for å kunne forflytte seg fra den mørklagte periferien til det opplyste rommet nedenunder, er det nødvendig å la seg falle. Det skjer imidlertid ikke i Inger-Johannas tilfelle. Til det er Inger-Johanna fremstilt som for forsiktig og reservert og avgjort mer disponert for et skritt "tilbage i Ubemærkheden" enn et skritt frem i lyset. I tillegg er altså Inger-Johanna utstyrt med særlige balanseevner. Det kaptein Rønnow og løytnant Mein representerer, har for Inger-Johanna en

åpenbar tiltrekningskraft, men ikke slik at det avstedkommer et fatalt fall, slik fluene, som vi etter hvert skal se, i alle henseender, faller for fiolsåpen. Inger-Johannas draging "udover Rækværket ..." (s.142) er kontrollert og vekker til ettertanke og refleksjon, snarere enn til blind underkastelse og tilintetgjøring, som blir fluenes ublide skjebne, fordi deres hodeløse og nesegruse draging mot fiolsåpen er uforbeholden, reservasjonsløs og "blind".

Det at Inger-Johanna faktisk har kontroll, kommer til uttrykk ved at hun etter å ha hengt utsatt til utover rekkverket i en lang periode, går tilbake og legger seg i sengen, en refleksiv vending tilbake til en mindre utsatt og derfor tryggere posisjon. Inger-Johannas avgjørende skritt er et skritt tilbake, snarere enn det ene prekære skrittet frem. Inger-Johanna lar seg ikke trekke lenger, verken her eller senere, enn til rekkverket, som fungerer som barriere, motstand eller et stengsel mot en (bokstavelig talt) overhengende fare som ikke lar seg forsere uten prekære omkostninger, risikoen for å falle i gulvet nedenunder. Inger-Johanna lener seg aldri så langt ut at balansepunktet i kroppen forskyves. Rekkverket fungerer som selvforbud eller grense for en samtidig lokkende og truende aktivitet. Kontrollen Inger-Johanna her utviser, kommer ytterligere til uttrykk ved at hun, for å kompensere for den manglende bakkekontakten, holder seg fast ved å feste et solid grep i rekkverket.

Grip: Et skritt frem ...

Det neste tekststedet jeg skal analysere, er Grips beskrivelse av en fjelltur innledningsvis i *Familien paa Gilje*. Her demonstreres en mer uforbeholden og uforsiktig omgang med kroppsbalansen enn hva tilfellet er med Inger-Johanna. Mens Inger-Johanna tar et skritt tilbake, slipper taket i gelenderet og vender tilbake til sengen, ruser Grip, som vi skal se, "hovedkuls" og reservasjonsløst på. Grip har ingen betenkeligheter med å legge inn en avstikker "paa maafaa ind i svarte, uveisomme Fjeldet!" (s.159) på sin på forhånd oppstakede vei inn til hovedstaden for å studere. Avviket fra den etablerte veien, avstikkeren "ind i svarte, uveisomme Fjeldet", skyldes at Grip lar seg fascinere. Grip faller for renskytterens beretning "om, hvordan det var inde paa Fjeldet" (s.159) og sporer umiddelbart av "Landeveien"

(s.159). Fascinasjonen for dette ukjente trekker Grip ut av veibanen og "Landeveien". Dette avvik, dette sidespor ut i geografien og periferien, har imidlertid satt sine spor, siden hans klesdrakt og støvler har fått en hard medfart av turen: "Han viste paa sine Klæder og var endog saa fræk at stikke Støvlerne frem; en stor Syning gik tvertover det ene Knæ" (s.159). Grip karakteriserer seg selv, i form av en apologi, som et "fugleskræmsel": "Jeg kunde vist sættes op som et Fugleskræmsel til Skræk og Advarsel for alle dem, som vil vige ud af Landeveien" (s.159).

I motsetning til Inger-Johanna har Grip latt seg friste overmåte. Mens Inger-Johanna fester et solid tak i gelenderet for å motvirke den manglende bakkekontakten, glir Grip ved første og beste anledning ut av veibanen og ut av det etablerte livsløpet: "Fyren fortalte mig saa længe om, hvordan det var inde paa Fjeldet, at jeg fik Lyst til at følge med ham" (s.159). Denne avvikende bevegelsen ut av hovedveien motvirkes i Grips tilfelle ikke av en defensiv strategi, som hos Inger-Johanna innebærer en kombinert bruk av hender for å holde seg fast og det nødvendige skrittet tilbake. Grip velger isteden det ene, uforbeholdne skrittet til siden og ut i periferien: "Jeg var blet nysgjerrig, skal jeg sige Dem, og saa bar det indover" (s.159):

... "Det gik opover i Ur og Sten først fem Timer og saa bagefter en kort Svip, sagde Gunnar, paa fire. Men jeg véd ikke, hvordan det er der oppe i Fjeldet; det var, som ingenting tog i Benene. Luften blev saa fin og let, som jeg havde drukket Kroppen bort i Champagne, den gav som en hel Rus; jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne, og det kom ingen ved i den hele, vide Verden, for nu var jeg oppe paa Taget! - og aldrig i mit Liv har jeg set et saadant Syn, som da vi paa Eftermiddagen stod øverst paa Fjeldeggen, - bare kjølig, hvid, skinnende Sne og mørkeblaa Himmel, Tind i Tind bagom hverandre i én Glans, saalangt Øiet rak." ... [...] ... "Jeg syntes, den ene Storkar af et Fjeld stod der ved Siden af den anden og sagde: Din usle tyndbenede Skrælling, blaaser Du ikke bort i den blaa Trekken her paa Fonden som en Papirlap? Vil Du vide, hvad der er stort, saa tag Maal fra os!". "De har faat præceteris, sagde De, min Mand! Ja-ja-ja-ja! ... Hvad siger De, om vi fik Skomageren til at slaa lidt under Deres støvler ikkvæld?" (s.159-160).

Rusen eller fascinasjonen synes i Grips tilfelle å øke proporsjonalt med det å komme opp i høyden, med det å stige, som i mer enn én forstand innebærer det å legge jorden bak eller under seg. Fjellufta, som sies å produsere en

champagneliknende rus, en utpreget "høy" rus, resulterer i noe som til forveksling minner om en vektløs tilstand. Kroppen har mistet sin tyngde, gravitasjonskraften binder ikke lenger Grip til jorden ved føttenes kontakt med underlaget. Kroppen sies å være "drukket [...] bort", på samme måte som Thinka også mister kontakten med sine ben, der hun og Inger-Johanna henger over gelenderet med føttene plassert "paa den underste Række af Gelænderet" eller hengende over gelenderet "med Benene trukne op under sig". I Grips tilfelle formidles følelsen av vektløshet på følgende måte: "det var, som ingenting tog i Benene". Kroppen har ikke lenger et balansepunkt i tradisjonell forstand. Grip er ikke lenger forankret til jorden eller underlaget ved hjelp av føttene. Forankringen løsner, føttene letter fra underlaget, uten at Grip på noe tidspunkt tar i bruk hendene for å holde seg fast. Det finnes ingen "Dværgebirk" i disse høyder, "- bare kjølig, hvit, skinnende Sne og mørkeblaa Himmel, Tind i Tind bagom hverandre i én Glans, saalangt Øiet rak", ingenting å gripe fatt i som er solid forankret i underlaget. Føttene er nå i prinsippet ikke nærmere jorden enn hendene - "jeg kunde gjerne gaat paa Hænderne". Hendene er potensielt sett blitt føtter, noe som sies ikke å vedgå noen; "og det kom ingen ved i den hele, vide Verden, for nu var jeg oppe paa Taget!". Hva det siste kan skyldes, skal jeg siden komme tilbake til. Mens verden, lokalisert langt nedenunder, karakteriseres som vid; "i den hele, vide Verden", altså bred, lett fremkommelig som en godt utbygd vei og følgelig trygg å gå og forflytte seg på, er situasjonen en annen her oppe på "Taget", med dets bratte triangulære form og glatte, isete og snedekte underlag.

Grips avstikker fra "Landeveien" og vandring mot høydene, hvor sneen ligger glinsende hvit og skinnende opplyst på alle kanter, er avgjort forbundet med stor risiko. Ikke bare er Grip fremstilt som beruset, noe som bidrar til nedsatt balanseevne. I tillegg er den høyeste plasseringen, selve toppen av fjellet, fremstilt som en egg og som et tak: "- og aldrig i mit Liv har jeg set et saadant Syn, som da vi paa Eftermiddagen stod øverst paa Fjeldeggen". Bare en slik risikabel og ustø plassering sikrer Grip en opplagt og fremragende plass i lyset. Bare en slik beretning, med ham selv i sentrum, sikrer ham makten over tilhørerne rundt bordet på Gilje. Det skal gode klatreegenskaper til for å ta seg opp på taket, opp på eggen eller talerstolen. Bare ved å gripe seg fast ved hjelp av hender og føtter er det mulig å nå toppen og holde seg (fast) der. Bare ved å krype vertikalt, bare ved å la hendene bli føtter, er det mulig å komme opp på taket. Grepet med hender og

føtter på det isete og glatte underlaget angir imidlertid en tvetydig forankring. På den ene side griper Grip tak i underlaget med hender og føtter for å underlegge seg fjellet, for å beherske det, slik han nå har et fast grep om tilhørerne rundt bordet på Gilje. På den annen side holder han seg fast i fjellet, klynger eller klamrer seg til det, for ikke å falle ned. Slik sett er det fjellet som underlegger seg Grip. Grepet angir samtidig både gevinst og mulig tap, liv og død. På toppen av fjellet er det intet å holde seg fast i. På eggen, den sylskarpe kanten som utgjør toppen av fjellet, kan Grip bare holde seg fast ved samtidig å påføre seg selv fysisk skade i form av sår på hendene og istykkerrevne klær og sko. Her oppe på toppen, taket eller eggen, tilsidesettes tvetydigheten i grepet, den doble forankringen. Her oppe, høyest oppe, er Grip reservasjonsløst underlagt fjellet: "Din usle tyndbenede Skrælling, blaaser Du ikke bort i den blaa Trækken her paa Fonden som en Papirlap?"

Bare ved å holde eller gripe seg fast i eggen kan Grip sikre seg en plass sentralt innenfor billedrammen. Her oppe er ikke benene, til forskjell fra forbenene eller armene, til noen hjelp. Isteden blafrer de som en "Papirlap" i vinden. Det er denne lokalisering, utsatt i enhver henseende, utsatt for ethvert blick, for ethvert vindkast, som ikke vedkommer noen. Oppe på taket, hengende i eggen, blafrende som en "Papirlap", er det ingen som ser Grip, og mistanken melder seg: Kan det forholde seg slik at Grip kanskje allikevel aldri behersket eggen, aldri balanserte på eggens rand eller kanskje aldri torde å forsøke seg som virtuous trapeskunstner uten sikkerhetsnett. Vi har bare Grips fortelling, Grips versjon, å forholde oss til, i likhet med Peer Gynts versjon av bukkerittet på den tilsvarende sylskarpe Gjendineggen. Ikke to versjoner, som var tilfellet ved kaptein Rønnow og løytnant Meins besøk på Gilje. Eller finnes det en supplerende versjon også i dette tilfellet? Som vi husker var ikke Grip alene på denne turen. Det er bare ved "at følge med ham" (s.159), en renskytter, bare ved hjelp av en kvalifisert guide, at Grip bestemmer seg for å ta turen "paa maafaa ind i svarte, uveisomme Fjeldet!" (s.159). Renjegerens versjon finnes imidlertid ikke. Grips beretning er i sin helhet lagt i første person entall, som Grips suverene versjon. Renjegeren er det ikke avsatt plass til i Grips heroiske beretning om beseiringen av fjellet. Som et mulig vitne til Grips (mulige) nederlag og manglende evne til å holde seg oppreist på eggen, er renjegeren påtrengende fraværende i form av sannhetsvitne. Og allikevel finnes det kanskje en annen

versjon, en supplerende historie, som omfatter den samme ekspedisjonen. Leser vi Grips beretning på nytt, slik den er rammet inn på en særegen måte av fortelleren, legger vi merke til at teksten i begge ender, innledningsvis og avslutningsvis, oppe og nede, høyt og lavt, er rammet inn av Grips ødelagte støvler og bukser. Grips seirende, heroiske beretning suppleres av en alternativ versjon som kan sies å sette Grips versjon i parentes ved å fortelle en annen og motstridende historie. Ved at fortelleren plasserer de ødelagte støvlene innledningsvis og avslutningsvis i Grips beretning om seieren over fjellet, fortelles vi muligens historien om et nederlag. I det minste blander ettertanken seg inn og stiller spørsmål ved Grips suverene versjon. Grip maktet kanskje allikevel ikke å holde seg oppreist i sentrum som fjellets beseirer? Isteden "ser" vi ham hengende i eggen, vettskremt (?), blafrende i vinden som en "Papirlap". Det er denne historien vi ikke får tilgang til, men som fortellerens supplerende versjon kan leses som et mulig uttrykk for. Papirlappen med Grips signerte versjon om en heroisk seier over naturen byttes ut med fortellerens "oppriktige" versjon. De ødelagte støvlene og buksene får oss til å flytte blikket fra Grips høyt hevede og opplyste hode, stående på toppen av taket eller eggen som fjellets, eggens, beseirer, til de hvite knokene, hendenes krampaktige grep om eggen. Mistanken konverterer Grips seier, fortellingen om en vellykket ekspedisjon, til beretningen om et mulig nederlag. Mistanken aktiveres ved at Grip nettopp ikke kommer tilbake som en seierherre. Isteden ser han ut "som et Fugleskræmsel" (s.159) (i egne og andres øyne), med hull i både støvler og bukse. Vi skal se at den andre versjonen, diskret antydning i teksten ved fortellerens plassering av de ødelagte støvlene før og etter Grips beretning, etter hvert "overstyrer" Grips heroiske versjon, Grips selvbilde og andres bilde av Grip.

... og ett tilbake

Grips nedtur er i *Familien paa Gilje* en kontinuerlig og gjennomgripende prosess som løper gjennom romanen som et stadig tilbakevendende tema. Fra å starte som "præceteris", den mest fremragende, skrittet foran alle andre, ragende opp over alle andre som i hans egen versjon av fjellturen, ender han etter hvert opp i grøftekanten som forfyllet representant for "den høiere Sfære" (s.284). Det er denne utvikling fortelleren lar kaptein Jæger foregripe ved følgende kommentar, som angir det optimale vertikale spennet i Grips

skjebne og livsløp: "De har faat præceteris, sagde De, min Mand! Ja--ja--ja! ... Hvad siger De, om vi fik Skomageren til at slaa lidt under Deres Støvler ikvæld?" (s.160). En problemstilling som likeledes foregripes i Grips fremstilling av fjellturen, er forholdet mellom fascinasjon, rus og misbruk av alkohol. Etter at Grip er blitt fratatt sitt arbeid hos stiftamtmanden, takket være stiftamtmandinnens bestrebelser for å hindre kontakt med Inger-Johanna, begynner han å drikke. Hentydningene i retning av at Grip er i ferd med å utvikle seg til å bli en drukkenbolt, eksponeres gradvis, inntil det avgjørende punktet i teksten hvor Grip begrunner sin drikkfeldighet. Vi skal følge Grips utvikling skritt for skritt, glass for glass, inntil han foretar det avgjørende og prekære skrittet bakover og ut i grøftkanten, den plassering Jonas Lie i brevene til Charlotte Dietrichson og Arne Garborg tilskriver George Krogh.

Grips integritet, som i hovedsak består i det å avstå fra den tradisjonelle livsveien for å velge et annet livsløp, et alternativt veivalg på siden av det etablerte, bryter sammen som følge av at hans økonomiske forankring hos stiftamtmanden løsner. Fordi denne forankringen samtidig også utgjør forbindelsen til Inger-Johanna, som er forbeholdt kaptein Rønnow, mister Grip sitt arbeid etter påtrykk fra tante Zittow. Og fordi Grip mister sitt økonomiske livsgrunnlag, er han ikke lenger i stand til å drive sin skole etter sine alternative pedagogiske prinsipper. Resultatet av denne utestengning er at han blir gjort til "Gjenstand for Harcellas" (s.271), som sies å ha "lagt Topmaalet til" (s.271). "Topmaalet" innebærer i denne sammenheng både en "rikelig avmålt, tilmålt mengde (egtl. med topp)", men samtidig også, i negativ forstand, "noget som kommer i tillegg til noget som allerede på forhånd har nådd en meget høi grad"²³¹. "Topmaalet" utgjør således det akkurat litt for store kvantum, den mengde som skal til for at en beholder ikke klarer å holde på eller demme opp for den lille mengde ekstra. "Topmaalet" utgjør den ene dråpen i tillegg, det ene skrittet for langt frem, sekundet der balansepunktet tipper i Grips disfavør. Eller, som vi skal se, det ene glasset for mye:

"Og saa – bare to Drammer ... to Glas Finkel til Brillen at se igjennem, – og eins, zwei, drei Marsch! Hele Verden er en anden, ... man blir sig selv, føler sig i den Sundhed og Vigør

²³¹ *Norsk riksmålsordbok*, s.2825.

som man en Gang var emnet til; éns Person blir selvfølende, stolt og djærv, Talen klinger paa Læberne, Idéerne lyner, Menneskene beundrer. De to Glas, – bare de to Glas, – jeg nægter forresten ikke de tre, fire, fem og seks, Skaal! – udgjør Differentsten – De véd, hvad Differentsten er, Simensen! – mellem hans sunde og hans syge Menneske, medens den Mand, som Verden slog ihje– Naa ja Men de to Glas fører ham altid videre ... videre ... ubønhørlig videre, ser De, – indtil han ender paa Mangelsgaarden ... Det var en svær Syllogisme, Di!" "Ja det var nok det," plirede Simensen til Eksekutionshesten; – "den tog med halve Flasken!" (s.284–285)

I Grips lange monolog dukker "Topmaalet" opp igjen, denne gang som mengden alkohol utover "de to Glas", som sies å "udgjør[e] Differentsten", definert som forskjellen "mellem hans sunde og hans syge Menneske". For Grip er det "to Drammer" som utgjør "Differentsten" eller balansepunktet. "To Drammer" stiver han opp og gjør han "selvfølende, stolt og djærv". "Tre, fire, fem og seks" sender ham på trynet i grøftekantene eller, som i dette tilfellet, "hen i Sengen over i Bondestuen" (s.285). "Differentsten" utgjør således forskjellen mellom det å holde seg på benene og det å ligge i grøftekanten. "To Glas" er den tilmålte mengde alkohol som er nødvendig for at Grip i egne og andres øyne fremstår som en suksess og tør å tale ved sammenkomster. Ved hjelp av "to Glas" makter Grip etter eget sigende å innta plassen på krakken, i likhet med predikanten i *Haugianerne*, med hodet høyt hevet over tilhørerne. Med "Differentsten" i blodet står Grip trygt på talerstolen. Slik sett kan vi si at "to Drammer" fungerer som en krykke eller protese, et slags tredje og avstivende ben. Først da kan han gå, først da blir livsveien igjen klar og rett. Det ene benet kan igjen plasseres foran det andre: "eins, zwei, drei Marsch [...]" – indtil han ender paa Mangelsgaarden". "To Drammer" fungerer både som balansepunkt, oppstiver og grense, og dermed forbud. To drammer, men ikke flere. To skritt frem, men ikke lenger. Slik sett har "to Drammer" samme funksjon som rekkverket for Inger-Johanna og, som vi skal se, "Kridtstregen" (s.227) for Thinka. Både drammene, høyst to, og rekkverket fungerer i egenskap av oppstiver og støtte og som en grense det er forbundet med overhengende fare å overskride. Problemet er imidlertid at Grip ikke lenger nøyer seg med to glass. Grip makter ikke lenger å stoppe ved to glass, slik at risikoen for å falle øker i takt ("eins, zwei, drei Marsch" etc.) med det tiltagende for(mis)bruket. Mengden økes, "Topmaalet", forstått som overskridelse, finner sted, og demningen brister.

Grip fortsetter å gripe etter flasken, inntil den er halvveis tømt, og livsveien transformeres til grøftekant.

Grips lange monolog anskueliggjør samtidig hva det vil si å ikke overholde den prekære grensen, "Differentsten", "de to Glas". Grips redegjørelse, med særlig vekt på det kontrollerte forbruk, demonstrerer isteden overforbruket. Grips historie utspilles idet den fortelles og kulminerer ved at han ikke lenger makter å holde seg oppreist. Grip makter ikke å avslutte sin historie, makter ikke å holde seg på plass på krakken som er tilbudt ham, høyt hevet over alle andre tilstedeværende. Isteden har han, etter nesten å ha "klaret Punschekstrakten" (s.285) alene, åpenbare problemer med både å snakke og holde seg oppreist: "Gripen sad der og mumlede ..." (s.285)/"Bedst at faa ham hen i Sengen over i Bondestuen nu" (s.285). Grips syllogisme øker i lengde proporsjonalt med mengden alkohol som tilbys ham. Når flasken er halvveis tom, er Grip full. Istedenfor at alkoholen fører Grip videre fremover, slik Grips fortelling stadig drives videre takket være alkoholen, det ene benet foran det andre, det ene ordet etter det andre, stadig med tilhørernes øyne og ører rettet mot seg, stadig i sentrum for begivenhetene, er inntaket etter hvert blitt så stort og skrittene så ustøe at Grip ikke lenger kan snakke eller holde seg på benene. I det øyeblikk han ikke lenger er i stand til å dominere scenen, som i dette tilfellet innebærer å underholde de tilstedeværende, slik han maktet det på Gilje med beretningen om sin ferd innover fjellheimen, forflyttes han umiddelbart over i bakgrunnen, ut i periferien eller "Bondestuen": Det ene, men avgjørende skrittet tilbake ...²³²

I motsetning til Grips beretning om turen innover fjellet, som tilsynelatende endte med at Grip beseiret fjellet, eggen, men hvor de ødelagte støvlene i begge endene av beretningen åpner for en alternativ forståelse av Grips seier, er det i Grips beretning om hvorfor han drikker et sammenfall mellom "telling" og "showing", som synliggjør Grips nederlag. Den tidligere uoverensstemmelsen mellom det å se ut som et "Fugleskræmsel" og den

²³² I Johannes Ewalds selvbiografiske roman *Levnet og Meeningen*, J.L. Lybeckers Forlag, Kjøbenhavn 1911 (1778), er det å miste grepet og dermed falle som følge av overdrevet alkoholforbruk koplet til forestillingen om å gå over en "Streg", her også definert som "Rende-Steen" eller "Af-Grund": "Saameget vil jeg imidlertid tilstaae Dem strax, myn Heer, at det er meget farligt for et Menneske og for en Christen, at betroe sig til Viinens Glæder. At der, som min kjæreste Lærer har lært mig, i dem som i mange andre Ting er en Streg hvorover man ikke kan komme uden at falde i Rende-Steenen, og at man i denne Fald altfor let, altfor gjerne kommer over Stregen ... Farvel, myn Heer! - -", s.57.

samtidige insisteringen på å ha beseiret fjellet, erstattes i beretningen om hvorfor han drikker med et reservasjonsløst nederlag.

Skrittet tilbake fra det offentlige rommet tydeliggjøres ved at Grip "Mandag Morgen" (s.285) karakteriseres som "folkesky" (s.285). Uten alkohol, uten å være beruset, trekker Grip nå frivillig ut i periferien, i kulissene, hvor han ikke er synlig for noen og ikke lenger kan iakttas fra det opplyste rommet som konstituerer sentrum. Stående utenfor i mørket, i kulissene, blir han, som vi skal se, ved et optisk bedrag, umulig å få øye på fra sentrum. Grip blir en titter, plassert som en usynlig tilskuer i et teaterstykke, hvor han ikke lenger kan ses fra den opplyste scenen. En analogt utformet optikk regulerer forholdet mellom sentrum og periferi i *Haugianerne*, hvor predikanten blendes av lyset og ikke kan se annet enn en mørk vegg der periferien i billedflaten faktisk befinner seg. Til tross for dette optiske bedrag, som medfører at Grip ikke lenger er synlig fra sentrum, betinger kjærligheten til Inger-Johanna at Grip sirkler rundt lyskilden. Vi skal følge Grips bevegelser ute i periferien, mens han gradvis trekkes mot Inger-Johannas skolehus, det opplyste sentrum i Grips forestillingsverden.

Grip fremstilles nå som "folkesky", i overensstemmelse med hans tilnærmet usynlige positur i periferien. Når Grip ankommer fogdens gård for å snakke med Thinka, fremstilles han som unnvikende: "Nei, saa De er her opover, Grip! 'Søker Informationer, skal jeg sige Dem, Frue!' kom det undvigende ..." (s.287). I motsetning til innledningsvis i *Familien paa Gilje*, hvor Grip overrasker Inger-Johanna og Thinka med sin plutselige tilsynekomst, er Grips atferd når han ankommer fogdgården mindre iøynefallende. Fra å stå selvsikker frem "Med Armene ophængte over Havestakitet" (s.152) når Inger-Johanna og Thinka først får øye på ham innledningsvis i romanen, tilnærmet lik kaptein Jægers positur før han faller ned i "Møgen" i stallen, fremstår Grip nå som passivt avventende. Karakteristisk nok koples denne unnvikethet til Grips hender. I stedet for å banke på, for slik å signalisere sin ankomst, og deretter gripe tak i klinken for å lukke opp, berører Grip så vidt døren og skyver den deretter stille opp. Grips ankomst er fremstilt på en slik måte at døren synes å åpne seg selv: "Det var mere for et Tryk end ved ordentlig at banke paa, at Døren til Dagligstuen gik op, og Grip varsomt traadte ind" (s.287). Det å synliggjøres er i Grips tilfelle her fremstilt som ubehagelig, men oppveies av muligheten for å få rede på noe om Inger-

Johanna. Denne unnvikende manøver gjentas under samtalen med Thinka, som kun har som formål å få vite noe om Inger-Johanna, "det kildne Emne" (s.287), som ikke kan berøres direkte, men bare ad omveier og i langsomt tempo. Som samtaleemne nærmer Grip seg Inger-Johanna via omveien om Jørgen, istedenfor å begi seg rett på sak. Det er karakteristisk for Grips tilnærming at den finner sted i langsomt tempo, mens reaksjonen på det å bevege seg for fort mot "det kildne emne" resulterer i rask retrett: "De har jo hørt fra Jørgen over i Amerika?" hastede han bort fra det kildne Emne" (s.287). Vi skal senere registrere det samme forholdet mellom lavt og høyt tempo i henholdsvis ankomst og retrett fra Inger-Johannas skolestue. Grips unnvikethet kommer likeledes til uttrykk når Thinka rekker ut hånden for å gi ham en pengeseddel: "Tag den Grip!' – en liden Hjælp, til De faar Dem nogle Informationer.' Hans Haand nølede lidt, før han tog den" (s.288). Igjen registrerer vi at bevegelsen fremover formidles som nølende, mens retretten igjen finner sted i høyere tempo: "Han greb Huen og fo'r ud. Nede ved Grinden stansede han lidt og saa sig tilbage" (s.288). "Nede ved Grinden", gårdens avgrensning mot utmark og skog, sivilisasjonens ytre grense og periferiens begynnelse, som i teksten lokaliseres "Nede", stopper Grip opp og konstaterer at det sannsynligvis luftes "ud efter Gripen!" (s.288), slik at ingen – ved å lukte seg til det – skal forstå at han har vært innom gården.

Etter det korte oppholdet på fogdgården begir Grip seg "opefter Dalen" (s.288), i retning eller i drift oppover mot Inger-Johanna. Dragningen "opefter Dalen" synes Grip i begrenset utstrekning å ha kontroll over. For Grip dreier det seg om å komme nærmest mulig Inger-Johanna, uten selv å bli sett. Det dreier seg med andre ord om å nærme seg det opplyste sentrum uten å gi avkall på en plassering i den mørklagte periferien. Således er det først "I Skumringen" (s.289) at Grip våger å nærme seg stedet hvor Inger-Johanna oppholder seg. Grips unnvikende manøver gjentas idet han nærmer seg Inger-Johannas skolehus. Grip sniker seg langsomt frem, for nettopp ikke å bli sett: "– I Skumringen den næste Eftermiddag sneg en Skikkelse sig hen til Gjerdet om Skolestuen ..." (s.289), som i likhet med grinden i flukten fra fogdgården markerer overgangen fra natur til kultur, fra periferi til sentrum. Den snikende skikkelsen presenteres som navnløs, siden identiteten nettopp ikke lar seg fastslå i "Skumringen", som i likhet med "Grinden" og "Gjerdet" nettopp angir den glidende overgangen mellom lys og mørke. Vel over gjerdet angis skikkelsens kjønn som "han", men navngis ikke som Grip.

Vi har å gjøre med et egennavn som det begynnende mørket eller "Skumringen" har visket ut. Denne negative identitet bør ses i sammenheng med en tidligere karakteristik av Grip: " – aldeles udblottet" etter "nogle Ugers Forløb" (s.286) med drikk. "Udblottet" betyr i denne sammenheng naken, bar, og sammenfaller med den engelske betydningen av "blot", "to efface" – skrape eller viske ut i betydningen "to obliterate".²³³ I egenskap av ren skikkelse, et rent ytre uten et korresponderende indre, nærmer han "sig [...] Gjerdet om Skolestuen ..." (s.289).

Innenfor "Gjerdet" trekkes Grip ubønnhørlig mot den opplyste vindusruten, hvor Inger-Johanna etter hvert kommer til syne: "Trangen til mulig at se et Glimt af hende drev ham nærmere og nærmere. Nu stod han lige ved Vinduet. En dunkel Skikkelse bevægede sig engang imellem foran det" (s.289). Grip drives stadig nærmere. Han kontrollerer ikke lenger sine egne skritt, men drives skrittvis frem mot vinduet for å få et glimt av Inger-Johanna. Av forsiktighetsgrunner stiller Grip seg allikevel ikke opp og ser inn gjennom vinduet, av frykt for å bli sett. Ved denne lokaliseringen utenfor, i skyggene og mørket, er Grip noenlunde trygg. Grip kan se inn, men Inger-Johanna kan, slik vi tidligere har påpekt, bare i begrenset utstrekning iaktta eller få øye på det som befinner seg på utsiden, i dette tilfellet den dunkle skikkelsen i halvmørket utenfor. Grip trekkes imidlertid stadig nærmere. Han begir seg inn gjennom gangdøren og hører Inger-Johannas stemme: "Han hørte hendes Stemme! ... hendes Stemme ..." (s.290). Lyden av Inger-Johannas stemme resulterer i at føttene fryses fast i underlaget. Grip er ikke lenger i stand til å røre seg, verken fremover, det ene skrittet frem i lyset, eller bakover, skrittet bakover ut i periferien og den beskyttende "skumringen": "Han stod som fastgro't til Gulvet" (s.290), som kaptein Jæger i møtet med Inger-Johannas gamle skaftestøvler. Men bare for et øyeblikk. Inger-Johannas stemme høres fra innsiden: "Saa skal jeg tænde Lys og give Lekser til næste Gang ..." (s.290). I samme øyeblikk lyset tennes, slipper føttene taket i underlaget, og Grip forflytter seg lynraskt fremover i retning av vinduet: "I samme Nu var han udenfor Vinduet" (s.290). I lysskjæret "af den nytændte Lampe" (s.290) får Grip øye på Inger-Johanna, bildet av Inger-Johanna, rammet inn av vinduet, som umiddelbart

²³³ *A New English Dictionary on Historical Principles*, Oxford University Press, Oxford 1888, s.936.

konverteres til hans eget blikk: "Det var Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar" (s.290).

Vi ser Grip, men Inger-Johanna ser ham ikke, fordi lyset blander henne og forhindrer henne fra å kunne se ut. Grip ser bildet av Inger-Johanna, rammet inn av vinduet (eller snarere vinduskarmen), men Inger-Johanna ser ikke bildet av Grip som befinner seg på den andre siden av vindusglasset, rammet inn av samme raster. Interessant i denne sammenheng er Jean-Claude Lebensztejn's essay "Starting out from the Frame (Vignettes)", hvor maleriets ramme og vindusrammen koples sammen: "The frame contrives [...] the visible, and this comparison of frame to window was used over and over at the time (1500-tallet – vår anmerkning)"²³⁴. Jeg har tidligere i avhandlingen vist at Hans Lund gjør oppmerksom på samme forhold i *Texten som tavla*. Lund viser her til vindusmotivets betydelige utbredelse i malerkunsten og påpeker at den litterære teksten likeledes anvender seg av "fönstret som symbol för öppning och barriär mellan två sfärer"²³⁵. Lund kopler i likhet med Lebensztejn sammen vinduskarm og billedramme og skriver at "bildramen [kan] få en mer eller mindre illusorisk funktion som en del av den bild den inrammar, den kan uppfattas som en fönsterkarm kring en tänkt verklighet"²³⁶.

Grip ser gjennom vinduet Inger-Johanna som projeksjon av et indre mentalt bilde – "Billedet, som havde staat indeni ham i alle disse Aar", Inger-Johannas opplyste "Hoved lige i Skjæret af den nytændte Lampe ... ", et bilde som i mange henseender påminner om et interiør fra stiftamtmanninnens hjem i hovedstaden. Det er i et slikt perspektiv det er naturlig å forstå scenen ved vinduet. Som følge av nevnte anskuelsesmessige forhold ser Grip klart (og opplyst) Inger-Johanna, rammet inn i og av vindusglasset, men ikke omvendt. Det skyldes altså at Inger-Johannas lokalisering tett ved lyskilden blander henne. Følgelig blokkeres den utvidelse av synsfeltet som er en nødvendig forutsetning for å få øye på Grip. Isteden ser Inger-Johanna kanskje bare seg selv, reflektert i glassruten, som fordi baksiden av ruten er mørk, transformeres til et speil. Synet av Inger-

²³⁴ Jean-Claude Lebensztejn, "Starting out from the Frame (Vignettes)", i Peter Brunette/David Willis (ed.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, s.120–121.

²³⁵ Hans Lund, *Texten som tavla*, s.57.

²³⁶ *ibid*, s.60.

Johanna på innsiden av glassruten paralyserer Grip, fryser han fast til underlaget: "Han stod der bedøvet som i en svimmel Rus ... og tog saa afsted med lange Skridt bortover" (s.291). Grip løper som i en euforisk rus – champagnerus – nedover Giljebakkene, nærmest uten bakkekontakt: "Fødderne bar ham uden at han kjendte det ..." (s.291), omtrent som "oppe i Fjeldet" (s.159).

Det korte øyeblikket Grip ser inn i Inger-Johannas øyne, uten selv å bli sett, angir et symmetrisk sammenfall i regi av en idealisert eller ren kjærlighet, som forblir isende ren takket være vindusglassets tvetydige refleks og et aldri realisert møte. Grip ser inn, men Inger-Johanna ser ikke ut, ser ikke at Grip befinner seg på utsiden. Inger-Johanna gir, ved å plassere seg ved vinduet, Grip sitt bilde, uten å være klar over det og uten selv å gi avkall på det. Denne idealiserte fremstilling, rekonstruksjonen av scenen foran vinduet, hvor Grip (gjen)finder Inger-Johanna, men ikke omvendt, har vi i all hovedsak beskrevet fra Grips plassering utenfor i mørket. Den reelle avstanden mellom Grip og Inger-Johanna er stadig like stor. Grip har sett Inger-Johanna rett inn i øynene fra ståstedet utenfor vinduet, ute i mørket og kulden. Glassruten skiller dem, men glassruten er samtidig en installasjon som i dette tilfellet umuliggjør gjensidig optisk utveksling. Grip eksisterer ikke for Inger-Johannas øyne. Og det er nettopp glassruten, eller nærmere bestemt Grips ståsted på utsiden av glassruten, som skal komme til å drepe ham. Isteden for å ta skrittet helt frem, som innebærer å plassere den ene foten foran den andre og ta seg inn i varmen i Inger-Johannas skolehus, blir Grip stående på utsiden. På terskelen velger han det ene skrittet tilbake, ut i periferien og over "Gjerdet" i full fart. Exit Grip.

8. Interiør

Hovedhandlingen i *Familien paa Gilje* er lagt til gården Gilje og omkringliggende distrikter. Hendelsene som utspiller seg i hovedstaden eller på Vestlandet (hos Thinka), formidles ikke direkte, men gjennom muntlige referater eller i form av brev som med jevne mellomrom ankommer Gilje. I romanen er det brevene som knytter de aktuelle landsdelene – hovedstad (sentrum) og landsbygd (periferi) sammen. Sentrum og periferi i *Familien paa Gilje* er imidlertid ikke først og fremst et geografisk anliggende og

sammenfaller ikke med den geografiske forståelsen av sentrum og periferi som presenteres i romanen. Om det geografiske rommet i *Familien paa Gilje* er noenlunde klart definert og avgrenset, kan det samme ikke sies å være tilfellet med det sosiale rommet i romanen.

Det sosiale rommet i *Familien paa Gilje* er utformet på en bevisst ekskluderende måte, som best kan beskrives ved hjelp av en tosidig mekanisme, avhengig av hvor man situeres i det sosiale rommet. En eksklusiv krets er samtidig inkluderende og ekskluderende og viser til et utvalg i positiv eller negativ forstand. De (få) inkluderte er samtidig atskilt fra et større fellesskap. Ekskludering i *Familien paa Gilje* personifiseres mest eksplisitt ved Grip, som skyves ut i periferien i det øyeblikk han ikke lenger underordner seg reglene som bestemmer atferden i stiftamtmanninnens salong. Det eksisterer i *Familien paa Gilje* tette skott mellom innside og utside, mellom sentrum og periferi. Inger-Johannas situering i grenselandet mellom innside og utside representerer slik sett et unntak.

Tidligere i avhandlingen har jeg vist hvordan et interiør, storstuen på Gilje, under kaptein Rønnows og løytnant Meins besøk på gården, splittes opp i en opplyst og en mørklagt del ved anvendelse av en lyskilde: "To støbte Talglys i høie Messingstager" (s.138). Jeg skal nå undersøke nok et interiør som likeledes deles opp ved anvendelse av en kunstig lyskilde, denne gang en (astral)lampe. Interiøret jeg skal analysere nærmere er stiftamtmanninnens stue, slik den beskrives meget inngående og detaljert i Inger-Johannas første brev hjem til Gilje umiddelbart etter ankomsten til hovedstaden. Innledningsvis i brevet skildrer Inger-Johanna sin ankomst hos stiftamtmanninnen. Vi opplyses om at hun nærmest på dørterskelen vurderte å avstå fra oppholdet i hovedstaden og heller vende hjem til Gilje: "Da Stor-Ola leverede Tøiet ind af Gadedøren, havde jeg mest Lyst til at sætte mig i Karjolen og kjøre de tre Dage hjemover igjen" (s.172). Isteden velger Inger-Johanna en aggressiv, pågående taktikk og marsjerer reservasjonsløst rett på, som kaptein Jæger: "Bedst at marschere lige paa, som Fader siger. Jeg forbi Tjeneren og ind af Entrédøren" (s.172).

Inne i selve stuen, hvor Inger-Johanna først ankommer etter å ha gått gjennom et antall lukkede dører, er det så mørkt, eller synes det snarere å

være så mørkt, at Inger-Johanna i førstningen ikke ser noe som helst: "Men alt det saa ikke jeg en Døit af da, for jeg syntes i Førstningen, der var næsten mørkt. Jo deilig var der mørkt!" (s.172). Det siste skyldes overgangen fra dagslyset ute til den kunstige og, som vi skal se, regisserte belysningen inne i stuen. En astrallampe utgjør interiørets eneste kilde til belysning: "en [...] oljelampe som hadde ringformet oljebeholder og lyste uten å kaste skygge nedover",²³⁷ men som i tillegg er utstyrt med skjerm: "Der var bare Skjærm over den store Astrallampe paa Bordet" (s.172). Denne skjermen skal jeg, i likhet med Inger-Johanna, vende tilbake til, og da grunnet en særlig konsekvens av skjermen, nemlig muligheten til å styre belysningen (i en bestemt retning) ved å vri på den. Bortsett fra det området som astrallampen lyser opp og synliggjør, befinner resten av interiøret seg i "Halvmørket" (s.173). Kun stiftamtmanninnens hode rammes inn av interiørets sparsomme belysning:

Lampeskjærmen gjorde akkurat en rund Ring i Værelset, ikke en halv Alen udenfor Bordet. Aa, hvor der var lunt og fint! I Lyset under Skjærmen af Astrallampen sad Tante bøiet over en liden sort Indretning med en Negerfigur paa og tændte Røgelsestopper (s.173).

Inger-Johannas lokalisering angis slik: "Der sad jeg da i Halvmørket med en Thekop i Fanget og Kavringer" (s.173). Den sterkt begrensede belysningen reduserer i en viss forstand rommets faktiske størrelse. Bare en mindre del av interiøret synliggjøres, nærmere bestemt "akkurat en rund Ring i Værelset, ikke en halv Alen udenfor Bordet" (s.173). For å bli synlig er det nødvendig å tilkjempe seg en plass i lyset, en plass tante Zittow i utgangspunktet besitter i egenskap av hersker over salongen og lyset. Fra tid til annen dukker et hode "frem i Lyset for at sette en Kop bort eller forsyne sig" (s.173), men vedkommende oppholder seg der bare et kort øyeblikk, for så å trekke seg tilbake til den mørklagte periferien utenfor lyskretsen.

Maktforholdene i interiøret er konvensjonelt bestemt og er et resultat av stiftamtmanninnens regi og planlegging. I forhold til stiftamtmanninnen fungerer de øvrige besøkende kun som kulisser, som udifferensiert og umarkert bakgrunn, plassert i halvmørke. Når Inger-Johanna plutselig ankommer og plasserer seg "midt paa Gulvet" (s.172), trues for et øyeblikk

²³⁷ *Norsk riksmålsordbok*, s.124.

stiftamtmanninnens suverene posisjon og scenografi, siden alles øyne rettes mot Inger-Johanna. Overgangen fra det første spørsmålet: "Hvem er det? ... Hvad? ... " (s.172) til det gjenkjennende: "Vel aldrig min kjære Inger-Johanna?" (s.172) inkluderer, ved hjelp av eiendomspronomenet "min", Inger-Johanna som en del av stiftamtmanninnens eiendom og kontrollområde. Det som skjer umiddelbart etter at Inger-Johanna på denne måte annekteres eller legges inn under tante Zittows revir, er at hun skyves ut i "Halvmørket", utstyrt med en kopp te og kavringer: "Og saa satte hun mig hen i en blød Pudestol ved Væggen" (s.173). Inger-Johanna plasseres helt ut mot vegg, så langt ut mot rommets yttergrense som det er mulig å komme, maksimalt ut i de mørklagte kulissene. Her ute, i *Haugianerne* helt ut mot ytterkant av lerretet, hvor interiør og mennesker glir over og inn i hverandre, og hvor vi har lokalisert gutten med den nedadvendte posituren og de etterlatte skoene, angir med stor grad av nøyaktighet det sted i interiøret som Inger-Johanna fordrives til av stiftamtmanninnen.

Ute i den mørklagte periferien var det:

i Førstningen slet ikke godt at se dem, der sad omkring i de bløde stoppede Stole. Det, jeg saa allernærmest ved mig, var et Stykke af en Fod med Sporer og en bred, rød Rand langs Siden, som vuggede op og ned hele Tiden (s.173).

Den som er plassert nærmest Inger-Johanna, eller uttrykt mer presist, den personen Inger-Johanna av tante Zittow plasseres ved siden av, kan meget vel være kaptein Rønnow, kavallerikapteinen med de blanke ridesporer, her tendensiøst fremstilt i form av "en Fod", men foten vil ikke alene kunne identifisere kapteinen. Følgelig har vi ikke å gjøre med tradisjonell synekdokisk fremstilling (pars pro toto) uten betydningsmessig signifikans. Beskjæringen av anatomen (og senere rommet) har som formål å skjule eierens identitet, både for leseren og Inger-Johanna. Riktignok representerer foten helheten, men det avgjørende poenget i denne sammenheng er om foten anatomisk tilhører kaptein Rønnow, noe det ikke opplyses om i Jonas Lies tekst. Identiteten forblir uklar, og denne analysens intervensjon tilføyelse i form av en (usikker) identifikasjon beror i sin helhet på spekulasjon, jf. Edvard Beyers anbefaling hva gjelder fortolkningen av romanens første interiør, som jeg straks skal kommentere nærmere.

Fordi Inger-Johanna er kommet utenfra, fra lyset ute, har hun problemer med å se "dem, der sad omkring" (s.173). Kaptein Rønnow, om det faktisk *er* ham, kan imidlertid se Inger-Johanna. Han har oppholdt seg i rommet over et lengre tidsrom og øynene har følgelig vendt seg til de svake lysforholdene. Når så Inger-Johanna får følge med "ind i næste Værelse" (s.174) for å hilse på sin onkel, sørger tante Zittow for å dra "Lampeskjærmen ned paa den Kant, jeg skulde gaa; det kom jeg til at tænke paa bagefter" (s.174). Ved å dra "Lampeskjærmen ned" kastes det også skygge over det eller de som befinner seg "paa den Kant, jeg skulde gaa", slik at Inger-Johanna ikke skal få øye på og gjenkjenne kaptein Rønnow. Dette var imidlertid et forhold Inger-Johanna kom til å tenke på i ettertid eller "bagefter" (s.174), her forstått både som et uttrykk for en konkret tilbakelagt avstand i skritt og som avstand angitt i tid. Først ved refleksjonens hjelp, ved å ta det ene skrittet tilbake til periferien, slår det Inger-Johanna at personen med ridesporene meget vel kan ha vært kaptein Rønnow. Denne mistanken opplyses det imidlertid ikke om i brevet og står helt og holdent for denne analysens regning. Som leser får vi heller ikke del i årsaken til tante Zittows uforklarlige atferd. I egenskap av leser gis vi, som Inger-Johanna, heller ikke tilgang til den mørklagte periferien og den scenografi som ligger til grunn for konstruksjonen av dette interiøret.

Relevant for analysen av dette interiøret er utvilsomt en interessant kommentar hos Edvard Beyer i *Norges litteraturhistorie*. Beyer bemerker, som tidligere påpekt, til interiøret innledningsvis i *Familien paa Gilje*, hvor (bare en del av) Ma formidles i skjæret av "To støbte Talglys i høie Messingstager" (s.138), at "synsfeltet ikke" rekker "videre enn lyskilden når". Og føyer deretter til: "Her er rom for utfyllende fantasi!"²³⁸ Beyers iakttakelse og anbefaling har ikke vært fulgt opp i Lie-forskningen, men har etter mitt skjønn svært mye for seg, ikke minst av den gode grunn at Beyers syn illustrerer et høyst relevant anskuelsesmessig forhold med affinitet til billedmessig fremstilling. Beyer er ganske enkelt av den oppfatning at rommet – og interiøret – strekker seg lenger enn lyskildens rekkevidde, et forhold vi nettopp har illustrert ved måten kaptein Rønnow – eller kanskje det allikevel er en annen kavallerioffiser? – "eksponeres" på i tante Zittows delvis mørklagte interiør. Beyer antyder med andre ord at det bakenfor det

²³⁸ *Norges litteraturhistorie* 1-6, bind 3, s.411.

sted der lyskilden stopper, eksisterer et litterært rom som det for fantasien, og dermed også for Lie-forskningen, er legitimt og nødvendig å beskjeftige seg med. Beyers oppfatning er oppsiktsvekkende, også av den grunn at et slikt syn ikke tidligere er blitt forsøkt fulgt opp eller (i det minste) kommentert i Lie-forskningen. Jeg skal senere i avhandlingen, med utgangspunkt i det samme interiøret Beyer refererer til, vise at Jonas Lie, i den scenografiske utformingen av rommet, utnytter lysforholdene på en slik måte, at de tre offiserene som befinner seg innenfor lyskretsen av de tre talglysene, mister tilgangen til den aktivitet som utspiller seg utenfor lyskjeglen. Det skal vise seg at det ikke bare er faglig legitimt å fatte interesse for rommet bakenfor denne delen av rommet som er opplyst; det skal vise seg at det er strengt nødvendig å fatte interesse for denne del av interiøret fordi det er her – i den mørklagte periferien – at underteksten lokaliseres.

Ved å vri på skjermen kan stiftamtmanninnen flytte lys og skygge dit hun selv ønsker. Ved hjelp av lampeskjermen – og en bestemt scenografi – velger stiftamtmanninnen selv ut dem som har gjort seg fortjent til en (midlertidig/permanent) plass i lyset, eller som av strategiske eller andre årsaker bør forbli i "Halvmørket". Når tante Zittow finner det nødvendig å skjule kaptein Rønnow, om det nå er ham, så skyldes ikke det at han hører hjemme i "Halvmørket", men for å skjule det egentlige motiv for å få Inger-Johanna inn til byen. Ved å utstyre astrallampen med skjerm reduseres størrelsen av lyskjeglen og sikrer dermed stiftamtmanninnen en desto mer privilegert plass i lyset under lampeskjermen. Stiftamtmanninnens kontrollerende tilbøyeligheter er fremstilt som så sterke at det kun er avsatt plass til eget hode under lampen. På grunnlag av denne sterkt ekskluderende praksis, hvor alle andre skyves ut i periferien, i "Halvmørket", med unntak av kaptein Rønnow (?) som er plassert der av taktiske årsaker, konstitueres det sosiale interiøret og rommet hos stiftamtmanninnen.

Denne analysens spekulative tilføyelse maktet ikke å avlure teksten (og interiøret) dets hemmelighet hva gjelder skoens og fotens "eier" eller rettmessige anatomiske opphavsmann. Det makter heller ikke Inger-Johanna, later det til. Det opplyses imidlertid i teksten at Inger-Johanna, i en ganske bestemt betydning av ordet, vender tilbake til interiøret og periferien for igjen å ta foten i øyesyn. Denne tilbakekomst iscenesettes i form av en

ettertanke, undringen om den egentlige årsak til at stiftamtmanninnen "drog Lampeskjærmen ned paa den Kant, jeg skulde gaa; det kom jeg til at tænke paa bagefter" (s.174). Vi må nærmest tenke oss det slik at Inger-Johanna – i ettertid – begir seg (mentalt) tilbake til periferien, og da med det formål å forstå hva det var stiftamtmanninnen ønsket å skjule ved den åpenbare og tendensiøse manipulering med interiørets eneste lyskilde.

Det opplyses ikke om Inger-Johannas refleksive bevegelse – bevegelsen tilbake – tilfører periferien tilstrekkelig lys til at det gis innsikt i mørkleggingens egentlige årsak. Skoen og foten mangler stadig eier og kropp, periferien er fortsatt like mørklagt. Den balanserende ro og ubevegelighet som preger dette interiøret som komposisjon, opprettholdes tilsynelatende i og med at Inger-Johannas undersøkelse ikke rokker ved interiørets betydningsmessige stabilitet ved å bringe bevegelse eller narrativitet inn i et interiør preget av beskrivelse, bestandighet og komposisjonell ro. Denne "uskyldige" detalj, skoen og foten, jf. spikeren i Mieke Bals analyse av Vermeers *Kvinne som holder en vekt* og almanakken i det første interiøret i Lies roman, synes foreløpig ikke å rokke ved dette interiørets komposisjonelle balanse og lar seg, foreløpig, bortforklare ved å vise til den realistiske fremstillingens affinitet til nitidig fremstilte eller malte detaljer, jf. Norman Brysons definisjon av malerisk realisme. Inger-Johannes ettertanke bringer allikevel inn et element av mistanke, og denne mistanken vil, som vi skal se, i kombinasjon med denne lesningens aktive intervensjon og tilføyelse, bidra til at interiørets komposisjonelle balanse forrykkes.

Interiørene i hovedstaden fremstilles som lukkede og avstengte. Det kommer blant annet til uttrykk i et brev fra Inger-Johanna hjem til foreldrene:

Tante er saa uhyre snil mot mig; men, det er bare saa, at naar hun vil have Vinduerne igjen, saa vil jeg have dem op. Jeg mener naturligvis ikke nede i Stuen, hvor de har klistret sig inde med dobbelte Ruder, men bare oppe på mit eget Værelse. Tænk, først dobbelte Vinduer og saa en Pakning med Gardiner, og saa alle Husene, som staar lige ind paa os tvert over Gaden; det er ikke til at puste i, og det skal rigtig hjælpe noget, at de lufter med de øverste Vinduer to Gange om Dagen. Tante siger, at jeg nok vænner mig til Luften i Byen. Men jeg véd ikke, hvordan jeg skal det, naar jeg aldrig faar kjende den, ikke en eneste Gang har jeg havt Neglespræt i hele Vinter (s.175–176).

Interiørene er utstyrt og møblert slik at det oppmuntres til et lavest mulig aktivitetsnivå og tempo. Etter ankomsten til stiftamtmanninnens hus i hovedstaden, som fant sted i full fart: "Jeg forbi Tjeneren og ind af Entrédøren" (s.172), plasseres Inger-Johanna "hen i en blød Pudestol ved Væggen" (s.173). Likeledes, når Inger-Johanna senere sendes i seng, puttes hun "ned i alle de bløde Dynere" (s.174). Tilværelsen hos stiftamtmanninnen i hovedstaden fremstilles i hovedsak som bløt eller myk. Dynene er bløte, putestolen er bløt, periferien i stuen er preget av et mykt eller "blødt" lys, siden det ligger i et "lunt" (s.173) halvmørke, noe som innebærer at konturene glir umerkelig over og i hverandre og viskes ut. Det opplyste feltet hvor stiftamtmanninnen situeres, utgjør en "rund ring i værelset" og danner følgelig en bløt, avrundet geometrisk figur i form av en sirkel i et (antakelig) rektangulært rom. Om stiftamtmanninnen kan vi lese at hun minner Inger-Johanna om "den gammeldags Themaskine, der er som en Vase eller Urne [...] med den fornemme, stramme Runding om Hagen!" (s.173).

Interiøret i hovedstaden er et bevisst utformet interiør, preget av myke, knapt merkbare overganger. Det innebærer at det i dette interiøret ikke avsettes plass til Grip, som av Inger-Johanna sies å være lite villig til å la seg forme eller slipes ned, rundes av i kantene: "Tante, [mente] han kunde have godt af lidt Afslibning i sit Væsen" (s.177). Vi har med andre ord å gjøre med et interiør og en tilværelse preget av et stort antall buffere, som anvendes for å skjule og nøytralisere de ubehagelige virkningene av fart. Inger-Johanna innser raskt at interiøret i hovedstaden har åpenbare likhetspunkter med en polstret celle, hvor man ikke bare skjermes fra utsiden, i dette tilfellet fra Grip, men hvor også utsiden skjermes, holdes uvitende om det som skjer på innsiden, bak "dobbelte Vinduer og [...] en Pakning med Gardiner" (s.175). Opplevelsen av å befinne seg i et lukket rom som gradvis tappes for luft, kommer klart til uttrykk i et av Inger-Johannas brev hjem, hvor hun insisterer på å få lufte ut, mens stiftamtmanninnen på sin side ønsker å holde vinduene lukket.

I hovedstaden skal alt skje umerkelig og over tid, for eksempel illustrert ved stiftamtmanninnens bestrebelse for å få giftet Inger-Johanna bort til kaptein Rønnow. Aktivitetsnivået i stiftamtmanninnens hus er preget av sterkt nedsatt tempo, i motsetning til tempoet som preger livet på Gilje, ikke minst kaptein Jægers aktiviteter. Nødvendigheten av treghet begrunnes av

stiftamtmanninnen blant annet med henvisning til en feminin dannelsesform: "For I maa vide, at den første Leveregel, siger hun, for en Dame, det er en vis sikker, tilbageholdende Ro" (s.175). Følgelig legges det i hovedstaden opp til et lavest mulig aktivitetsnivå, hvor føttene i minst mulig utstrekning tillates tatt i bruk, bortsett fra til å danse ved selskapelige anledninger. Dagens aktiviteter består kun i "en liden Tur om Formiddagen" (s.176) og det å gå "med Tante i Butiker om Eftermiddagen, det er det hele" (s.176). Når så Inger-Johanna finner på "at springe over en liden opmaaget Sneskavl for at komme snarere ud i Slæden" (s.176), karakteriseres dette bruddet på feminin atferd av stiftamtmanninnen som "Manerer fra min Naturtilstand, som hun altid siger" (s.176). Det å springe til sleden innebærer å velge en samtidig kortere og raskere vei istedenfor den buede omveien rundt "Sneskavl"en, som i stiftamtmanninnens øyne angir det korrekte veivalg. Denne forserte bruk av føttene fremstilles som trussel mot det langsomme tempo som forsøkes påtvunget Inger-Johanna, og får henne til å tenke på fangene på Akershus med fotlenker mellom benene: "For alt det, jeg rører mig, kunde jeg gjerne have Lænker mellem begge Benene som Slaverne, vi ser om Dagene paa Fæstningen" (s.176). En analog bruk av føttene gjenfinnes vi også i historien Inger-Johanna forteller tante Zittow om vadingen i "Kværnbækken" (s.176). Ved å ta av seg på føttene og gå over "Kværnbækken", slipper Thinka og Inger-Johanna å gå en omvei. De nakne føttene koples således til et høyt aktivitetsnivå og til muligheten for å unnsnippe (byens innestengte interiører) via ukonvensjonelle og raske veivalg. Inger-Johannas naturlige affinitet til høyt tempo og snarveier nødvendiggjør spesielle forholdsregler. Aktivitetsnivået kanaliseres følgelig i retning av dans, som representerer en aktivitet hvor kvinnens bevegelser i all hovedsak underlegges mannens bevegelser eller fotarbeid på dansegulvet. Den aktive bruken av føttene transformeres gjennom dansen til passiv handling. Under dansen "føres" Inger-Johanna, snarere enn å bevege seg ved egen fri vilje i den ønskede retning:

Naar jeg lukker Øinene, er det, som jeg i Drømme kan se gennem en Række Sale med Lysekroner, hvorunder der Bølger Musik, og hvori jeg danser og føres, saa der ligesom bliver Vei af sig selv (s.187).

Et forhold som ytterligere bidrar til å redusere Inger-Johannas bevegelsesevne, skyldes fottøyet stiftamtmanninnen har utstyrt henne med.

Skoene Inger-Johanna har fått utlevert av tante Zittow, er konstruert slik at de kun egner seg til bruk på et "dansegulv":

Tante er ubegribelig snil. Det er umuligt andet end at gaa smukt i den Slags Sko; og det siger Tante, jeg gjør; det er, som én altid kjender et Dansegulv under sig. Og igaar gav Tante mig et Par lakerede Halvgaloscher med Spænder over Ankelen. Har I hørt sligt! (s.175).

Slik mister ikke bare skoene sin åpenbare og praktiske funksjon. Føttene mister på tilsvarende måte sin funksjon som et mulig redskap for bevegelse og flukt. Historien om katten og glasskulen som Grip forteller Inger-Johanna på vei opp til Grønnelisetrene, bekrefter at det nettopp er foten – eller snarere utvekslingen mellom hode og føtter – som muliggjør flukt:

Har De hørt om Katten, Frøken, som de satte i en Glaskugle og pumpede Luften ud? Den mærkede, der var noget galt paafærde; det kneb for Pusten, Luften blev altid tyndere og tyndere, – og saa satte den med ét Labben for Hullet ... Jeg skal ogsaa tillade mig at prøve at sætte Labben for Trækhullet. For her er lufttomt Rum! (s.212).

Det eneste katten kan gjøre for å motvirke kvelning er å sette foten (eller labben) for hullet. Bare slik kan det forhindres at luften pumpes ut. Interaksjonen mellom hode og føtter, mellom høyt og lavt, oppgis i Grips beretning som en nødvendig forutsetning for å overleve.

Vi konstaterer altså at interiørets strategiske utforming hos stiftamtmanninnen bidrar til å konsolidere dets karakter av å være en balansert, tilnærmet frosset og ubevegelig komposisjon, tilnærmet lik den komposisjonelle plan som ligger til grunn for utformingen av interiøret *Haugianerne*. Det fremgår av Jonas Lies tekst at interiørets balanserende ro og ubevegelighet nødvendiggjør utstrakt bruk av særlige forholdsregler for å oppnå nettopp dette, og mest avgjørende er det i denne sammenheng å redusere Inger-Johannas tempo og bevegelse, bruken av føttene som et mulig middel for flukt eller refleksjon, som i scenen hvor Inger-Johanna i tankene vendte tilbake til periferien for å forstå hvorfor tanten trakk ned skjermen på lampen.

Bare ved at det bringes bevegelse inn i interiøret og billedflaten, kan det røkkes ved dets karakter av å være en balansert, frosset og ubevegelig komposisjon. Stiftamtmanninnens bestrebelser i retning av å kontrollere Inger-Johannas bevegelighet, hennes bruk av føttene, kan leses som forsøk på å forhindre at tilnærmet usynlige og betydningsfattige detaljer i periferien av billedflaten, jeg tenker i denne sammenheng på "et Stykke af en Fod med Sporer" (s.173), plassert "amidst spatial information" (Norman Bryson), står i fare for å destabilisere interiørets komposisjonelle balanse, og indirekte, stiftamtmanninnens sentrale (og sentraliserte) plassering under lyskilden. Lar det seg gjøre å destabilisere den scenografi som ligger til grunn for komposisjonen av dette interiøret?

Inger-Johanna har sett "en Fod med Sporer", og med en intervenerende tilføyelse forstår vi som lesere at foten med sporene kan tilhøre kaptein Rønnow. Dersom vi hadde kunnet fastslå dette med sikkerhet, kunne vi samtidig ha slått fast at belysningen i rommet, formet av astrallampen og lampekjermen og stiftamtmanninnens fordeling av lyset, hadde et bestemt formål, nemlig å eksponere Inger-Johanna for kaptein Rønnows blikk (og hans plan om et fremtidig ekteskap). Selv om dette er forhold vi ikke kan fastslå med sikkerhet, destabiliseres allikevel interiørets ubevegelighet og komposisjonelle balanse som følge av denne gryende mistanke.

I det øyeblikk vi som lesere begir oss inn i den mørklagte periferien av interiøret for der – om mulig – å søke en forklaring på interiørets komposisjon, trekkes samtidig oppmerksomheten (og blikket) bort fra stiftamtmanninnen og lyskilden – astrallampen – som formgir interiøret. Inger-Johannes ettertanke og vår mistanke om at lys og skygge er formet for et bestemt (unevnelig) formål, forteller oss samtidig at Jonas Lies interiører i *Familien paa Gilje* ikke bare har som formål å belyse en bestemt ideologisk konflikt i forskyvningen mellom sentrum/periferi, men også – og kanskje viktigere – at Lies tendensiøse utforming av romanens interiører demonterer interiørens komposisjonelle balanse. Sentrum i dette interiøret tilsidesettes ved at betydningsfattig og ubetydelig informasjon i periferien – "spatial information", i henhold til Norman Bryson – krever plass og oppmerksomhet fra leseren og tilskueren. Det er først når dette skjer at det bringes bevegelse og narrativitet inn i interiører preget av deskriptivitet, bestandighet og ro.

Som det fremgår av analysen av dette viktige interiøret i romanen, har det latt seg gjøre å bryte ned dets karakter av å være en balansert komposisjon i deskriptiv forstand. Bare ved en aktiv tilføyelse, iscenesatt ved Inger-Johannas (og vår) tilbakekomst til bordet for å avlure foten dens "eier", og ved hjelp av spekulasjon (Mieke Bal) og fantasi (Edvard Beyer), makter denne analysen å bringe bevegelse og narrativitet inn i et interiør og en scenografi preget av deskriptiv ro. Også andre interiører i *Familien paa Gilje* vil, på tilsvarende måte, bli gjort til gjenstand for intervenerende og destabiliserende analyser.

9. Parfymen

Språket hos stiftamtmanninnen gjøres også til gjenstand for kontroll og forsøkt stabilisering. Det foreligger spesielle regler om hva det er lov til å snakke om hos stiftamtmanninnen, noe Inger-Johanna meddeler i et brev hjem til Gilje:

Og saa er det jo en hel Del, som jeg har maattet slaa en stor Streg over, fordi jeg sletikke skjønner det. Tænk Moder, det er nok til Nød tilladt, siger Tante, at komme med, at vi har Kjører hjemme; men jeg maa ikke understaa mig at sige, at nogen af dem har kalvet! jeg gad vite, hvordan de mener, vi faar nye Kjører, naar vi slagter de gamle til Jul? (s.179).

"Over" i det å "slaa en stor Streg over" kan forstås på to måter, både som et uttrykk for det å krysse over, glemme eller fordrive noe, viske eller slette det ut, og som det å plassere eller trekke en strek over noe som befinner seg nedenunder, slik at streken skiller noe underliggende fra noe plassert over streken. Ved hjelp av streken skilles oppe og nede, over og under. Det som lokaliseres under er både dyrene og det faktum at "nogen af dem har kalvet!". Det siste må Inger-Johanna "ikke understaa" seg "at sige". "Understaa", konkret avledet av det å stå eller være plassert under, og i dette tilfellet å betrakte som en uanstendig lokalisering, innebærer å "våge, fordriste sig (til noget frekt, uanstendig, upassende ell. lign.)".²³⁹ Det naturlige, livet i sin alminnelighet og nærmere bestemt sentrale deler av livsløpet, parring, fødsel og død, skyves ned under streken. Det som befinner

²³⁹ *Norsk riksmålsordbok*, s.3298.

seg her, lavest nede, må forties og følgelig underordnes de mekanismer som regulerer forholdet mellom sentrum og periferi i *Familien paa Gilje*.

I overensstemmelse med denne ekskluderende logikk er det symptomalt at tante Zittow og stiftamtmanden i romanen fremstilles som barnløse. Det skyldes at de ikke tilskrives et underliv i dobbel forstand, et liv under streken. Relevant i denne sammenheng er korpslege Rists tvetydige bemerkning om at "inde i Byen der er det saa anstændigt, knapt saavidt, at en Høne tør værpe. Det er bare Produktet af Landsens Bestræbelser, de vil vide af, skal jeg sige Dem!" (s.179) Mens seksualiteten i hovedstaden ikke har et språk og følgelig ikke kan benevnes, uttrykkes seksualiteten hos korpslege Rist og kaptein Jæger gjennom dyrenes naturlige reproduksjon. Produktene "av landsens bestrebelser" kan leses både som resultatet av egget og som egget, som reproduksjon og føde, seksualitet og ernæring. I overensstemmelse med en slik lesning blir "Landsens Bestræbelser" både å forstå som produktet av kaptein Jægers og Mas ekteskap, blant annet Inger-Johanna, og som ernæring. Eller som begge deler: Inger-Johanna som ernæring for en sivilisasjonsform som bare kan holde seg i live ved å fortære det som, i fortrent form, er ført ned under streken. Bare ved å tilføre byen "Landsens Bestræbelser" bakveien, i det skjulte, for siden å slette ut sporene av det urenes og, som vi skal se, det illeluktendes herkomst, makter tante Zittow å holde seg i live i lukkede rom i hovedstaden.

Stiftamtmandinnen fremstilles som om hun ikke synes å være klar over at det eksisterer liv utenfor den lukkede bytilværelsen: "Hun tror nu ikke, at Mennesker kan være til andetsteds end i Byen." (s.178) Bare ved å stenge seg inne bak doble vinduer kan vulgariteten og råskapen holdes på plass og avstand, trygt forankret under streken. Denne kunstige tilværelse, kunstig fordi den har fordrevet det naturlige til en usynlig plassering under streken, i underteksten, har imidlertid en høyst ustø forankring. Ustøheten oppstår ved at stiftamtmandinnen konsekvent forsøker å fortrenge og utrydde det naturlige, som samtidig er selve betingelsen for livet i byen. Ved å tilintetgjøre det naturlige suspenderes samtidig det hierarkiske postulatet om et "over" og "under", noe som utgjør et stort problem, all den stund sivilisasjonens rammer for enhver pris må holdes på plass. Dersom det som befinner seg under streken reelt skulle forsvinne, for eksempel ved eksterminasjon, suspenderes samtidig den eksklusive fordelingen i et indre

og et ytre, et over og under, sentrum og periferi, og en ny prosess må iverksettes for å produsere en ny, om ikke nødvendigvis identisk sosial orden. Lars-Henrik Schmidt og Jens Erik Kristensen skriver i *Lys, luft og renlighed. Den moderne socialhygiejnes fødsel*, at denne undertvingelse av underteksten, det naturlige, urene, "Landsens Bestræbelser" o.l. er en fundamentalt tragisk prosess som ikke er brakt til ende før prosessen har rensset ut "sit eget grundlag for renselsen"²⁴⁰. Schmidt og Kristensen mener undertvingelsen av det naturlige kan iscenesettes enten ved å helligholde det urene eller ved eksterminasjon, og det er denne siste løsning vi finner illustrert i stiftamtmanninnens forsøkte undertvingelse av "Landsens Bestræbelser". Schmidt og Kristensen fremholder at det i begge tilfeller dreier seg om:

en *rendyrkelse*, en rationalisering som ender med at redusere forskjellen så radikalt, at den *ikke lenger kan være betydningskonstituerende*. Det er dette ideal, som man kunne kalde for *den vesterlandske metafysiks dødsutopi* (uthevelser av forfatterne).²⁴¹

Når denne prosess i bunn og grunn er tragisk, er det fordi prosessen ikke skyr noe middel og fordi hangen til en forskjellsløs væren er en hang til intet, som Schmidt og Kristensen ganske riktig påpeker. Denne renselsesprosess er i bunn og grunn dødelig og arter seg som en sosial eksorsisme: "Hangen til den identisk rene væren [...] er en hang til intet"²⁴².

Stiftamtmanninnen avbildes under astrallampen mens hun tenner røkelsestopper. Hvorfor nødvendigvis tenning av røkelse? Hvorfor koples ikke tante Zittow sammen med andre og mer adekvate feminine aktiviteter, som for eksempel søm eller høytlesning, aktiviteter som ellers i romanen er tillagt og forbeholdt kvinner? Årsaken er at tilværelsen i hovedstaden, slik den blant annet kommer til uttrykk gjennom Inger-Johannas og tante Alettes brev til Gilje, formidler inntrykket av en av- og innestengt sivilisasjonsform, med blant annet manglende utlufting som nødvendig konsekvens. Vi leser

²⁴⁰ Lars-Henrik Schmidt og Jens Erik Kristensen, *Lys, luft og renlighed. Den moderne socialhygiejnes fødsel*, Akademisk forlag, Viborg 1986, s.20.

²⁴¹ *ibid.*

²⁴² *ibid.* For en mer inngående diskusjon, se Lars-Henrik Schmidt, *Den sociale eksorsisme eller den tabte umiddelbarhed. Konstruktion af det sociale hos Rousseau og Nietzsche*, Modtryk, Århus 1987.

for eksempel at mens Inger-Johanna ønsker seg utlufting, så insisterer tante Zittow på lukkede vinduer. Muligens skyldes det manglende utlufting at stiftamtmanninnen i interiøret under astrallampen avbildes mens hun tenner røkelsestopper. I det minste er det både naturlig og logisk å tenke seg en slik motivasjon for å tenne opp røkelse.

Tante Zittow eksponeres, som vi husker, ikke i helfigur i lyset fra lampeskjermen. Bildet som presenteres av stiftamtmanninnen i dette interiøret, er kraftig beskåret. Bare en ganske bestemt del av tante Zittow er det avsatt plass til under lyset av lampeskjermen. Innrammingen avgrensner bildet av tante Zittow til en studie av hode og overkropp. Vi har med andre ord å gjøre med en i fysiologisk forstand sterkt avgrenset anskuelsesform. Den resterende del av stiftamtmanninnen, underlivet og føttene, skjules i mørket under bordet, et område som av naturlige årsaker ikke omfattes av omkretsen (i form av en ring), som opplyses av lampen. Verken bordet eller tante Zittow synes å være utstyrt med et fundament. Det kan synes som om hun henger i løse luften. Tante Zittows underliv og føtter befinner seg naturligvis under bordet, men de synliggjøres (eller benevnes) aldri, i motsetning til Grips føtter under bordet på Gilje. Til gjengjeld synliggjøres (kaptein Rønnows?) føtter utenfor den opplyste sirkelen, men først etter noen tid, først etter at øynene – Inger-Johannas øyne – har vendt seg til det dårlige lyset utenfor lyskretsen. Til tross for det sterkt beskårne bildet av stiftamtmanninnen, avsettes det allikevel plass til – av alle ting – røkelsestopper. Koplingen mellom tante Zittow og røkelsestoppene er viktig, og vi skal i denne delen av avhandlingen redegjøre for hvorfor denne forbindelsen er å betrakte som et sentralt anliggende i *Familien paa Gilje*.

I motsetning til bruken av parfyme, som har en individuierende olfaktorisk målsetting, og som ved korrekt og avstemt bruk skal gi kroppen en både individuell og tiltalende kroppslukt, motvirker røkelsen isteden en slik forestilling om individuering. Stiftamtmanninnens suverene plassering under astrallampen tåler ikke olfaktorisk konkurranse fra periferien av interiøret. Periferien er kulisse fordi den er udifferensiert, fordi personene ute i halvmørket ikke er til å skille fra hverandre, hverken olfaktorisk, visuelt eller auditivt. Røkelse standardiserer omgivelsene og personene som befolker rommet, i likhet med for eksempel uniformer. Ved at samtlige som oppholder seg i interiøret påføres identisk olfaktorikk, holdes periferien

stabilt på plass og interiøret stabiliseres. Denne olfaktoriske forholdsregel forhindrer at stiftamtmanninnens suverene plassering under astrallampen trues.

Røkelsen kan imidlertid også tenkes å ha en funksjon mer i samsvar med parfymens individuierende signatur og karakter. Fordi stiftamtmanninnens hus til de grader er tillukket, finner utlufting sted i bare svært begrenset grad. Inger-Johanna får slippe inn, men høyst unødig ut, og bare for å luftes, som en hund eller som en fange. Fordi utluftingen utgjør en potensiell fare for begynnende individuering, siden røkelsens altomsluttende signatur hefter ved alle gjenstander og mennesker og effektivt sletter ut grensene mellom dem, gjelder det å sette forbud mot det å lufte. Men fordi røkelsen er tante Zittows valg, hennes lukt, og fordi hun på denne måten setter sitt merke, sin signatur på alle, gir alt og alle en standard, *sin* standard, kan heller ikke Inger-Johanna gis tillatelse til å lufte på sitt eget rom. Røkelsen kan på denne måten sies å løse to mulige problemer. Utgangspunktet er at røkelsen, i motsetning til parfymen, er standardiserende. Fordi den imidlertid også er tante Zittows individuelle valg, antar røkelsen derfor også preg av å være en parfyme. Røkelsen setter altså en standard, men standarden er samtidig tante Zittows individuelle standard, hennes personlige olfaktoriske valg. Slik sett fungerer røkelsen både identifiserende og identitetsutslettende.

Røkelse har imidlertid også et annet trekk til felles med parfyme. Fordi tante Zittows hus til de grader er lukket ved hjelp av "dobbelte Vinduer", som på Inger-Johannas værelse ytterligere suppleres av "en Pakning med Gardiner" (s.175), må luften nødvendigvis bli innelukket og muligens vondtluktende. Røkelsen holder denne potensielt sett innelukkede og (mulige) vonde lukten i sjakk ved å ligge som en beskyttende olfaktorisk film eller filter over den. Effekten av røkelse er massiv nok til å overstyre de naturlige luktene i huset, uansett hva det måtte lukte av disse og uavhengig hva de måtte skyldes.

Alain Corbin skriver i *Le Miasme et la Jonquille. L'Odorat et l'Imaginaire social 18-19 Siècles* at røkelse ble anvendt for å røke ut blant annet rom og bygninger i den hensikt å rense luften, ofte som foranstaltning mot pest og andre sterkt smittsomme sykdommer. Røkelse har imidlertid ingen desinfiserende virkning og ble særlig anvendt i perioden før effektive kjemikalier ble tatt i bruk. Corbin, som fremholder at utrøking hadde en

tendens til å forsterke den dårlige lukten i et allerede dårlig ventilert rom,²⁴³ skriver:

Avant que ne triomphe la fumigation savante de produits chimiques, la désinfection tend à muer l'air ambiant en un kaléidoscope de senteurs. Elle renforce l'intensité olfactive d'un habitat encore mal ventilé.²⁴⁴

Corbin skriver videre spesielt om røkelse at anvendelse i kirker hadde en todelt målsetting. Bruk av røkelse markerte "un geste d'adoration", men hadde også den praktiske bieffekt at den "tend aussi à faire oublier la puanteur qui s'exhale des cadavres souterrains".²⁴⁵ Når Jonas Lie har valgt å plassere røkelsestopper foran stiftamtmanninnen på bordet i hovedstaden, er det naturlig å sette bruken av røkelse i dette tilfellet i sammenheng med et ønske om å overstyre allerede sterke lukter i et dårlig ventilert hjem. Lies tekst gir imidlertid ingen klare fortolkningsmessige føringer i den retning, dersom vi da – av gode grunner – ikke velger å forstå fjerningen (ved transplantasjon) av de norske signifikantene for ulike husdyr som uttrykk for et slikt prosjekt, noe jeg senere skal komme tilbake til.

Inger-Johannas ankomst til stiftamtmannens hus i hovedstaden preges av to karakteristiske forhold, som begge synes å vekke undring. Stuen er mørklagt, lagt kunstig i mørke, og det til tross for at tidspunktet for Inger-Johannas ankomst oppgis å være lagt til ettermiddagen. Videre er luften i værelset gjort ugjenkjennelig ved anvendelse av røkelse. Når røkelsen ikke nevnes på et senere tidspunkt som en særlig karakteristisk egenskap ved interiørene i hovedstaden, innebærer ikke det nødvendigvis at røkelse bare unntaksvis eller ved en enkelt anledning har vært tatt i bruk. Fordi stiftamtmanninnen motsetter seg enhver form for utlufting, innebærer det at Inger-Johanna etter kort tid ikke lenger reagerer på duften av røkelse eller på luktmiljøet overhodet. Bevisstheten om en enkelt lukt viskes ut, i og med at luktmiljøet standardiseres. I dette halvmørke, hvor det bare i begrenset utstrekning er mulig å orientere seg i rommet ved hjelp av synet, kan nesen tenkes å besitte en viktig funksjon som orienteringsredskap, slik som for eksempel hos Italo

²⁴³ Røkelse ble opprinnelig brukt enten til å "parfumere Luften ell. til at dække over ilde Lugt i Behoelsesrum", *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind XX, s.676.

²⁴⁴ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'Odorat et l'Imaginaire social 18-19 Siècles*. Éditions Aubier Montaigne, Paris 1982, s.76.

²⁴⁵ *ibid*, s.77.

Calvino i *Sotto il sole Giaguaro* og mer ekstremt i Patrick Süskinds *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Det skjer imidlertid ikke i stiftamtmanninnens interiør, hvor røkelsen dekker over alle andre lukter, behagelige som ubehagelige. Ved å standardisere rommet ved hjelp av røkelse holdes periferien på plass.

En slik nitidig foranstaltning mot lukten er interessant, fordi den viser til eksistensen av en truende undertekst som aldri manifesterer seg som konkret olfaktorisk erfaring i hovedstadens interiører. Hos Thinka på embetsmannsgården, som ikke tar i bruk de samme dramatiske virkemidler mot utlufting, eksponeres imidlertid underteksten, og da i form av Grips ubehagelige kroppslukt: "Han greb Huen og fo'r ud. Nede ved Grinden stansede han lidt og saa sig tilbage. Vinduet slængtes op derinde ... 'Lufter vel ud efter Gripen!' mumlede han bittert" (s.288). Grip fremstilles her avslutningsvis i *Familien paa Gilje* som en person som gjør sitt ytterste for ikke å tiltrekke seg (visuell) oppmerksomhet og beveger seg for en stor del ute i den mørklagte periferien. Ikke desto mindre lar han seg identifisere, noe som i det siste tilfellet skyldes at han lukter vondt blant annet som følge av overnattinger i "Udhuse og paa Hølofter", og at han "sjelden [er] ude af Klæderne og i en ordentlig Seng" (s.286). Til tross for at Grip sniker seg inn for å få noen ord med Thinka om Inger-Johanna og forsvinner like ubemerket ut igjen, sitter Grips nærvær igjen i rommet etter at han har forsvunnet som et ubehagelig eller (ihvertfall) upassende olfaktorisk avtrykk. Det siste bekrefter at lukten ikke respekterer grenseoppgangen mellom innside og utside, sentrum og periferi. Fordi luktens nærvær henger igjen i rommet lenge etter at Grip har forlatt fogdgården, luftes det ut etter ham. Thinkas problem i dette tilfellet er ikke bare Grips ubehagelige eller upassende kroppslukt, forstått som et individuelt problem. Scenen forteller oss om en særlig (truende) egenskap ved lukten, nemlig det forhold at lukten trenger seg på og påtvinger samtlige nærværende, i dette tilfellet riktignok bare Thinka, sin ubehagelige, individuelle signatur. Hans Ruin påpeker samme forhold når han, med henvisning til Immanuel Kants kommentarer til lukten og luktesansen i *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, skriver i "Lukten – utkast till en olfaktionens fenomenologi" om den olfaktoriske erfaringen, at "Den tränger sig liksom på och tillåter inte något överbärgande.

I detta avseende är den det mest 'innerliga' av alla sinnen."²⁴⁶ Ruin fremholder videre at det er karakteristisk for lukten at den ikke lar seg holde på avstand, noe som igjen skyldes at lukten er usynlig. Den olfaktoriske erfaring kan følgelig ikke håndteres innenfor motsetningsparet introjekt/abjekt, som et uttrykk for det man tillater ført inn i seg og det man avviser.²⁴⁷ Ifølge Ruin bryter lukten ned det konstituerende skillet mellom subjekt og objekt, slik at subjektet under påtrykk av en olfaktorisk erfaring i begrenset utstrekning

tillåter subjektet att bearbeta och reflektera vad det tar in. Ett alltför genomträngande intryck utsläcker förmågan att urskilja och tänka. Lukten är för Kant just ett exempel på ett sådant intryck. Den lämnar oss inte i fred, den tränger in i oss; den invaderar vår varelse och trotsar vår frihet. I luktandet sammanblandas begreppen och överskrides kategorierna. Här försvinner mekanikens klara samband in i kemins dunkla värld.²⁴⁸

Vi merker oss med interesse at Thinkas løsning på fogdgården er en annen enn stiftamtmanninnens i hovedstaden. Mens ventilering, i form av utlufting, ikke anses som ulovlig på fogdgården, er denne løsning, av årsaker vi alt har berørt, ikke aktuell løsning i hovedstaden. Stiftamtmanninnen søker på sin side å holde underteksten i sjakk ved hjelp av røkelsen, både for å motvirke den ubehagelige lukten som (hypotetisk) antas å ville kunne sive inn nedenfra, og fordi en individuell olfaktorisk signatur vil kunne true posisjonen i sentrum av lyskretsen.

Den mulige trussel som en olfaktorisk undertekst representerer i hovedstaden, materialiserer seg her i form av et språkproblem, nærmere bestemt et artikulasjonsproblem, knyttet til det å ta ord i sin munn som har en opprinnelse i "Landsens Bestræbelse". Slike ord må holdes utenfor de dannedes krets, utenfor interiørene i hovedstaden. Landsbygdens språk vekker ubehag og må erstattes av franske signifikanter, fransk artikulasjon, slik det tydelig fremkommer i et av Inger-Johannas brev hjem til Gilje:

²⁴⁶ Hans Ruin, "Lukten – utkast till en olfaktionens fenomenologi", *KRIS* nr. 43–44, Stockholm 1991, s.105.

²⁴⁷ For en mer inngående diskusjon av denne problemstillingen, se Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'Abjection*, Seuil 1980.

²⁴⁸ Hans Ruin, "Lukten – utkast till en olfaktionens fenomenologi", s.105.

Jeg begynder virkelig at faa Mistanke om, at flere af vore Herrer hverken har set en levende Gris eller And eller et Føl (som er det vakreste jeg véd). De bliver saa dumme, straks jeg blot nævner om noget fra Landet; det skulde da være, om jeg sagde det paa fransk, *un canard, une cheval, un cochon, une vache!* Student Grip paastaar, at af dem, som er født i Byen, har ikke en af ti set en Ko malkes! Han ærgres nu ogsaa Tante med, at alt det, som sker paa fransk, er saameget finere, og mener at vi læser og græder saa gjerne over to elskende, som springer i Vandet fra *Pont neuf*; men lad blot det samme passere fra Vaterlands Bro her hjemme, saa er det simpelt, og jamen synes jeg, han mangel Gang har Ret!" (uthevet av forfatteren) (s.188).

De franske ordene: "un canard, une cheval, un cochon, une vache!" fungerer som buffere for å hindre nærkontakt eller berøring mellom det språklige tegnets uttrykks- og innholdsside. Bufferen fremkommer som en prekært nødvendig installasjon, fordi tegnets uttrykksside nødvendigvis trekker innholdssiden med seg, som et uønsket, men nødvendig fundament, i likhet med krakken i *Haugianerne*, for ikke å synke ned under streken og kontamineres av underteksten. Bare ved å akseptere tegnets innholdsside som en nødvendig, men kulturelt sett fortrenget og tilslørt del av tegnet, kan tegnets uttrykksside i eksponert form holdes på plass over streken. Til tross for at tegnets innholdsside forankres i underteksten, eksisterer den ikke desto mindre som et nødvendig fundament for tegnets uttrykksside. Avstivningen er altså nødvendig, men må tilsløres, og det finnes ulike strategier for å oppnå nettopp dette. Tegnets innholdsside kan for eksempel tilsløres ved at det mellom tegnets uttrykksside og innholdsside installeres et filter eller en membran som rensar den presumptivt ubehagelige dunsten fra de underliggende regioner. Denne løsningen tvinger seg av naturlige årsaker ikke frem i *Familien paa Gilje*, nødvendigvis av tekniske årsaker. Heller ikke det å lufte ut synes å være en aktuell løsning, siden det åpne vinduet inviterer til mulig og uønsket inntrengning utenfra. I stedet presenteres en løsning som innebærer at lukten som hypotetisk sett kan komme til å sive inn nedenfra, skjules ved hjelp av røkelse, som vi har sett fungerer som en slags parfyme og som samsvarer med parfymens opprinnelige funksjon og anvendelsesområde: Det å dekke over stanken med et enda kraftigere olfaktorisk middel.

Hvor er det så lukten kommer fra i *Familien paa Gilje*? Siver den inn fra utsiden, fra den mørklagte periferien? Har ikke stiftamtinninnen maktet å

stenge huset i tilstrekkelig grad? Eller genereres lukten isteden på innsiden? Når de norske ordene erstattes av franske oversettelser ved at de legges over de norske ordene for helt å dekke og skjule dem, er dette i overensstemmelse med sistnevnte fremgangsmåte. Ved at den norske signifikanten "ku" erstattes av franske "vache" og "and" av "canard", renses tegnet, takket være det presumptivt "finere" og dannede ved det franske språk. Slik heves den nedvurderte og lavstatuspregede norske signifikanten "Ko" opp på et kulturelt sett høyverdig nivå. Bare i rensert og deodorisert utgave gis landsbygdens dyr innpass i stiftamtmanninnens interiør i hovedstaden. Og følgelig lukter ordene heller ikke. Det er ikke tilstrekkelig at det ikke finnes husdyr i hovedstaden: "flere af vore Herrer hverken har set en levende Gris eller And eller et Føl". Bare påminnelsen om at slike dyr faktisk finnes på landsbygden – geografisk sett lokalisert ute i periferien – gjør "flere af vore Herrer" beklemt. De norske signifikantene fremstilles som odieuse, de lukter eller stinker. Den eksotiske klangen i et fremmed og "finere" (kultur)språk fungerer som parfyme eller røkelse og blokkerer for eller stenger ute stanken som siver inn nedenfra, takket være den brutte eller ikke intakte forbindelsen mellom uttrykk og innhold. Bare den rene klangen i et fremmed kulturspråk holder fjøslukten og stanken på avstand, vel forvart under streken. Det er prekärt nødvendig å få tettet igjen dette brudd eller den åpning som deler tegnet i to, i en uttrykks- og innholdsside. Operasjonen, i dette tilfellet en transplantasjon, snarere enn en ektomi, erstatter samme organ med et annet og identisk, og utføres ved å fjerne den stinkende norske innholdssiden, det norske ordet "Ko", og erstatte den med den rene franske signifikanten "une vache".

Interessant i denne sammenheng er en kommentar hos Alain Corbin i *Le Miasme et la Jonquille*, hvor han viser at det franske språk på 1700-tallet gjennomgikk en systematisk renselse, en slags lingvistisk ektomi hva gjelder ord og vendinger med affinitet til illeluktende materie, avføring o.l. Corbin skriver at denne lingvistiske ventilerings eller utlufting foregriper arbeidet med å forbedre de sanitære forhold i franske storbyer, (naturlig nok) i første rekke Paris:

Cette préhistoire de la révolution olfactive, dont je prétends que l'acte décisif s'est joué à partir du milieu du XVIII^e siècle, a tout d'abord concerné le langage. Le français classique a été épuré, lavé de son vocabulaire nauséabond. On espérait ainsi le rendre

imputrescible. De là le fléchissement initial des occurrences concernant le sentir et, surtout, le "tortillement obscène de la syntaxe" quand il lui faut désormais évoquer l'excrément.²⁴⁹

Alain Corbin gjør oppmerksom på at denne språklige renselsesprosess møtte motstand fra lavere sosiale lag og viser til betydelig aktiv, politisk motstand mot denne deodorisering av språket: "Autant que refus des disciplines, le jet d'ordure ou son simulacre verbal se font reconnaissance d'une position".²⁵⁰

Alain Corbin fremholder at protesten mot ventilering og deodorisering av språket er å betrakte som et urbant anliggende og at ventilering og omgang med ulike lukter på landsbygden interessant nok ikke var vedheftet motstand, noe beskrivelsen av Inger-Johannas ankomst til Gilje også kan sies å bekrefte. Corbin skriver:

A la campagne, dans une milieu où la notion de personne ne revêt, pour l'heure, guère de pertinence, la respiration de l'atmosphère du groupe familial, bêtes et gens mêlés, rassure, comme le fait la chaleur du lit collectif, l'hiver venu. Nous savons bien que, lors des veillées, la proximité de l'animal continue d'être acceptée et même recherchée.²⁵¹

Vi forfølger med dette lukten videre og forflytter oss fra det tillukkede og røkelsesinfiserte interiøret i hovedstaden og oppover i fjellbygden, mot Gilje, hvor vinduene er åpne, ikke bare mulige å åpne, som hos stiftamtmanninnen i hovedstaden. Inger-Johannas besøk på Gilje egner seg godt som utgangspunkt. Ser vi nærmere på klær, sko og utstyr som Inger-Johanna er utstyrt med når hun ankommer Gilje, er disse på ingen måte tilpasset livet på landsbygden: "En ung Dame med en om Livet tæt spændt Støvkaabe, Parasol og Hansker og en saa fin messingbeslaaet, engelsk Kuffert bagpaa Karjolen var i sig selv intet sædvanligt Syn" (s.195). Mens parasoll og hansker blant de kondisjonerte i hovedstaden utgjør en del av det obligatoriske (antitaktile) utstyr for å holde henholdsvis sol, regn og smuss på avstand, er samme utstyr på landsbygden å betrakte som malplassert og uegnet til bruk.

²⁴⁹ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille*, s.71.

²⁵⁰ *ibid*, s.251.

²⁵¹ *ibid*.

Når Inger-Johanna ankommer fra hovedstaden, er hun utstyrt og pakket inn (støvfrakk, parasoll, hansker) på en slik måte at hun i minst mulig utstrekning skal komme i kontakt med det liv som leves på landsbygden. Det forhold at det er kapteinens datter som kommer hjem fra hovedstaden sies å løfte "Sagen op i det opsigtsvækkende" (s.195) – opp og ut av hverdagen, i likhet med opplevelsen av besøket fra kaptein Rønnow og løytnant Mein innledningsvis i romanen. Det ekstraordinære ved begivenhetene følges opp ved at Inger-Johanna ankommer Gilje i vogn, ikke til fots, og hun hopper "selv fra Karjoltrinet lige i Armene paa Far" (s.195). Inger-Johannas dokumentert gode balanse sikrer at hun, som tidligere, kommer sikkert ned på føttene. Samtidig unngår Inger-Johanna på denne måten å komme i kontakt med underlaget. Karakteristisk nok mister Inger-Johanna parasollen som skal beskytte mot lysets ultrafiolette bestråling og en mulig brunfarge, som i den perioden romanen er lagt til, ble ansett som simpelt og "forbeholdt" utarbeidende i lavere sosiale klasser. Ren, hvit og transparent hud ble betraktet som særlig tiltalende og attraktiv. Interessant i denne sammenheng er Alain Corbins kommentarer om at kosmetikk i midten av forrige århundre ble anvendt for å underbygge og forsterke det som ble ansett som en særlig kvalitet ved huden, dens perlehvite renhet:

Les canons de l'esthétique corporelle incitent à la plus scrupuleuse hygiène. L'idéal aristocratique de la peau nacrée qui laisse percevoir la palpitation du sang bleu règle la cosmétique. Durant près d'un siècle, l'éclatante blancheur du lys et du teint de la Pompadour demeure la référence suprême; le code esthétique ordonne de laver les parties visibles du corps comme il impose la sédentarité, la fraîcheur des ombrages et l'abri du gant pour les mains "douces, blanches, fermes et potelées".²⁵²

I motsetning til dette (bleke) ideal, importert fra Paris (og kontinentet), over København til hovedstaden (og stiftamtmanninnen), møter vi Grip med en ganske annen og mer landlig hudfarge ved hans første ankomst til Gilje: "Ansigtet var solbrændt og svullent ...", til tross for "en næsten skyggeløs flad Hue" (s.152). Likeledes møter vi, som vi straks skal se, en solbrent utgave av kaptein Jæger under oppstigningen til Grønnelisetrene.

²⁵² *ibid*, s.208.

I samme øyeblikk parasollen – skjermen mot sollyset – forsvinner ved at Inger-Johanna mister den, konsentreres oppmerksomheten om lyset. Ikke det tilrettelagte og selektivt fordelte lyset fra stiftamtmanninnens astrallampe eller det arrangerte atelierlyset som slipper inn gjennom ljoren i *Haugianerne*, men selveste Gilje-solen: "Og saa havde de Giljesolen i Stuen!" (s.195). I motsetning til interiørene i hovedstaden, som er lagt i "Halvmørke", og hvor rommet i tillegg er stenket av røkelse, slik at all annen lukt tilsløres og all aktivitet forutsettes nedsatt til et minimum, preges hjemkomsten til Gilje av et diametralt motsatt inntrykk. Fordi Gilje-solen slipper til og husets naturlige aromaer ikke kveles av røkelse, samt at høyt tempo ikke straffes med stiftamtmanninnens formaninger om å holde seg i ro – det vises i denne sammenheng til Corbins kommentar om at "le code esthétique [...] impose la sédentarité" – finner det i alle henseender sted en utvidelse av rommet. Et demokratisk overlys (i form av solen) åpner "Halvmørket" og synliggjør det som hos stiftamtmanninnen og i *Haugianerne* befinner seg ute i periferien av nevnte interiører, som natur, mat og tjenerskap. I dette åpne, opplyste rommet beveger Inger-Johanna seg fritt, uhemmet, uten fotlenker om benene (som fangene på Akershus).

Det fysiske og sosiale rommet nyanseres i en helt annen utstrekning enn hva tilfellet er med interiørene i byen: "I Kjøkkenet lyste en høi Ild. Der stod Marit, en kortvokset, rødmusset Fjeldjente med hvide Tænder og smaa Hænder og stampede Grøden, saa Sveden haglede" (s.196). Igjen merker vi oss hvordan Jonas Lie markerer kontrasten mellom geografisk sentrum og periferi, hovedstaden og landsbygden, ved en ganske bestemt fysiologisk iakttagelse, her det forhold at gårdspiken Marit svetter under det (harde) fysiske arbeidet med å lage grøt. Vi husker likeledes at kaptein Jæger svettet når han hakket kjøtt til pølsene på et tidligere tidspunkt i romanen. Det opplyses videre at kaptein Jæger, kraftig solbrent, svetter under oppstigningen til Torsknuten: " – Kapteinen strævede brunstegt i Nakken, rød og svedende i Skjorteærmerne i Fjeldmarken oppe under Torsknuten" (s.208). Når kaptein Jæger og Grip er i stallen på Gilje, kommenterer kapteinen både det forhold at Svarten er svett og at stallukten er tiltalende: "Fo-ola Svarten, er Du svet nu?"/"Det var en varm, koselig Staldlugt" (s.161). Poenget er ikke at tjenerskapet (og andre) i hovedstaden ikke blir brune (av utarbeid) eller svetter, men at et fysiologisk forhold som for

eksempel perspirasjon konsekvent utelates i beskrivelsene fra hovedstadens interiører.

Gården Gilje formidles ved Inger-Johannas hjemkomst som et åpent, luftig og lyst (opplyst) rom, hvor vinduet har stått åpent hele natten. Takket være tilgang til ventilering og lys (i og med Gilje-solen), så beskrives ikke interiørene på Gilje som luktende av røkelse og ved kontrasten lyst/mørkt, men nyanseres ved at lukt trenger inn utenfra og ved anvendelse av koloritt, fargenyanser: "I Stuen ventede Aftensbordet; – paa nylagt Dug frisk, rød Fjeldørret og hennes Yndlingsret Jordbær og Fløde ..." (s.196). Duftene utenfra, i dette tilfellet lukten av nyslått gress, trenger inn gjennom det åpne vinduet. Når Inger-Johanna våkner om morgenen, kommer "Høduften [...] ind af det aabnede Vindu, og hun hørte, de kjørte Læssene buldrende ind paa Laaven" (s.196). I motsetning til i hovedstaden fremstilles gården Gilje som et åpent og samtidig tilgjengelig rom. På Gilje beveger Inger-Johanna seg fritt, uten krav til å overholde bestemte veivalg, og følger for eksempel med Jørgen ut i "Ubemærkheden" utenfor kaptein Jægers kontrollområde, ut i det hemmelige mørke som omgir Jørgen, for å se på "det hemmelige Jagtgevær, han holdt paa at lave sig af Løbet og Laasen af en gammel Soldaterbøsse" (s.197).

I en analyse av *Sundhetsbladet* 1899 skriver Lars-Henrik Schmidt og Jens Erik Kristensen i *Lys, luft og renlighed* at vannet er renlighetens metafor fremfor noe og det mest egnede våpen i bekjempelsen av svette:

Det [vannet] er metaforen (som det engang var åndens symbol) for renligheden, og det er en forudsætning for mobiliteten, for strømmen der sørger for at udtynde gifte som sved og som i anden omgang skal sørge for, at sveden kommer bort.²⁵³

Svette (og påfølgende vond kroppslukt), som er en nødvendig følge av hardt fysisk arbeid, bekjempes i *Familien paa Gilje* likeledes med såpe og vann. Fra hovedstaden bringer Inger-Johanna med seg fiolsåpe til sitt personlige toalett, nettopp for å forebygge ubehagelig (kroppslukt), jf. Thinkas reaksjon på Grips vonde (kroppslukt avslutningsvis i romanen. Scenen med fiolsåpen både innledes og avsluttes med et åpent vindu, motstykket til en hermetisk

²⁵³ Lars-Henrik Schmidt og Jan Erik Kristensen, *Lys, luft og renlighed*, s.162.

lukket "Sæbeboble" og det lukkede interiøret i hovedstaden hos stiftamtmanninnen:

Et og andet Insekt – en Humle eller en Hveps – summende gennem det aabne Vindu ind i det med ny Blaafarve oppudsede Kammer ... svirrede saa larmende om paa Ruden, næsten saa det forstyrrede den unge Pige med det frodige sorte Haar og det lidt mørklette, retskaarne Ansigt, der laa og sov udoover Morgenen. [...]. Surr ... Svirr ... lige i Ansigtet paa Hende, saa hun vaagnede ... Det var jo langt paa Dag! Henne paa det med hvidt omhængte Toiletbord med Speil indeni, som var sat istand til hendes Hjemkomst, laa Violsæben paa Sølvpapir. Det var tydeligvis den, som drog alle de uerfarne Fjeldinsekter i Fordærvelsen. De havde veiret en helt ny Blomsterverden der og styrtede sig blindt hovedkulds troende ind paa Opdagelsen, uden Anelse om Tidens mangehaande Kunstigheder nedenfor Fjeldbygden, – at Violduften ikke gav Viol, men bare slem, slem Mavevrid! ... (s.217).

Fordi vinduet ikke er lukket som hos stiftamtmanninnen, siver lukten av fiolsåpen ut og trekker til seg insektene, som ikke har kjennskap til "Tidens mangehaande Kunstigheder nedenfor Fjeldbygden". Det sies om insektene at fascinasjonen eller dragingen mot den nye lukten fikk dem til å miste besinnelsen, og de "styrtede sig blindt hovedkulds troende ind paa Opdagelsen". "Blindt hovedkulds" angir det reservasjonsløse i denne nesegruse henfallen-til og innebærer også i dette tilfellet å miste balansen og falle overende. Det siste fordi insektene ikke tar de nødvendige forholdsregler. For insektenes vedkommende foreligger det ingen strategi for en planlagt retrett, som Inger-Johannas reflekterte skritt tilbake til sikkerheten og sengen innledningsvis i romanen. Det eksisterer intet grep, ingen forankring i gelenderet, som kan motvirke fallet ned mot fiolsåpen. Inger-Johannas knefall for tante Zittow har åpenbare likhetspunkter med insektenes nesegruse fall for fiolsåpen. For begges vedkommende synes fallet å være foranlediget av et synstap. Insektene suser, i likhet med Inger-Johanna, blinde i fortapelsen. Det er først oppe på fjellet med "det aabne Vindu", hvor det foregår en kommunikativ utveksling mellom innside og utside, at Inger-Johanna ved å lukte på fiolsåpen forstår analogien mellom eget fall i byen og insektenes skjebne. En sterk opplevelse av fascinasjon er i begge tilfeller den utløsende årsak til katastrofen:

Hun saa med en vis Indignation paa Aarsagen, – hendes Violsæbe ... Den aabnede ligesom en ny Tankerække, medens hun et Par Gange luktede til den ..."Mors Gulsæbe er ærligere!" Hun slængte den raskt ud af Vinduet og feiede med Haandklædet Valpladsens faldne omhyggelig væk af Karmen (s.218).

Mens insektene åpenbart har latt seg forføre av lukten av fiolsåpen som siver ut av det åpne vinduet, synes Inger-Johanna likeledes å ha latt seg tiltrekke eller forføre av hovedstadens "mangehaande Kunstigheder". Det er først ved forståelsen av at blikkfanget er et åte eller, som vi også skal se, et fangstredskap, at sannheten går opp for henne. Denne innsikt koples til en forestilling om ærlighet: "Mors Gulsæbe er ærligere!", og til det Inger-Johanna oppfatter som en "hel Forvirring i Begreberne mellem dem":

Der eksisterede tydelig en hel Forvirring i Begreberne mellem dem, at slutte efter al Uroen og Summingen ind og ud af nye, som mulig begyndte at ane Uraad og Tog et Togt eller to om i Værelset først, før Fristelsen blev dem for svær, og af gamle, som langsomt krøb ud og ned ad Væggen med den vundne Erfaring i Livet, eller blev liggende bedøvede og sprællede i Vinduskarmen ... (s.217–218).

Det er naturlig å spørre seg om hvorfor insektene i større utstrekning trekkes mot fiolsåpen enn mot gulsåpen, noe som implisitt ligger til grunn for Inger-Johannas resonnement. En sannsynlig forklaring er at mens Mas gulsåpe er luktmessig nøytral og følgelig ikke oppleves som tiltrekkende, så er det omvendte tilfellet med den fiolparfymerte såpen fra hovedstaden. Jonas Lies valg av floral tilsetning til parfymen kan knapt nok sies å være tilfeldig, noe valget av røkelse heller ikke viste seg å være. Duften av fiol er i konsentrert form overveldende og dekadent søt, på kanten til å oppleves som kvalmende, og har olfaktorisk affinitet til lukt som avgis ved en lang rekke former for organisk forråtning. Olfaktorisk sett kan den type fiol det her siktes til, og som teknisk sett danner utgangspunkt for ekstrahering av fiolduft til parfyme, sammenlignes med duft av for eksempel hegg og syriner, som, i likhet med fiol, på avstand har et friskt, floralt preg, men som i konsentrert og utviklet form kan føles påtrengende og dekadent kvalmende.²⁵⁴

²⁵⁴ Visse former for kjøttetende planter tiltrekker seg fluer og andre insekter ved å avgi lukt som påminner om søtlig, råtnende vegetabilsk og animalsk materiale. Når insektene setter seg, blir de hengende fast, som på et fluepapir.

Det særegne ved kombinasjonen parfyme og såpe er at sammenstillingen angir et nøyaktig motstykke til parfymens opprinnelige anvendelse i form av å dekke over andre, ubehagelige dufter. Istedenfor å overstyre en underliggende ubehagelig lukt og følgelig tilsløre det urene eller nettopp angi luktmessig affinitet til urenhet og forråtning, skjuler lukten av fiol såpe, som i kombinasjon med vann er et effektivt bakteriedrepende rengjøringsmiddel. Duften av fiol markerer i dette tilfellet et renslighetens regime, med døden som nødvendig utgang. Den dekadente duften av fiol signaliserer for fjellinsektene et organisk materiale i oppløsning og forråtning, altså andres død, ikke egen, som imidlertid blir insektenes ublide skjebne i møtet med det som viser seg å være et desinfiserende middel. Forvirringen blant fjellinsektene tolkes av Inger-Johanna som et uttrykk for en selvmotsigelse: Noe som lukter godt, må smake tilsvarende godt. Eller i henhold til Immanuel Kant: Lukt er smak på avstand. Lukten av fiol, som på avstand er søtlig floral, med luktmessige grenseverdier mot lakris og anis, antar et merkbart tyngre, dekadent og organisk råttent preg dess nærmere insektene kommer fiolsåpen. Og fordi insekter tiltrekkes av duften fra organisk forråtning, mister de kontrollen. Fristelsen blir ganske enkelt for sterk, etter hvert som den fysiske avstanden til fiolsåpen minker.

Inger-Johanna bringer med påstanden om at det som lukter godt, må smake tilsvarende godt, en etisk vurdering inn i diskusjonen og fremmer, indirekte, et språkfilosofisk syn som vi skal se nærmere på. Inger-Johanna oppfatter forholdet mellom lukt og smak som etisk forpliktende, i den forstand at hun mellom lukt og smak forutsetter et positivt samsvar. Når lukten får en rent kosmetisk eller dekorativ funksjon, og således ikke lenger fungerer som innledning til et tilsvarende appetittvekkende smaksintrykk, men vekker kvalme og død, bryter den etiske forpliktelsen sammen. Dette forpliktelsens bånd begrunnes ved en språkfilosofisk naivitet, "Manerer fra min Naturtilstand" (s.176), og produserer et "naivt" tegn som forutsetter en analog uttrykks- og innholdsside. Den kosmetiske signifikanten, lukten av fiolsåpe, er upålitelig av to ulike årsaker. I tillegg til at den fungerer som beholder for et dødbringende innhold, bedres heller ikke såpens bruksverdi ved at den er parfymert. Den kosmetiske effekten er således på en gang både praktisk unyttig og dødbringende. Lukten av fiol blir den dekorative portalen til et dødbringende indre, for eksempel i form av noe man blir sittende fast i

dersom man kommer for nær, som de dype stolene i stiftamtinnens interiør eller i form av en kunstig flue konstruert for fluefiske, slik tante Alette utdyper det i et brev til Ma:

Man fortæller om Englænderne, at de fisker med et Slags eftergjorte, glimrende Fluer, som de drager henover Vandspeilet, indtil Fisker snapper; og paa en ikke mindre behændig Maade forekommer det mig, at din Svigerinde idelig frister Inger-Johannas Illusioner (s.257).

Inger-Johanna fremstilles i allegoriske former som fisken som lar seg friste av den utspjåkete fluen som "Englænderne" "drager henover Vandspeilet" og som fanges idet den forlater sitt rette element under vannoverflaten og sluker fluen. Fluen er ikke ernæring, men inneholder en skjult krok, et fangstredskap, og indikerer følgelig manglende kongruens mellom innhold og uttrykk. Når Grip løsner Inger-Johannas første ørret av kroken og kaster den tilbake i dypet og mørket, så kan Grips handlemåte sies å foregripe Inger-Johannas flukt fra hovedstaden. Inger-Johannas språkteori, som forutsetter et etisk forpliktende sammenfall mellom uttrykk og innhold, får hos stiftamtinnens en ganske annen og invertert utforming. I hovedstaden utnyttes bevisst det manglende samsvar mellom uttrykk og innhold, mellom lukt og smak.

I et brev til August Strindberg fra 1884 gir Jonas Lie i en kommentar til romanen *Röda Rummet* følgende karakteristikk av det han karakteriserer som sann kunst: "Jeg skjønner vel – mellem denne sande Kunst og den Æsthetik, der forvandler Blomsterduften til Eau de Cologne"²⁵⁵. Vi gjenkjenner her et distinkt (intertekstuelt) ekko fra høyfjellssenen i *Familien paa Gilje*, hvor Inger-Johanna, etter å ha sett insektene falle ned i vaskevannsfatet, reflekterer over forskjellen mellom Mas gulsåpe og fiolsåpen. Det kan i brevet se ut til at Lie kopler den "sande Kunst" til "Blomsterduften" og denne "Æsthetik" til "Eau de Cologne", men det viser seg ved nærmere ettersyn ikke å medføre riktighet. Den "sande Kunst" defineres i stedet negativt, som selve motstykket til en "Æsthetik, der forvandler Blomsterduften til Eau de Cologne". Hva er det så som skiller "Blomsterduften" fra "Eau de Cologne"? Mens "Blomsterduften" er den naturlige lukt en blomst (eller plante) avgir, er "Eau de Cologne" et

²⁵⁵ Jonas Lie, brev til August Strindberg, datert 6. januar 1884, NBO.

kunstprodukt, en (oftest) kjemisk sammensetning fremstilt ved hjelp av et antall velluktende stoffer, kombinert med alkohol og stoffer (syrer) som bevirker hurtig fordampning, samt tilsetninger som forhindrer en for rask fordampning fra hudoverflaten. Mens "Blomsterduften" naturlig er bundet til blomsten, kan ethvert objekt ved hjelp av parfyme anta lukt av fioler, liljekonvall eller andre velduktende blomster. Slik sett kan parfyme potensielt sett fungere som forkledning for et hvilket som helst innhold. Parfymen gir ethvert parfymert objekt en uviss, udefinerbar status. Det er nettopp dette fjellinsektene erfarer med "Fiolsæben" og som skaper en "forvirring i Begreberne".

Jonas Lie gir i brevet til August Strindberg altså ingen positiv definisjon av den "sande Kunst", men angir den som motstykket til "den Æsthetik, der forvandler Blomsterduften til Eau de Cologne". I all hovedsak synes det å forholde seg slik at denne "Æsthetik" kamouflerer og usynliggjør den "sande Kunst". Den "sande Kunst" skulle således nettopp bestå i en synliggjøring eller eksponering av signifikanten under streken, den mørklagte periferien eller fjøslukten som strømmer opp nedenfra. Jeg har tidligere i avhandlingen vist at Lie etterstreber en nær og synlig forbindelse mellom de elementer som fordeles over og under streken. Bare ved også å belyse eller registrere det som befinner seg under streken, kan litteraturen bli "sand[e] Kunst". Bare ved samtidig å eksponere bildet av kaptein Jæger, der han ligger i "Møgen", og tante Zittow, der hun synliggjøres under lampeskjermen, formidles et sant kunstnerisk uttrykk. Denne doble eksposisjon er den nødvendige estetiske betingelsen for frembringelsen av "sand[e] Kunst".

DEL 5

10. Femininiteten som undertekst

Jeg har i avhandlingens (under)tittel antydnet at det er under streken, i underteksten eller i de mørklagte områdene av interiørene, at vi må lete for å lokalisere femininiteten og dens forskjellige artikulasjons- og produksjonsformer. Med femininiteten forstår jeg i *Familien paa Gilje* det marginaliserte i sin alminnelighet. Begrepet gis med andre ord ingen

kjønns-spesifikk avgrensning. Jeg har så langt i avhandlingens romananalyse konsentrert mye av min oppmerksomhet om synliggjøringen av føttene. Denne eksposisjon har hatt som hovedformål å lokalisere underteksten, men jeg har i forholdsvis begrenset utstrekning foretatt en grundig analyse av femininitetens tilholdssted og artikulasjonsformer.

Ved første øyekast synes livet under streken mest av alt å påminne om en ghetto eller et fengsel, et sted man plasseres i mot ens vilje eller forvises til i ekskluderende, ikke i eksklusiv forstand. Jørgens selvvalgte eksil utenfor kaptein Jægers rekkevidde og synsfelt tilsier imidlertid at underteksten også kan skjule annen atferd, andre kvaliteter og uttrykksformer. Min undersøkelse har så langt sirklet inn og påvist et område som nok kan synes mørklagt, i likhet med periferien i *Haugianerne*, men som allikevel lar seg åpne og eksponere, og ikke bare ved spekulativ intervensjon og tilføyelse, slik Edvard Beyer anbefalte som egnet "oppskrift" for å åpne det aktuelle interiøret innledningsvis i *Familien paa Gilje*. Jeg skal i denne delen av avhandlingen gi en positiv karakteristik av livet og – mer spesifikt – yringsformene i underteksten, denne gang iaktatt fra innsiden av de mørklagte interiørene, ikke fra predikantens ståsted i *Haugianerne* eller fra stiftamtmannens suverene plassering under det tilrettelagte lyset fra astrallampen og den bevegelige skjermen.

Sømmen

Vi husker fra en tidligere scene i *Familien paa Gilje*, at det å strikke eller sy koples til føttene ved et nedadvendt blikk. Jeg tenker på scenen innledningsvis i romanen, der kaptein Jæger latterliggjør Grips far umiddelbart etter Grips ankomst på Gilje. Tilhørerne, som i dette tilfellet består av Thinka og Inger-Johanna, oppgis begge å være opptatt med "deres Søm ved Vinduet" (s.157). I likhet med Mas plassering i utkanten av lyskretsen, som jeg straks skal komme tilbake til, gis "De unge Damer" (s.157) en perifer plassering i interiøret. Pikene sitter begge i utkanten av rommet, ved vinduet. I likhet med Ma, er de på det nærmeste å betrakte som en fysisk del av interiøret, og er tause tilskuere og tilhørere til det som skjer. De deltar ikke i samtalen. Tilsynelatende oppslukt av sømmen og med all

konsentrasjon vendt nedad mot håndarbeidet er oppmerksomheten allikevel konsentrert om den pågående samtalen mellom kaptein Jæger og Grip.

Jeg har tidligere i avhandlingen kreditert Carl Olof Bergström for hans viktige iakttakelse at Jonas Lie i og med *Familien paa Gilje* presenterer en ny fokuseringsteknikk, hvor forholdet mellom belysning og mørklegging iscenesettes på en bestemt måte. Bergström fremholder at "den ofullständiga belysningen" lar "blott enstaka drag av gestalterna träda klart fram ur den mörka bakgrunden"²⁵⁶. Bergström nevner i denne sammenheng særlig én velkjent scene i *Familien paa Gilje*, "grupperad kring ljuskällan, vars sken klipper ut delar av rummet och t.o.m. delar av gestaltarna"²⁵⁷:

Snart sad de tre Herrer hyggelig ved Kortene dampende af hver sin Pibe og med et varmt Glas Arakpunsch ved Siden. To støbte Talglys i høie Messingstager stod paa Spillebordet og to henne paa Klaffebordet; de lyste akkurat saa meget, at man saa Almanaken, der hang i en Hyssing ned fra Spigeren under Speilet, og en Del af Fruens høie Skikkelse og Ansigt, medens hun sad i den strimlete Kappe og strikkede. Indover Værelsets Dunkelhed skjelnedes neppe de borteste Stole henne ved Ovnens og Kjøkkendøren, fra hvilken der af og til lød Sus af Stegebrasen (s.138).

Jeg har også tidligere i avhandlingen, i diskusjonen om Jonas Lies forhold til malerisk fremstilling, kort oppholdt meg ved dette interiøret. Jeg nøyde meg da med å registrere Lies selektive bruk av den kunstige lyskilden, uten å foreta en mer inngående analyse av mekanismen som regulerer anvendelsen av lys i dette og andre interiører i romanen. Bergström kopler den selektive bruken av lyset i dette interiøret til synekdochisk fremstillingsteknikk, men anvendelsen av en slik teknikk, som innebærer kunstnerisk økonomisering i form av det å la en del få representere helheten (pars pro toto), gir i seg selv ingen fullgod forklaring på belysningsteknikken.

En nærmere undersøkelse av belysningsbruken avslører en ganske annen og mer bevisst strategisk og tendensiøs bruk av lyskilden. Lyset i dette interiøret er i all hovedsak forbeholdt kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein, samt en svært begrenset omkrets rundt kortbordet. Ma er delvis

²⁵⁶ Carl Olof Bergström, *Jonas Lies väg till Gilje*, s.546.

²⁵⁷ *ibid*, s.504.

inkludert i lyskretsen, i og med at "en Del" av henne eksponeres i lyset fra de fire talglysene: Konturene "af Fruens høie Skikkelse og Ansigt, medens hun sad i den strimlede Kappe og strikkede". Kjøkkenregionen, som i anledning besøket fra kaptein Rønnow og løytnant Mein også er Mas virkeområde, gis ingen beskrivelse; det blir mørkere, gradvis mer dunkelt, etterhvert som vi nærmer oss kjøkkenregionen. Ma oppholder seg følgelig to steder, men er bare synlig til stede i form av en kontur, i periferien av lyskretsen. Den mørklagte delen av Ma, som er usynlig både for de tre herrene rundt kortbordet og for leserne, er opptatt i kjøkkenet med kveldsmaten eller med (andre) aktiviteter som vi som lesere og betraktere ikke har innsyn i eller tilgang til. Denne mulige og usynlige aktivitet foregår utenfor kaptein Jægers og lesernes rekkevidde og synsfelt. Vi kan derfor bare spekulere i hva det er Ma foretar seg utenfor vår rekkevidde.

Jeg har tidligere i avhandlingen vist at denne dobbelthet, denne samtidige lokalisering på to scener, er karakteristisk for den måte Ma eksponeres på i *Familien paa Gilje*. I likhet med den lille guttens perifere plassering i *Haugianerne* ute i det høyre hjørnet av lerretet, er Mas plassering i utkanten av lyskretsen ledsaget av en nedadvendt positur og et konsentrert blick på strikketøyet. I motsetning til den lille gutten, som (antakelig) er tenkt fremstilt sovende eller strengt kontemplerende med nedadvendt positur, er Mas synlige aktivitet åpenbar og ubestridelig. Hun eksponeres taust strikkende, mens hun overvåker tilberedningen av mat på kjøkkenet.

Anvendes Michael Frieds forestilling om absorpsjon på dette interiøret, konstaterer vi at Jonas Lies interiør er fremstilt som absorptivt. Vi husker at absorpsjon har som (paradoksalt) forutsetning at tilskueren ikke tas i betraktning eller levnes oppmerksomhet fra billedflaten. En absorptiv illusjon nødvendiggjør at personene i billedflaten helt og holdent oppslukes av hovedhandlingen, som i dette tilfellet er konsentrasjonen om kortspillet, jf. her med Jean-Baptiste-Siméon Chardins *The Card Castle* (fig.23), som viser en ung mann i full konsentrasjon om byggingen av et korthus. En absorptiv illusjon "tåler" avvik fra denne forutsetning bare dersom annen fremstilt handling i billedflaten også er absorptiv av karakter. Vi husker fra Frieds kommentarer til Abbé de La Portes analyse av Jean-Baptiste Greuze' *Un Père de Famille qui lit la Bible à ses Enfants*, at barnas aktivitet viser at de ikke lar seg absorbere av opplesningen fra Bibelen, men har sin fulle

oppmerksomhet rettet mot mer banale og praktiske gjøremål. I og med at de ikke poserer i retning av tilskueren, forsterker snarere enn svekker barnas lek bildets absorptive illusjon. Den samme konklusjon kan vi trekke på bakgrunn av Mas nedadvendte positur over strikkesøyet. Ma er, ser det ut til, fordypet i sitt arbeid med strikkesøyet. Interiørets absorptive karakter svekkes derfor ikke av Mas aktivitet.

Jonas Lies interiør preges av balanse, ro og ubevegelighet, og kan derfor best karakteriseres som deskriptivt. Når det her snakkes om balanse og ubevegelighet, siktes det til følgende trekk ved komposisjonen av interiøret: plasseringen av de tre mannspersonene sentralt ved lyskilden, konsentrert om kortspillet, og periferien eller kulissene som brer seg innover i interiørets gradvis mer mørklagte regioner, hvor vi, i tillegg til en rekke detaljer som vitner om at vi har å gjøre med en nøyaktig og detaljert utformet realistisk illusjon (spikeren, hyssingen, kandelabere, almanakk, stoler, klaffebord; gjenstander som signaliserer at vi har å gjøre med tradisjonell realistisk detaljeringskunst), finner Ma lokalisert nøyaktig i skjæringspunktet mellom lys og mørke. Det er slik vi som leserer oppfatter – ser – interiøret.

Finnes det allikevel elementer i interiøret som kan sies å rokke ved forestillingen om deskriptiv ro og balanse? Finnes det elementer i billedflaten som kan sette interiøret i bevegelse og bidra til å bryte ned forestillingen om ubevegelighet og bestandighet? Det ser ikke slik ut. Kaptein Jæger, kaptein Rønnow og løytnant Mein er suverent plassert ved lyskilden. Plasseringen av mannspersonene tett ved lyskilden har en klart kjønns-spesifikk begrunnelse. Det er i *Familien paa Gilje* ikke avsatt plass til feminiteten under lyskilden, og stiftamtmanninnens dominerende og tendensiøse bruk av astrallampen i interiøret fra hovedstaden representerer i så henseende ikke noe unntak. Stiftamtmanninnen er ingen bærer av feminitet i Jonas Lies roman. Kun "en Del af Fruens høie Skikkelse og Ansigt" er til å få øye på i halvmørket, ved siden av "Almanakken, der hang i en Hyssing ned fra Spigeren under Speilet" (s.138). Hvorfor er det nettopp en almanakk, hengende i en hyssing, som synliggjøres, vies oppmerksomhet? Hva har en periodisk (årlig) oppgave over årets dager å gjøre i dette interiøret? Og hva med speilet? Hvorfor er det nevnt?

Almanakken signaliserer tid - tiden som går. Speilet viser følgene av tidens gang, de spor tiden avsetter i en fysiognomi. I hvilken utstrekning er tiden en

faktor som kan være egnet til å bryte opp deskriptiviteten og den komposisjonelle balansen i Lies interiør?

Før denne problemstillingen forfølges videre, er det nødvendig å redegjøre for den tidsoppfatning som karakteriserer forholdet mellom kjønnene i *Familien paa Gilje*. Jeg skal legge vekt på det jeg i romanen vil karakterisere som en strategisk forståelse og utnyttelse av tid. Jeg vil kun i svært begrenset grad beskjeftige meg med historisk tid eller fortalt tid, som ikke inngår som et prioritert anliggende for denne avhandlingen. Fra romanens undertittel, *Et Interiør fra Firtiaarene*, vet vi at hovedhandlingen er lagt til 1840-årene. Fortalt tid kan anslås til ca. 30 år. Tidsmåleren her er Inger-Johanna, som innledningsvis i romanen befinner seg midt i puberteten, noe kaptein Rønnows begynnende interesse synes å være en nokså sikker indikasjon på. Avslutningsvis i romanen har Inger-Johanna rukket å bli rundt førti år, men fortelleren opplyser om at hun stadig har beholdt sitt ungdommelige ytre: "Hun var endnu med sine firti Aar fin og slank med uformindsket, om end roligere, Ild i Øinene og et aldeles ravnsort Haar" (s.289). Fortellerens beskrivelse signaliserer at Inger-Johanna bare i svært begrenset grad er merket av sin alder – sine rundt 40 år. Hun er stadig slank og håret er "ravnsort". Inger-Johanna er således ikke blitt gammel, grå og usynlig før tiden, noe som sies å ha blitt Mas skjebne. Slik sett utgjør Inger-Johanna et unntak fra den oppfatning om kjønnsspesifikk tidsforståelse som presenteres i romanen, og som ved første øyekast synes å ramme kvinner mer effektivt og nådeløst enn hva tilfellet synes å være med menn.

Kvinner synes å bli rammet hardere av tidens tann enn menn i Jonas Lies roman. Naturligvis ikke av tiden i sin alminnelighet, men av den slitasje tiden nødvendigvis fører med seg i form av ulike tegn på fysisk forfall. Fortelleren opplyser for eksempel om Ma, at "Gammel før Tiden var hun blevet som saa mange andre 'Maer' i Husstellet dengang" (s.143), noe som følgelig innebærer at hun ser eldre ut enn hun faktisk er. Når det gjelder Inger-Johanna, så forholder det seg imidlertid omvendt. Inger-Johanna er stadig attraktiv og verdt å se på, opplyser fortelleren, og kvalifiserer derfor ennå for en plass i lyset som severdig og vakker. Tiden har følgelig "behandlet" Ma og Inger-Johanna på ulik måte. Inger-Johanna er ved romanens slutt anslagsvis i den alder Ma antas å være i innledningsvis i romanen, men beskrivelsen av de to kvinnene tyder avgjort ikke på

(noenlunde) sammenfallende alder. Så har da heller ikke Inger-Johanna vært "belemret" med mann, barnefødsler og hardt arbeid fra morgen til kveld.

Hvem er herre over tiden i *Familien paa Gilje*? Spørsmålet kan synes underlig, all den stund tid naturligvis verken lar seg kontrollere eller forbruke. Når tid i *Familien paa Gilje* allikevel gjøres til gjenstand for forsøkt kontroll, skyldes det en (maskulin) forestilling om å være plassert utenfor tiden i den forstand at tiden antas å løpe fortere fra kvinner enn fra menn. Ma mener at kvinner må ta hensyn til det faktum at "Skjønheden" (s.176) er et midlertidig fenomen og minner ved en anledning Thinka om hennes dårlige utsikter dersom hun ikke redder seg i tide før hun blir for gammel til å være attraktiv på ekteskapsmarkedet. Ma er av den oppfatning at en kvinnes fortrinn er koplet til hennes fordelaktige utseende, som ikke er en varig kvalitet: "Skjønheden staar nu ikke saa længe, og saa er det bedst at tænke paa de Aar, da en skal være føielig", bemærkede Ma ned i Strikketøiet" (s.176). En kvinne disponerer over sitt gode utseende bare for en kort periode av sitt liv. Når "Skjønheden" fremstilles som kvinnens fremste fortrinn, og denne i tid begrenses til en forholdsvis kort periode, må den utnyttes fullt ut, som en hvilken som helst annen naturlig begrenset ressurs.

I Jonas Lies roman kan det synes som om menn for en stor del er unndratt følgene av denne lov om naturlig forgjengelighet, all den stund de gjennomgående gifter seg med (eller omgås) yngre kvinner. En slik oppfatning medfører imidlertid bare tilsynelatende riktighet. Til tross for at kaptein Jæger påstår at fogden er en "pen, vakker Mand i sine bedste Aar" (s.232), er han i Thinkas øyne en fet, liten, hårløs mann som vekker betydelig emosjonelt ubehag. Kanskje er det ikke tilfeldig at det nettopp er en kvinnelig litteraturforsker, Åse Hiorth Lervik, som (med upåklagelig innlevelse og indignasjon) har vist størst forståelse for Thinkas ubehag og avsky for fogden. I *Ideal og virkelighet* fremstilles fogden på følgende, lite fordelaktige måte:

Thinka i *Familien paa Gilje* [...] gjemmer seg bort på mørkeloftet da frierbrevet fra fogden Gulcke kommer. I kaptein Jægers munn er frieren en "pen, vakker Mand i sine bedste Aar". Det stemmer heller dårlig med det inntrykket som festner seg hos leseren etter skildringen av selskapet i futegården – en "tyk og strålende" vert som hevder "sit Gammelmands-privilegium overfor de unge Damer" og påtrykker dem en

"smaskende Afsked". Men selv Ma, som langt bedre enn sin mann forstår hvordan fogden må ta seg ut i datterens øyne, og hvordan tanken på et slikt giftemål må by henne imot, kan ikke se at forholdene åpner noen andre muligheter for Thinka. [...] Hele skikkelsen dufter vammelt av gammelmannserotikk. Det er nok ikke bare for å få "en æret Stilling" fylt, men også av andre, mer uuttalte motiver, at fogden gifter seg med Thinka.²⁵⁸

Det er imidlertid ikke bare fogden som karakteriseres som sterkt preget av tidens gang. Også kaptein Rønnow fremstilles som "sliten", om enn i mindre påfallende grad enn fogden. Tante Zittow gir følgende beskrivelse av kaptein Rønnow i et brev til Ma:

Om ikke netop i sin første Ungdom, er han jo endnu maaske den eller ialfald én af de smukkeste og mest distinguerede Mænd inden den hele Landetat, og han vil ikke have ondt for at vinde selv den mest fordringsfulde ... (s.191).

Inger-Johannas kommentar til kaptein Rønnows velsoignerte, men noe sparsomme hårpryd bringer mer uttalt inn et element av elde, som det i tillegg kan synes som om kaptein Rønnow har gjort sitt beste for å skjule, en side ved kapteinen som Inger-Johanna later til å mislike særlig sterkt:

Men hvorfor har nu ikke en saadan Mand giftet sig? Havde han været yngre, og jeg endda lidt mere forfængelig, kunde han næsten været far'lig. Han har endnu et smukt sort Haar; lidt tyndt og lidt vel omhyggelig soigneret er det jo! Det er ét, jeg ikke kan komme tilrette med, og det er, at Folk søger at skjule sin Alder ... (s.234).

Til tross for at også kapteinene Jæger og Rønnow, samt fogden, eldes og avgjort ikke forankres trygt utenfor tiden i en evig ungdom, sikrer imidlertid maskulinitetens håndfaste grep om økonomien at fremskreden alder og fysisk slitasje i første rekke oppfattes som et kvinnelig problem. Mennene opplever ikke alderen som et tyngende problem i samme utstrekning som kvinnene, ikke minst fordi de har anledning til å gifte seg med yngre kvinner (kaptein Rønnow), gifte seg på nytt (fogd Gulcke) eller omgi seg med yngre kvinner (kaptein Jæger). Et unntak fra denne regel nevnes i *Familien paa Gilje*. Løytnant Bausback gifter seg med "gamle Mor Stenberg", som oppgis

²⁵⁸ Åse Hiorth Lervik, *Ideal og virkelighet*, s.37–38.

å være "akkurat tre og en halv Gang saa gammel som han, da de giftede sig!" (s.185). Dette særtilfellet begrunnes imidlertid i særdeles ufordelaktige økonomiske forhold og uttrykker følgelig ikke brudgommens egentlige ekteskapelige ønske hva gjelder fremtidig partner.

Mas plassering i skjæringspunktet mellom sentrum og periferi, lys og mørke, antas å ha en klar sammenheng med at hun av fortelleren karakteriseres som (særlig) tilårskommen. Det oppgis at hun ser eldre ut enn hun faktisk er. Når vi igjen konsentrerer oppmerksomheten om almanakken, så er det med den visshet at Ma er en (halv)gammel kvinne som ikke lenger evner å tiltrekke seg maskulin oppmerksomhet ved et særlig fordelaktig utseende. Det har den konsekvens at Ma senere i romanen bare unntaksvis blander seg inn i diskusjoner fra sin perifere plassering i rommet. Innskuddene er ved to tilfeller av særlig relevant interesse. Ma deltar normalt ikke på jevnbyrdig fot i samtaler mellom menn, mellom korpselegen og kaptein Jæger, mellom Grip og kaptein Jæger eller mellom kaptein Jæger og kaptein Rønnow. Av samme årsak deltar hun heller ikke i kortspillet innledningsvis i romanen. Isteden inntar hun en fri rolle, hvor hun enten er usynlig nærværende til stede i periferien som taust strikkende, mens hun kommenterer den pågående samtalen, eller usynlig arbeidende på kjøkkenet. Ma kommenterer ved en anledning kaptein Jægers bemerkninger til Inger-Johannas første brev hjem fra hovedstaden, men kommenterer samtidig også sin egen rolle i interiøret som usynlig nærværende og "føielig":

Ma sukkede dybt: "Saadanne søde smaa Villier vil saa gjerne vokse sig store, og" – nok et Suk, – "Fruentimmer kommer ikke frem i Verden med det." Doktoren funderede ned i Glasset: "En af Kvindens Ynder er jo Bøielighed; – men ellers heder det jo i Visen 'stolt Jomfru!' Der er noget ligt en Mødsigelse i det" ... "Aa Far! del dem i to Pelotoner, det er mest de stygge, som faar være bøielige," humrede Kapteinen. "Skjønheden staar nu ikke saa længe, og saa er det bedst at tænke paa de Aar, da en skal være føielig," bemærkede Ma ned i Strikketøiet (s.176).

Ma kommenterer datterens opposisjonstrang i byen, hvor Inger-Johanna ikke reservasjonsløst vil innordne seg stiftamtmanninnens regime. Samtidig kommenteres Mas egen tvetydige delaktighet, plassert som middelaldrende, lite attraktiv kvinne med nedadvendt blick i periferien av rommet med et strikkesøy.

Konklusjonen er altså at en ung og attraktiv kvinne besitter en synlig plass i sentrum, men plasseringen er kun av midlertidig karakter. Med påløpende alder synker attraksjonsverdien, og man fordrives fra sentrum og ut i kulissene. Avslutningsvis gjenstår (i beste fall) strikkepositurens tvetydige nærvær i periferien av lyskretsen i rommet. Bortgjemt og taust lyttende i en krok, med blikket vendt ned mot strikketøyet eller sømmen, er Mas posisjon beslektet med Inger-Johannas perifere plassering der hun henger over gelenderet i mørket under besøket av kaptein Rønnow og løytnant Mein. Begge er plassert på sidelinjen, men, som vi skal se, ikke i analog tidsfase i livet. Foreløpig konstaterer vi at forskjellen er den at mens Inger-Johanna i sin helhet befinner seg i mørket, lokaliseres Ma til ytterkanten av den opplyste lyskretsen, halvveis usynlig. Det skyldes at Inger-Johannas attraksjoner ennå ikke kvalifiserer for en plass i den opplyste stuen, mens Mas attraksjonsverdi grunnet fremskreden alder (og lite fordelaktig utseende; hun er blitt gammel før tiden) er å anse som for sterkt nedadgående. Når Ma innskyter at det er "bedst at tænke paa de Aar, da en skal være føielig", bemerkes dette "ned i Strikketøiet".

Det er bokstavelig talt tiden, Mas alder, som bringer henne inn i lyskretsen og som likeledes presser henne ut i periferien og halvmørket når attraksjonsverdien ikke lenger lar seg konvertere til økonomisk gevinst på kjønns- eller ekteskapsmarkedet. I et slikt perspektiv blir almanakken og speilet viktige for å bringe bevegelse inn i Jonas Lies stivnede interiør. Almanakken er plassert ute i halvmørket, i likhet med Ma, noe som gjør det naturlig å kople oppgaven over årets dager nettopp til henne. Slik signaliseres det i interiøret at tiden har løpt fra Ma, som nå er fordrevet til utkanten av lyskretsen, men ennå ikke er blitt helt usynlig i "Ubemærkheden". Speilets funksjon i interiøret er å skulle dokumentere de fysiske bevisene på Mas fremskredne alder. Almanakken og speilet bringer bevegelse inn i et interiør som innledningsvis ble karakterisert ved deskriptiv ro og balanse. Almanakken og speilet setter interiøret i bevegelse, og vi ser plutselig for oss, i speilflaten, en filmstripe, en lang rekke versjoner av samme interiør, hvor Ma i en rekke ulike aldersversjoner befinner seg på varierende avstand i forhold til lyskilden. Fortidige og fremtidige versjoner bryter ned interiørets preg av bestandighet, og i en siste versjon er Ma totalt forsvunnet i kulissene, hvor hun da også – interessant nok – lokaliseres i det

som er hennes siste replikk i romanen. Ma er ikke lenger til å få øye på i speilet, hun er omsider forsvunnet i mørket; vi hører kun hennes røst: "Hvad er det?" hørtes Ma's Stemme gjennom Mørkningen henne fra Bislaget ..." (s.282).

Interiøret med almanakken og speilet konverteres til en serie av bilder som former et kronologisk livsløp, kronologiske bilder, som hver for seg – det ene etter det andre – illustrerer hvor Ma befinner seg i livsløpet og følgelig hvor hun befinner seg i forhold til lyskretsen. Det er derfor grunn til å spørre seg om hvorfor Jonas Lie har skåret ut nettopp dette interiøret, akkurat dette i en lang stripe av mange mulige bilder. Hva er det med Mas plassering nettopp i dette interiøret som skulle tilsi at denne plasseringen vekker særlig interesse? Mas plassering angis her nøyaktig i skjæringspunktet mellom lys og mørke. En del av henne er synlig, den andre delen er det ikke. Årsaken til denne plasseringen er at den gir grunnlag for samtidig tilstedeværelse på to scener. Ved bestandig å være synlig i periferien av lyskretsen åpnes det opp, som vi skal se, for tvilsomme og ujevne aktiviteter i mørket.

Jeg har så langt i avhandlingen i hovedsak oppholdt meg med den synlige, urørlige delen av Ma. Den mørklagte delen av Ma har jeg bare i svært begrenset utstrekning vært i kontakt med, og den karakteriseres ved en manipulerende og aktiv geskjeftighet som har lite til felles med det bilde av Ma som formidles fra innsiden av lyskretsen, urørlig, foroverbøyd og stort sett lojal mot kaptein Jæger. Fra den mørklagte periferien skal det fremkalles og iscenesettes et nokså annerledes bilde av Ma, preget av påfallende stor handlekraft og (nødvendig) illojalitet. Ma som den strikkende kvinnen, plassert i utkanten av lyskretsen, representerer følgelig ikke bare manglende delaktighet og ubevegelighet, men angir samtidig muligheten for at det kan finnes en skjult offentlighet, utformet i samsvar med alternative verdier og regler. For å ta dette mørklagte interiøret i øyesyn, er det nok engang nødvendig å ta i bruk fantasien.

I en samtale mellom kaptein Jæger og korpslege Rist, som omhandlet forholdet mellom tid, skjønnhet og bøyelighet, intervenserer, i dette tilfellet i form av et krent, Ma i den pågående meningsutvekslingen:

"Ser De, Frue," forklarede Korpslægen, "inde i Byen der er det saa anstændigt, knapt saavidt, at en Høne tør værpe. Det er bare

Produktet af Landsens Bestræbelser, de vil vide af, skal jeg sige Dem!" "Ja," satte Kapteinen i, "det er nok ikke raadeligt for en stakkars Hoppe at være saa ubeskeden at faa et *Føl der*" ... Fruen kremtede svagt og gjorde sig et Ærind hen til Sybordet ... (s.179).

Vi er tidligere blitt orientert om Inger-Johannas opposisjon mot stiftamtmanninnen i hovedstaden, og Ma kommenterte, med blikket vendt ned, at når skjønnheten ikke lenger sikrer gevinst i form av sosial oppmerksomhet, er tiden kommet for føyelighet, som i Mas eget tilfelle. Også i denne teksten kommenterer Ma sin egen posisjon, men denne gang ved et kremt, en semantisk sett lite distinkt markering, som angir at Ma betrakter kaptein Jægers kommentar som utilbørlig, uevnelig. For å illustrere nettopp dette, trekker Ma seg unna, distanserer seg i rommet, og da ved å begi seg i retning av sybordet, som ligger et stykke unna det sted i rommet samtalen finner sted, altså utenfor sentrum av interiøret, hvor kaptein Jæger og Rist lokaliseres.

Mas kremt, som kan ses i sammenheng med at kaptein Jæger har berørt noe uevnelig, noe som må holdes skjult, kan angi at turen til syskrinet motiveres av sensurerende hensyn. Kanskje er det nettopp en saks Ma henter i syskrinet, redskapet for sensur par excellence, både i *Familien paa Gilje* og i sin alminnelighet. All den stund Ma senere i romanen anvender saks i sensurerende øyemed, er det ikke urimelig å anta at turen til syskrinet motiveres av et slikt behov. Teksten synes imidlertid ikke å bekrefte en slik spekulativ antakelse og tilføyelse, i hvert fall ikke ved første øyekast. Ser vi imidlertid nærmere på teksten, fremkommer det at kremtet og turen til syskrinet får den følge at det kaptein Jæger (kanskje) ytterligere hadde tenkt å si, klippes bort. Setningen avsluttes på følgende måte med taushet, grafisk markert slik: "...", noe som kan tyde på en utsagt eller sensurert ytring.

Hva kan det så være som Ma ikke ønsker eksponert? Kan det uevnelige ha sammenheng med at kaptein Jægers utidige kommentar om hoppen som dristet seg til å få et føll i byen, alluderer til forhistorien om ekteskapet mellom kaptein Jæger og Ma og at Ma i dette tilfellet kan identifiseres nærmere som hoppen? Kaptein Jægers tvetydige utsagn får Ma til å reise seg, kremte og begi seg "hen til Sybordet ...".

I dette siste tilfellet holder det ikke for Ma å dukke ned i strikkesøyet. Tilbaketrekkingen ledsages i tillegg av et språklig dementi, hvor betydning erstattes av asignifikant lyd, "noise" i informasjonsteoretisk forstand: kremt, kremt, klipp, klipp. Kaptein Jægers utidige kommentar nødvendiggjør en tosidig retrett av både fysisk og språklig art, henholdsvis til periferien og til ren lydlighet. På den ene side har kaptein Jægers kommentar gyldighet med hensyn til Inger-Johanna. På den annen side peker kommentaren kanskje også tilbake på en familiehemmelighet, lokalisert og mørklagt i det fortidige: Det forhold at Ma var "ubeskeden" nok til "at faa et *Føl der* ...", i byen, og således ble giftet bort til kaptein Jæger mot en klekkelig medgift, for deretter å bli ekspedert på landet. Enkelte indikasjoner i *Familien paa Gilje* kan åpne for en slik spekulativ fortolkning og tilføyelse. Ma har for eksempel giftet seg under sin stand, og hun har måttet finne seg i å bli "deportert" fra hovedstaden til en perifer geografisk plassering på landet. Mas fysiske og kommunikative retrett til sybordet kan muligens forstås som parallell til Mas tilsvarende geografiske retrett fra hovedstaden og til en perifer plassering på landsbygden. Dette er imidlertid forhold vi som lesere bare kan spekulere over; fortolkningen lar seg ikke underbygge nærmere. Bare fantasien, anvendt etter Edvard Beyers tidligere siterte retningslinjer, kan bistå oss i avdekkingen av det som lokaliseres i stummende mørke: "...".

Ma introduseres innledningsvis i *Familien paa Gilje* med stoppenål i hånden. Vi møter henne – i romanens første interiør – i ferd med å stoppe igjen hullene i Jørgens bukser. Romanens innledende interiør er ikke mørklagt – det er lagt til dagslys – selv om mørket (får vi riktignok opplyst) siver langsomt på: "Kapteinsfruen syede omkap med Begivenheden; det var dog muligt, at hun kunde faa det sidste af Lappen færdigt, inden de kom, og retnu gik Solen bort bag Fjeldkammen; det var kort Dag, den gav dem deroppe" (s.132). Romanens innledende interiør introduserer visse tematiske prioriteringer: Kaptein Jægers temperament og hastverk, Inger-Johannas fremragende balanse, Mas nedadvendte blick, neglisjering av kapteinens ordre og egenrådighet, synålens (og saksens) virksomhet knyttet til det å tette igjen huller. Videre kommenteres det forhold at dagslyset sviner og at dagene er korte (for arbeid som trenger lys). På den annen side; når dagslyset sviner og mørket trenger seg på, muliggjør (halv)mørket andre og mer subversive aktiviteter.

Posituren med strikkesøyet (eller et tilsvarende håndarbeid) representerer imidlertid langt mer enn en nødvendig beskjeftigelse knyttet til det daglige arbeid på gården, selv om romanens innledende interiør altså introduserer Ma på en slik måte: "Fruen havde endelig med Opgivelse af alle finere Udveie for Permissionerne anlagt en mægtig alt overdækkende Lap og syede nu ivrigt" (s.131). Posituren angir samtidig – og alt i neste interiør – en sosial plassering. Mas ubevegelige og strikkende positur i halvmørket tiltrekker seg ingen oppmerksomhet: "Fruens Mine, som hun sad der og hørte sine inderste Tanker repetere saa unbefangent, var ubevægelig lukket" (s.139). Graden av oppslukthet, og hva det er hun tilsynelatende er oppslukt av, lar seg imidlertid ikke fastslå. Alt i det første interiøret fikk vi vite at Ma stoppet omkapp med to tidsrammer: Barnas hjemkomst og det forhold at arbeidsløyet var i ferd med å svinne.

Mas strikkende positur i halvmørket åpner derfor for muligheten til å fortolke denne posituren først og fremst som lyttende eller overvåkende. Mas rolle er i dette tilfellet verken deltakende eller intervenserende, mens hun i scenen med korpslege Rist var begge deler. Når det er avsatt en plass til henne i interiøret, til tross for at hun knapt er synlig i periferien av lyskretsen, er det fordi posituren med strikkesøyet i seg selv garanterer nødvendig avstand. Ma er tilsynelatende oppslukt av sitt arbeid og deltar ikke i det sosiale samvær i rommet. Inntrykket av udelaktighet medfører imidlertid bare delvis riktighet. For en tilskuer til et slikt interiør – eller for den saks skyld for "tilskuer" som kaptein Jæger og Rist – er Mas "Mine" "ubevægelig lukket", tilsynelatende oppslukt av håndarbeidet. Michael Fried ville antakelig ha karakterisert Mas konsentrerte, lukkede mine over håndverket i dette interiøret som uttrykk for absorpsjon. En lang rekke av de bilder Fried analyserer og kommenterer i *Absorption and Theatricality* fremstiller nettopp kunstnere, håndverkere eller andre, sterkt mentalt samlet om aktiviteter som krever stor grad av konsentrasjon. Det paradoksale ved den nedadvendte posituren over håndarbeidet (søm, vev, broderi, strikking, stopping), er at absorpsjon i slike tilfeller kan indikere teatralitet, og da i den forstand at posituren kun har som formål å gi inntrykk av oppslukthet, simulere absorpsjon.

Et spørsmål som melder seg, er om begreper som absorpsjon og teatralitet overhodet har verdi for studiet av litterær tekst. I arbeidet med *Familien paa*

Gilje mener jeg at Frieds (og Diderots) begreper lar seg anvende som egnet analyseverktøy, og da i hovedsak fordi Jonas Lies anvendelse av anskuelsesformer henter sine forelegg fra billedmessig fremstilling. Dobbeltheten i Mas positur er åpenbar for en leser/tilskuer på utsiden av interiøret, men ikke fra innsiden, på innsiden av fiksjonen. For at begrepene skal kunne anvendes med noen verdi for litterær analyse, er det av betydning at leseren er innforstått med denne dobbelthet. Følgende eksempel illustrerer dette: I Amalie Skrams roman *Lucie* tar den kvinnelige hovedpersonen først opp broderiet idet hun hører sin mann Theodor komme, og da, høyst motvillig, for å mime underkastelse og ubevegelighet, for slik å tekkes ektemannens forventninger til henne:

Så hørte hun Theodor komme og fór opp. Hun gikk bort til sybordet, tok sitt arbeide frem av kurven og foldet det ut med famlende, likegyldige fingrer. Da Theodor så lukket på døren og spurte om hun var ferdig, la hun arbeidet sammen, fulgte efter ham ut i entréen og tok overtøiet på.²⁵⁹

Den absorptive og foroverbøyde posituren med stoppenålen, strikkesøyet eller sømmen/broderiet har imidlertid komposisjonell og strategisk gyldighet langt ut over *Familien paa Gilje* og *Lucie*. I Rozsika Parkers *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, gjennomgås broderiets historie, hovedsakelig med bakgrunn i historiske og litterære tekster av engelskspråklig opprinnelse, i den hensikt å rehabilitere (i første rekke) broderiet som en tvetydig feminin artikulasjons- og presentasjonsform, og da i form av mimet absorpsjon, konstruert utilgjengelig fasade.

Rozsika Parker beskriver denne posituren – absorpsjonen – på følgende velkjente måte: "Eyes lowered, head bent, shoulders hunched – the position signifies repression and subjugation, yet the embroiderer's silence, her concentration also suggests a self-containment, a kind of autonomy".²⁶⁰ Det hersker liten tvil om at broderiets positur, det nedadvendte blikket, både avviker fra og korresponderer med subversivitetens klassiske positur, noe som klart kommer til uttrykk hos Parker, som forstår posituren som tvetydig fordi den både kan angi underkastelse og det forhold at konsentrasjonen og

²⁵⁹ Amalie Skram, *Lucie*, Gyldendal 1991 (1888), s.87.

²⁶⁰ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, The Women's Press, London 1984, s.10.

oppmerksomheten er samlet et annet sted, for eksempel om broderiet eller om annen aktivitet, og da som uttrykk for autonom selvtilstrekkelighet. Sett med en tilskuers blick utenfra, lar dette seg ikke avgjøre med sikkerhet. Ved å analysere scener blant annet fra (særlig) en rekke viktorianske romaner viser Parker hvordan den nedadvendte posituren, den bøyde nakken over broderiet, både kan angi underkastelse, som i flere tilfeller hos Charlotte Brontë, eller kan være koplet til genereringen av et spesifikt, utilgjengelig feminint rom:

Embroidery in Victorian novels is a signifier of femininity which is revealed as a mode of behaviour demanded by masculinity. [...] Charlotte Brontë presents the issue more critically. She deliberately reveals the curious contradictions in femininity through embroidery. In her work embroidery, and thus femininity, emerge as both self denial and self defence, as a means of establishing an inviolate female space and announcing female subservience and availability.²⁶¹

Gayatri Chakravorty Spivak berører i en interessant analyse av Virginia Woolfs *To the Lighthouse*, "Unmaking and Making in *To the Lighthouse*"²⁶², en beslektet problemstilling. Spivak forstår fru Ramsays strikking som et språkløst autoerotisk anliggende på grensen til autisme. Ved oppgivelsen av strikkingen vender fru Ramsay tilbake til språket og det sosiale. Teksten genereres i talens fravær fremstilles som et resultat av selvberøring, preget av ekstrem selvbevissthet og lydhørhet:

She looked up over her knitting and met the third stroke and it seemed to her like her own eyes meeting her own eyes, searching as she alone could search into her mind and heart, purifying out of existence that lie, any lie.²⁶³

Iakttatt på avstand over strikkingen av en tilskuer, i dette tilfellet fru Ramsays mann, aksentueres nettopp den fjernhet som det nedadvendte, oppslukte (absorptive) blikket muliggjør i og med den konsentrerte strikkingen og oppgivelsen av språket:

²⁶¹ *ibid*, s.165.

²⁶² Gayatri Chakravorty Spivak, *In other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge, London 1988, s.30–45.

²⁶³ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Triad/Panther Books, London 1977 (1927), s.61.

She knitted with firm composure, slightly pursing her lips and, without being aware of it, so stiffened and composed the lines of her face in a habit of sternness that when her husband passed [...] he could not help noting, as he passed, the sternness at the heart of her beauty. It saddened him, and her remoteness pained him.²⁶⁴

Etter at barna er sendt til sengs om kvelden, fremstilles håndarbeidet som uttrykk for nødvendig selvcentrering etter dagens selvutslettende aktivitet, noe som også, ved første øyeblikk, kan anvendes som en mulig fortolkning i Mas tilfelle. Den innadvendte posituren over håndarbeidet begrunnes terapeutisk gjennom behovet for å være usynlig ("core of darkness") – og følgelig som "invisible to others":

For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself. And that was what now she often felt the need of – to think; well not even to think. To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself.²⁶⁵

Den nedadvendte posituren over broderiet eller strikkepinnene demonstrerer, som Rozsika Parker fastslår i en analyse av Elizabeth Gaskells roman *Wives and Daughters*, at broderiet for fru Gibson både demonstrerer "implacable domesticity and respectability" og kontroll over "her immediate environment".²⁶⁶

Jeg skal i det følgende demonstrere at den samme dobbelthet gjenfinnes hos Ma og Inger-Johanna, men i det siste tilfellet ved anvendelse av andre virkemidler enn dem Ma tar i bruk for å manipulere sine omgivelser, i første rekke kaptein Jæger, og ved et enkelt tilfelle, også Inger-Johanna. Mens Ma tar i bruk saksen (fra syskrinet) i sensurerende øyemed, så anvender Inger-Johanna seg diskret av saks og limstift eller (med "elektroniske" metaforer) funksjonene "cut" og "paste" i menylinjen i et tekstbehandlingsprogram, for

²⁶⁴ *ibid*, s.62.

²⁶⁵ *ibid*, s.60.

²⁶⁶ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*, s.167.

å konstruere en tekst som, med tilnærmet usynlige virkemidler, demonterer etablerte tekster av patriarkalsk opprinnelse.

Saksen

Jeg skal gjenoppta diskusjonen omkring Mas plassering og positur i periferien av dannelsens krets, hvor hun bare delvis er synlig i skinnet fra lysene. Den øvrige del av Ma lar seg ikke iaktta fra en plassering innenfor lyskretsen. Denne doble eksposisjon, samtidig synlig og usynlig, fungerer destabiliserende i forhold til kaptein Jægers situering. Ma er bare delvis synlig fra innsiden av lyskretsen og lar seg følgelig bare delvis kontrollere. Kaptein Jæger er bare i begrenset utstrekning i stand til å følge henne med øynene. Den relative friheten utenfor kaptein Jægers rekkevidde og synsfelt utnyttes bevisst av Ma i manipulerende øyemed, et forhold som også tidligere i avhandlingen er blitt påpekt. Mas kommunikative delaktighet er dobbel. Enten deltar hun ved hjelp av kommentarer og således, fra periferien, bryter inn i en pågående samtale – Ma tar bare unntaksvis selv initiativ til en samtale – eller hun tyr til krenting, som både peker ned under streken mot tausheten og mot en språklig artikulert oppstand. En tredje aktuell løsning er demonstrativ taushet, som når kaptein Jæger forsøker å utsette kveldsmåltidet til etter at kortspillet er avsluttet: "Ma svarede ikke; men man følte fullstendig Trykket af hendes Taushed; det gjaldt hendes Ære, Kalvestegen" (s.141).

Utenfor kaptein Jægers rekkevidde, fra posisjonen i periferien, i mørket, utviser Ma til gjengjeld betraktelig større virkefrang og initiativ. Særlig fremkommer dette tydelig i hennes taktiske manipulering med brevene fra Inger-Johanna og tante Alette som ankommer Gilje fra hovedstaden. Brevene blir ved flere anledninger gjort til gjenstand for bevisst sensur og manipulering fra Mas side før de når kaptein Jæger, om de overhodet når ham, noe vi skal se ikke alltid er tilfellet. I forhold til posisjonen i periferien eller utkanten av lyskretsen, hvor Ma inntar en kommenterende rolle, produserer posisjonen i den mørklagte periferien en tilgrensende artikulasjonsform. Også her forholder Ma seg kun intervenerende.

Ved flere anledninger holder Ma tilbake informasjon eller fordreier informasjon i brevene på andre måter. Første gang dette skjer, lar det seg vanskelig fastslå om manipuleringen med brevet fra hovedstaden utføres bevisst strategisk. Under Mas opplesning av et brev fra tante Alette fra hovedstaden faller kaptein Jæger i søvn like før Ma kommer til et sentralt poeng i brevet, hvor tante Alette uttrykker håp om at Inger-Johanna ikke skal ende opp i de ekteskapelige "Baand" med kaptein Rønnow:

Det snorkede borte i Skindstolen; og Ma fortsatte sagtere: "Hun kan nok, og det temmelig hedt, ville efterstræbe at herske i en fin Salon; men er vist ikke endnu bragt til at begribe, at hun da ogsaa maa tage Herren, som eier den, med. Der er noget i hendes aabne Væsen, som altid holder Grøften for bred mellem disse to Spørgsmaal til, at selv en Kavallerikaptein kan sætte over den. Gud velsigne hende! Kjærligheden er som en Vækkelse den ogsaa, uden hvilken man intet véd eller forstaar af dens hellige Sprog; og ulykkelige er de, som kommer til at lære den at kjende forsilde, naar de først har fanget sig i det saakaldte Pligtens Baand. Hos Inger-Johanna tror jeg næsten ubedragelig, at Kjærligheden endnu ikke er vakt, - maatte en god Engel beskytte hende!" "Æsch! – slige gamle Jomfruer!" vaagnede Kapteinen. "Videre! ... videre ... videre ... er der mer?" "Hvorvidt den unge Student, som har Post der paa Kontoret, kan være i nogen Grad hinderlig for disse Planer, derom tør jeg ikke sige hverken fra eller til" (s.236).

Det første problemet Ma står overfor i dette tilfellet, er delvis resultatet av et genreproblem og vedgår brevet som offentlighetsform. På Gilje betraktes brevene fra hovedstaden ikke som privatbrev, men benyttes til høytlesning for en utvidet offentlighet, for eksempel korpslege Rist (og andre som eventuelt måtte komme på besøk). Brevene fra tante Alette starter opp som tørre, forretningsmessige rapporter om Inger-Johannas liv i hovedstaden, men utvikler et stadig mer privat og intimt preg etter hvert som Inger-Johanna opptar tante Alette i stadig økende grad:

Jeg nægter ikke for, at hun er kommet til at interessere mig næsten mere, end jeg kunde ønske (...). Ja hun interesserer mig, kjære Gitta, næsten saa mit gamle Hjerte kan skjælte ved at tænke paa den Livssti, der kan vente hende, hvor Opreisning og Fald kan bero blot paa et eneste blændet Øieblik (s.256).

Brevet fra tante Alette har en rekke genremessige trekk som gjør det naturlig å karakterisere det som et regulært privatbrev. Det gjelder for eksempel

tiltaleformen i brevet: "Min kjære Gitta!" (s.234), men også henvisningen til at tante Alette betrakter brevet som erstatning for samtale, som nettopp muliggjør en høyere grad av fortrolighet og innforståthet:

Kunde vi endda have samtalen, skulde Du snart skjønnet Meningen; men nu levnes der mig ingen anden Udvei til at faa min Samvittighed frigjort end at skrive og skrive, helt til alt endelig er kommet med, som jeg har paa Sinde (s.234).

Vi har her å gjøre med en brevform som bryter radikalt med for eksempel brevet fra kaptein Rønnow til kaptein Jæger, hvor han ber kaptein Jæger "betro mig eders dyrebare Inger-Johannas Fremtid?" (s.266). Brevet innledes slik: "Hr. Kaptein, Peter Jæger! Høistærede, kjære ældre Kammerat og Ven!" (s.265). Mens kaptein Rønnows brev har et sterkt kontraktuelt preg, hvor det titulære, måten mottakeren tiltales på, spiller en avgjørende rolle, er tante Alettes brev nettopp preget av tilnærmet omvendt strategi. Mens kaptein Rønnows brev etterstreber en høytidelig, upersonlig stil, slik dette ligger nedfelt i de formelle kravene til frierbrev, beveger tante Alettes brev seg i motsatt retning. De blir stadig friere, mer private og intime, også i tiltaleformen: "Inderlig kjære Gitta!" (s.270), inntil Ma vurderer det slik at de overhodet ikke lenger egner seg som lesning for kaptein Jæger: "Nei alt dette var ikke noget for Far! – tænkte Ma" (s.272).

Tante Alettes brev til Ma er samtidig preget av både referat og begynnende stillingtagen for Inger-Johanna mot det komplott tante Alette mener hun er utsatt for hos stiftamtmanninnen i hovedstaden. Det gjør brevet både uegnet og egnet som høytlesning for kaptein Jæger og andre. Enkelte partier egner seg, andre avgjort ikke, mener Ma. Særlig gjelder dette det siste partiet kaptein Jæger "mister" fordi han sovner. Fordi kaptein Jæger i utgangspunktet misliker tante Alette og betrakter brevet "øiensynligt som et surt Aktstykke" (s.234), synes det som om Ma bevisst utnytter uviljen og leser fortere enn strengt tatt nødvendig, slik at kaptein Jæger ikke skal få anledning til å hekte seg opp i innholdet. Med det samme kaptein Jæger sovner, senker Ma stemmen og farten: "Det snorkede borte i Skindstolen; og Ma fortsatte sagtere:" (s.236). "Sakte" i forbindelse med lyd brukes i betydningen "dempet; stille" og om bevegelse i betydningen "ikke forhastet

ell. voldsom; langsam; rolig"²⁶⁷. I det øyeblikk kaptein Jæger igjen våkner, gjenopptar Ma lesningen av brevet, men kaptein Jæger har ikke fått del i den viktigste del av brevet, som Ma bevisst har holdt tilbake eller skjult. Etter hvert som det ankommer flere brev fra tante Alette med et tilsvarende "uegnet" innhold, sørger Ma på tilsvarende måte for å intervenere, for slik å holde brevene utenfor kaptein Jægers rekkevidde.

– Inde i Stuen havde Ma beset den ankomne Post henne ved Ovnsmundingen. Foruden et Nummer af "Hermoder", "Den Konstitutionelle" og en portofri Embedsskrivelse var der Brev fra Tante Alette. Hun tændte Lys og satte sig hen til at læse. Det var i visse Maader et Held, at Jæger ikke var hjemme. Dette burde han være udenfor ... (s.256).

Etter å ha lest gjennom brevet, som igjen omhandler hvorledes Inger-Johanna av tante Zittow forsøkes lurt inn i ekteskapet med kaptein Rønnow, konkluderer Ma med følgende: "Ma sad og grublede ... Saa klippede hun den ene Side ud, der handlede om Jørgen. Det var dog værdt ved Leilighed at vise Jæger det ..." (s.259). Kaptein Jæger holdes "utenfor" ved at Ma tar i bruk saksen, som i dette tilfellet antar preg av sensur- eller redigeringsverktøy. Nøysom og – ikke minst – slu som Ma er, sparer hun bevisst den ene siden av brevet (den som omhandler Jørgen) til mulig fremtidig bruk i en egnet kontekst.

Som det fremgår, utviser Ma utenfor kaptein Jægers rekkevidde en aktiv virkestrang som står i skarp kontrast til hennes tilnærmet usynlige plassering og passive positur i periferien av dannelsens krets. Utenfor kaptein Jægers rekkevidde, i den mørklagte periferien som omgir lyskretsen, produseres det en tekst, en feminin undertekst, som bevisst parasitterer på kaptein Jægers hermeneutiske kode, som jeg tidligere har vist har sin begrunnelse i en maksimal synliggjøring og kontroll. Denne kontroll er koplet til synet eller øyet. Kaptein Jæger kontrollerer sine omgivelser ved hjelp av blikket, som imidlertid ikke rekker lenger enn dit lyskretsen slutter og den mørklagte periferien overtar. Den feminine underteksten, som produseres utenfor kaptein Jægers rekkevidde og som bevisst utnytter svakheten i kaptein Jægers hermeneutikk, begrunnes i en subversiv hermeneutikk, hvor sentrale

²⁶⁷ *Norsk riksmålsordbok*, s.1320.

elementer skjules, holdes igjen eller utelates og således unndras kaptein Jægers oppmerksomhet og fortolkning.

Istedenfor å produsere egne tekster, egne versjoner, for eksempel som elementer i en språklig artikulert oppstand, griper Ma inn i alt foreliggende tekster og intervensjoner ved helt eller delvis å holde tilbake informasjon. Det som tåler eksponering, "den ene Side [...], der handlede om Jørgen", klippes ut til senere bruk, hvor den kan komme til nytte. Den øvrige del av brevet forsvinner sporløst, uten at det gis beskjed fra fortelleren om hvor det tar veien. Forsvinner gjør det, kanskje mest nærliggende ved hjelp av lyset som hun tenner for å gi leselys: "Hun tændte Lys og satte sig hen til at læse." En slik subversiv hermeneutikk parasitterer bevisst på kaptein Jægers hermeneutikk og sannhetsbegrep. Det som plasseres utenfor kaptein Jægers umiddelbare rekkevidde, det han ikke er i stand til å iaktta eller se, i dette tilfellet fordi han sover og følgelig har lukket øynene, finnes heller ikke og oppleves ikke av kaptein Jæger som en manglende tekst. Ma spekulerer bevisst i kaptein Jægers forestilling om å besitte et totalt overblikk.

Ma intervensjoner og parasitterer på andres tekster i den hensikt å amputere dem, fortie, plukke eller klippe ut det hun selv har bruk for, uten at resultatet av denne amputasjon, selve hullet, i ettertid er synlig og lar seg observere av kaptein Jæger. En slik manipulerende virksomhet er interessant sett i forhold til den innledende presentasjonen av Ma i *Familien paa Gilje*, der hun "med Opgivelse af alle finere Udveie" anlegger "en mægtig alt overdækkende Lap" (s.131) i baken eller "Finalen paa Jørgens Bukser" (s.130). I begge tilfeller tyr Ma til "Det med Perlemor og forskjellige kostbare Træsorler indlagte Mahogni Sybord" (s.130) for å finne egnede redskaper som saks, nål og tråd, for en aktivitet som i begge tilfeller består i det å skjule et hull. I det første tilfellet tetter hun et hull, og da i kaptein Jægers nærvær. I det andre lager hun et hull, enten ved fortielse eller ved hjelp av saksen, som hun deretter søker å dekke over. Slik får saksen og nålen en både avdekkende og tildekkende funksjon som i begge tilfeller er av redigerende karakter.

Det siste vi hører om Ma, er at "Det mørke, indlagte Sybord" og "Sølvfingerbøllet" (s.287), selve monumentet over Ma, går videre i arv til Thea, noe som kanskje indikerer at redskapene i syskrinet kan komme til nytte som redigeringsverktøy også for senere generasjoners kvinner. Både

innledningsvis og avslutningsvis i romanen koples Ma til syskrinet. Redskapene i syskrinet inngår i en todelt og tvetydig strategi som både understøtter og undergraver kaptein Jægers regime. Huller både tettes og produseres, alt avhengig av anledningen og Mas behov i hvert enkelt tilfelle. Ma er slik sett ingen pålitelig formidler. I egenskap av formidler, mellomledd eller bindeledd for et budskap, overskrider Ma klart rollen som formidler i egentlig forstand og transformeres til bevisst manipulator ved å spille på kaptein Jægers hermeneutiske enkelhet.

Mas strategi i retning av å holde tilbake eller fjerne informasjon synes ikke å gi henne moralske betenkeligheter. Dette kan forstås dit hen at moral, individuell moral, nettopp er koplet til individ, egennavn og signatur, og har, forstått som en maskulin fordom, relevans for kaptein Jæger, men ikke for Ma, som bevisst poserer i en navnløs rolle i periferien av dannelsens krets. Individuell moral er en maskulin konstruksjon som femininiteten i *Familien paa Gilje* bekjemper med de midler som finnes til rådighet, for eksempel den tvetydige saksen og, som vi skal se i Inger-Johannas tilfelle, både penn og limstift.

Limstift og penn

Hos Inger-Johanna finner det også sted en intervenserende og undergravende aktivitet, som imidlertid tar i bruk motsatt virkemiddel. Mens Ma beskjerer andres tekster, supplerer Inger-Johanna tekster når det passer seg slik, men uten å gjøre oppmerksom på denne supplerende eller tilføyende aktivitet. Verken Ma eller Inger-Johanna anerkjenner således "hardheten" i de rammer som konstituerer teksten. Begge intervenserer fritt i eksisterende tekster og aksepterer følgelig ikke tekstenes rammer som uangripelige. Inger-Johanna produserer i tillegg egne tekster, uten at hennes signatur på noe tidspunkt synliggjøres eller markeres, heller ikke av fortelleren eller den del av Lie-forskningen som har beskjeftiget seg med *Familien paa Gilje*.

I en samtale mellom Inger-Johanna og Ma umiddelbart etter at Inger-Johanna er kommet ned fra fjellet, fremgår det at Ma oppfatter Inger-Johannas tukling med andres tekster som problematisk og foruroligende:

Ma og Inger-Johanna stod siden paa Formiddagen yderst i Haven og plukkede ind Sukkerærter til Middagen. "Bare de mest modne, Inger-Johanna! – som blir for haarde og træede, til Far kommer hjem ... Hvad nu Tante vil sige, naar hun faar høre, at vi har ladet Dig følge Far saa langt op i det vilde. Hun vil vist ikke finde en saadan Tur videre indbydende eller fatte, at Du kan være saa veltalende over Sten og Ur." "Nei hun synes nok, intet kan maale sig med deres Tullerød!" lo Inger-Johanna. "Ræk Tallerkenen over til mig, saa skal jeg tømme den i kurven," lød det fra Ma. "Saa Tante skriver, at Rønnow blir hele Vinteren i Paris!" "Rønnow, ja ... Men jeg skal rigtig mere mig med at læse høit for hende i Vinter i Gedeckes Schweitzerbeskrivelser, og saa gi hende smaa Doser til fra min Tur." "Nu taler Du uden at tænke, Inger-Johanna! Der blir altid en stor Forskjel paa det, som ligger indenfor Dannelsens Kreds, og øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene"... Ma's kysebedækkede Hoved bøiede sig ned bag Ærtestængerne ... "Far siger, at det vist er, fordi de vil bruge ham derinde i Stockholm, at han nu perfektionerer sig saa i fransk." "Ja, han blir vist noget stort ... Du kan tro, vi har det grulig lunt og hyggeligt, naar vi imellem er hjemme alene om Aftenen og jeg læser høit for Tante." Ma's store, blaaprikkede Kyse reiste sig; med Bordkniven i Haanden rakte hun Tallerkenen tom tilbage. ... "Og saa har han vist det Væsen, som passer, jo høiere han kommer." "Aldeles fuldendt, komplet! Men jeg véd ikke, hvordan det er, han passer ligesom saa lidt at tænke paa heroppe paa Landet." Ma stod lidt med Bordkniven i Haanden: "Nu faar det være nok," udstødte hun og tog Kurven noget besværet ... "Det blir ikke videre med Ærterne iaar!" sukkede hun (s.218–219).

Samtalen mellom Ma og Inger-Johanna følger umiddelbart etter scenen på fjellet med insektene og fiolsåpen, hvor det konkluderes med at "Mors Gulsæbe er ærligere!" (s.218). Fiolsåpen hører kun til "indenfor Dannelsens Kreds" eller sirkel, jf. "den store Astrallampe paa Bordet" (s.172) som "gjorde akkurat en rund Ring i Værelset" (s.173), og er med andre ord et rent hovedstadsanliggende.

I samtalen mellom Ma og Inger-Johanna fremgår det at forskjellen mellom det dannede og det vulgære er minimal eller knapt synlig. Eller, som vi skal se, overhodet ikke synlig. Flettet eller limt inn i Gedeckes sveitserbeskrivelser antydes det at Inger-Johannas "Doser" fra de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene" ikke er til å få øye på. Eller uttrykt annerledes: inkorporeeringen av det fremmede, illegitime elementet, den

fremmede teksten, Inger-Johannas versjon fra de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene", i Gedeckes sveitserbeskrivelser, markerer ikke et synlig og avgjørende skille mellom det dannede og det vulgære, det rene og det urene, sentrum og periferi. Det er for Ma ikke snakk om et kvalitativt og synlig skille mellom Gedeckes sveitserbeskrivelser og Inger-Johannas "Doser" fra egen tur i fjellheimen. Eller mellom en kvinnes og en manns versjon, mellom en maskulin og en feminin tekst. Distinksjonen går forut for sammenblandingen av beskrivelsene i Gedeckes sveitserbeskrivelser og Inger-Johannas "smaa Doser [...] fra min Tur", forut for oppdelingen i en mannlig og en kvinnelig versjon eller tekst. Forskjellen postuleres isteden av Ma ved en udokumentert påstand.

Ma insisterer på at det foreligger et avgjørende og opplagt skille mellom det som ligger "indenfor Dannelsens Kreds" og det som lokaliseres utenfor – det ville norske høyfjellet. Når Inger-Johanna truer med å blande de to tekstene, "paste" eller lime den ene inn i den andre, for slik å spille tanten et (litterært) puss, antydes det allikevel, til tross for påstanden om et avgjørende skille, at stiftamtmanninnen ikke vil være i stand til å registrere at det faktisk sett har forekommet en sammenblanding. Først når høyfjellet formidles gjennom Gedeckes sveitserbeskrivelser, faller det "indenfor Dannelsens Kreds". Forskjellen er med andre ord et spørsmål om rammer og innramming, om en mekanisk lokalisering innenfor eller utenfor "Dannelsens Kreds", sentralt eller perifert, i lyset eller mørket, over eller under streken. Overfor denne tuklingen med Gedeckes sveitserbeskrivelser har Ma innvendinger, til tross for det opplagt trivielle i Inger-Johannas overtramp.

Denne oppdeling av en tekst i elementer som faller innenfor og utenfor rammene som konstituerer "Dannelsens Kreds", utgjør samtidig den ytre rammen om samtalen som utspiller seg mellom Inger-Johanna og Ma, mens de plukker sukkererter i haven, den faktiske og landlige rammen om samtalen som innledes og avsluttes med sukkererter: "Ma og Inger-Johanna stod siden paa Formiddagen yderst i Haven og plukkede ind Sukkerærter til Middagen."/ "Det blir ikke videre med Ærterne iaar!" sukkede hun." Samtalen arter seg som Mas manipulerende forsøk på å integrere kaptein Rønnow som "tilfeldig" samtaleemne under plukkingen av sukkerertene. Det er imidlertid som om den landlige rammen om historien, her aksentuert både innledningsvis og avslutningsvis ved hjelp av sukkerertene, motsetter seg

inkorporering av kaptein Rønnow som et fremmed, urbant (tekst)element i en landlig og nasjonal (tekst)ramme. Ma forsøker ved tre anledninger å presse (og "paste") kaptein Rønnow inn som samtaleemne. Hver gang preller kaptein Rønnow av på Inger-Johanna. Hver gang unnlater Inger-Johanna å integrere kaptein Rønnow i samtalen. Kaptein Rønnow som tekstelement kleber ganske enkelt ikke til Inger-Johanna og lar seg følgelig ikke integrere. Mens Ma forsøker å gjøre kaptein Rønnow til et hovedanliggende i samtalen, behandles kaptein Rønnow av Inger-Johanna som et fremmedelement, et kommunikativt åte som Inger-Johanna velger ikke å bite på. På den ene side poengterer Ma overfor Inger-Johanna den avgjørende forskjellen mellom "det, som ligger indenfor Dannelsens Kreds, og øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene". Hun insisterer på at det her er tale om to ikke-kompatible tekster, som på en avgjørende måte skiller seg fra hverandre. På den annen side viser Mas forsøk på å innføre eller implantere kaptein Rønnow som et hovedanliggende i samtalen mellom henne og Inger-Johanna, at denne inkompatibilitet kun er tilsynelatende, ikke minst fordi hun ikke selv respekterer den.

Det er med andre ord her ikke snakk om to tekster som prinsipielt og gjensidig utelukker hverandre. Inkompatibiliteten viser seg kun å være operativ i den forstand at den for Ma sies å ha gyldighet ovenfra og ned. De "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene" lar seg ikke innpasse i Gedeckes sveitserbeskrivelser. "Sten og Ur" lar seg ikke plassere "indenfor Dannelsens Kreds". For Inger-Johannas vedkommende er det imidlertid snakk om en gjensidig utelukkelse, to gjensidig diskriminerende systemer. Inger-Johanna viser ingen interesse for å diskutere kaptein Rønnow. I motsetning til Inger-Johannas "Doser" fra egen fjelltur, som med letthet synes å la seg implantere i Gedeckes sveitserbeskrivelser uten at tante Zittow merker det, til tross for Mas insistering og formaning om en avgjørende, men ikke dokumentert forskjell mellom disse to tekstene, tillater ikke Inger-Johanna at kaptein Rønnow inkluderes som samtaleemne, kanskje fordi hun forstår baktanken med Mas stadige forsøk. Mas betenkeligheter i forbindelse med Inger-Johannas tukling med Gedeckes sveitserbeskrivelser forhindrer henne ikke fra forsøksvis å "dosere" kaptein Rønnow ut i en kontekst hvor han definitivt ikke hører hjemme, hvor det ikke er avsatt plass til ham. Avslutningsvis i samtalen kommenterer Inger-Johanna kaptein Rønnow på følgende måte: "Han passer ligesom saa lidt at tænke paa heroppe paa Landet". Det avsettes

ingen plass til kaptein Rønnow i Inger-Johannas tale. Den samme konklusjon synes Ma omsider å trekke, etter forgjeves å ha forsøkt å implantere kaptein Rønnow som samtaleemne: "Nu faar det være nok", udstødte hun og tog Kurven noget besværet ... 'Det blir ikke videre med Ærterne iaar!' sukkede hun". Tilsynelatende kommenterer Ma her den dårlige avlingen med sukkererter. Det som imidlertid besværer Ma, tynger henne, er ikke utsikten til en dårlig avling. Det som naturligvis tynger Ma er hennes manglende evne til å få Inger-Johanna til å fatte interesse for kaptein Rønnow.

Inger-Johannas "smaa Doser [...] fra min Tur" er hennes egen versjon, en kvinnes reisebeskrivelse fra de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene". Et slikt prosjekt umuliggjøres av to forskjellige årsaker. Både fordi stoffet er innhentet utenfor "Dannelsens Kreds", i dette tilfellet fra landsbygden/høyfjellet i Norge, og fordi forfatteren er en kvinne, noe som i tante Zittows øyne automatisk vil plassere Inger-Johanna utenfor "Dannelsens Kreds". I motsetning til stiftamtmanninnens insistering på at det viktigste for en kvinne er "en vis sikker, tilbageholdende Ro" (s.175), som nettopp finner sitt adekvate uttrykk i rollen som formidler eller oppleser, er Inger-Johanna utadvendt, utforskende og produserende. Hun nøyer seg ikke bare med å formidle andres tekster, men produserer selv nasjonale reisebeskrivelser fra høyfjellet, og da med utgangspunkt i egne erfaringer (tilbens i høyfjellet). For samtidig både å prøve ut og skjule sine egne tekster og egen kreativitet, gir Inger-Johanna avkall på eget kjønn/navn/signatur og velger dekknavnet "Gedeckes Schweitzerbeskrivelser". Inger-Johanna kopierer imidlertid ikke Gedecke. Slik lokaliseres hun samtidig både innenfor og utenfor "Dannelsens Kreds".

Inger-Johannas skjulte og subversive litterære aktivitet representerer en tekstuell praksis med både analogi til og avvik fra den form for litterær revisjonisme som ifølge Sandra M. Gilbert og Susan Gubar i *The Madwoman in the Attic* beskriver kvinnelig kreativitet:

Certainly when we consider the "oddity" of women's writing in relation to its submerged content, it begins to seem that when women did not turn into male mimics or accept the "parsley wreath" they may have attempted to transcend their anxiety of authorship by *revising* male genres, using them to record their own dreams and their own stories *in disguise*. Such writers, therefore, both participated in and – to use one of Harold

Bloom's key terms – "swerved" from the central sequences of male literary history, enacting a uniquely female process of revision and redefinition that necessarily caused them to seem "odd". [...] Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards (uthevet av forfatterene),²⁶⁸

I Gilbert og Gubars fremstilling av feminin litterær revisjonisme, som i revidert og tilrettelagt utgave er revidert "tjuvegods" eller "noget paa anden Haand" (s.227) fra Harold Bloom²⁶⁹ og således, om enn på teoriens område, illustrerer den feminine litterære revisjonismen i praksis, poengteres sterkt forsøket på å overskride "their anxiety of authorship" ved å revidere maskuline genrer for å gjøre dem anvendelige for fremstilling av "their own dreams and their own stories *in disguise*".

Jonas Lies iscenesettelse av Inger-Johannas kreativitet sammenfaller ikke med Sandra M. Gilbert og Susan Gubars forestilling om kvinnelig (litterær) kreativitet. Inger-Johannas skrivemåte karakteriseres ikke ved en revidering av genrer og preges følgelig ikke ved synlige genrebrudd. Inger-Johannas tekst er ikke "odd" i den forstand at den avviker fra eksisterende litterære normer og skrivemåter. Det forholder seg snarere helt omvendt, og da i den forstand at det manipulerende arbeidet med tekstene ikke synliggjøres. Inger-Johannas skrivemåte tilsikter – ikke overraskende – en virkning som i mange henseender påminner om Jonas Lies oppskrift for litterær påvirkning. Ved ikke å "tukle" med genrer og skrivemåter vil angrepet på den patriarkalske institusjonen i første omgang virke mindre påfallende, men desto mer virksomt, all den stund leseren går til teksten uten frykt og derfor med "guarden" nede. Bak Inger-Johannas tekst kan vi knapt nok lokalisere en forfatter, en signatur, all den stund den arter seg som en mosaikk eller vev av egen og andres tekst(er). Vi hører i Inger-Johannas tekst flere stemmer, et forhold jeg straks skal illustrere mer inngående. Inger-Johannas tekstpraksis viser at en teksts integritet, dens rammer, fysiske og rettighetsmessige, ikke respekteres, slik vi tidligere registrerte at heller ikke Ma respekterte en teksts

²⁶⁸ Sandra M. Gilbert og Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century literary Imagination*, Yale University Press 1980 (1979), s.73.

²⁶⁹ For en nærmere dokumentasjon, se Sandra M. Gilbert og Susan Gubars redegjørelse for anvendelsen av Harold Bloom i *The Madwoman in the Attic*, særlig kapittel 2, "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship".

ramme og kontekst. Inger-Johannas litterære praksis er fundamentalt sett og pretendert uoriginal, og lokaliseres til et kritisk og subversivt arbeid på innsiden av institusjonelt sett definerte rammer, nærmere bestemt på innsiden av etablerte, patriarkalske institusjoner som hjemmets fire vegger (interiører) og litterære genrer og skrivemåter.

Når Inger-Johanna karakteriserer inkorporeringen eller "innpastingen" av det vulgære i det dannede, de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene" implantert i "det, som ligger indenfor Dannelsens Kreds", som et uttrykk for dosering, kan denne aktiviteten forstås som et terapeutisk/pedagogisk anliggende, hvor hovedhensikten er å flette de to tekstene sammen til en androgyn eller tvekjønnet tekst eller, som vi skal se, for å frigi og åpne plass for det feminine eller marginaliserte. All den stund det er snakk om doser og dosering, er det rimelig grunn til å anta at doseringen tilpasses mottakerens naturlige resepsjonsevne og mulige mistenksomhet. Hvem tåler hva? – og hvor mye? Det dreier seg om – ved passe dosering – å produsere og åpne opp for en feminin eller marginalisert versjon ved å eksponere den mørklagte underteksten eller periferien.

Denne terapeutisk/pedagogiske åpning mot det feminine og en oppreist, synlig kvinnelig positur aksentueres ytterligere avslutningsvis i *Familien paa Gilje*, hvor Inger-Johanna ber en liten jente si opp et "Vers til Norgeshistorien" (s.290):

"Og det var Dronning Gyda,
den Blomst i Kong Haralds Vaar,
mon endnu saa stolt en Jomfru
hen under Liderne gaar?

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

Hun vilde det hele Rike
til yderste Odde Land,
en Konge hel for en Dronning,
for Kvinden den hele Mand!" (s.290)

Undervisning i *Familien paa Gilje* innebærer i all overveiende grad å resitere eller pugge utenat fra Luthers katekisme (Inger-Johanna og Thinka), fransk grammatikk (Inger-Johanna), samt å kunne gresk og romersk historie (Jørgen). Vi har her å gjøre med en norsk tekst, i dette tilfellet et "Vers til Norgeshistorien", som har sneket seg inn i – eller snarere er blitt dosert inn i – Inger-Johannas skolestue. Overgangen fra en kontinental til en nasjonal litteratur og kultur markerer samtidig en overgang fra en maskulin til en feminin profilering. Utsagnet "Gutter er saa dumme paa saadant noget" (s.290), har kanskje en videre gyldighetsområde enn kun det å kunne resitere korrekt. Den norske teksten aksentuerer det feminine på tre nivåer. Verset som fremføres av en pike, synliggjør kvinnen, gir både stemme og ståsted til forestillingen om en oppreist kvinnelig positur og synes samtidig å være signert av en kvinne. Mye tyder på at Inger-Johanna selv har skrevet verset: Det var "Vers til Norgeshistorien", ikke fra "Norgeshistorien". På en rekke punkter samstemmer nemlig verset med avgjørende hendelser i Inger-Johannas egen biografi, slik den fortelles i *Familien paa Gilje*. Verset gir ikke uttrykk for en ensidig feminin profilering, men markerer en balansert versjon, hvor det feminine heves opp fra under streken og sidestilles med det maskuline: "en Konge hel for en Dronning,/for Kvinden den hele Mand!" Til tross for disse likhetene er det allikevel uklart om verset er skrevet av Inger-Johanna. Usikkerheten minner til forveksling om forholdet mellom Gedeckes sveitserbeskrivelser og Inger-Johannas versjon fra de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene". Forskjellen er imidlertid den at mens offeret for en mulig feiltakelse i det første tilfellet er stiftamtmanninnen, så er nå leseren – både den implisitte og den eksplisitte leser – et mulig offer. Det er grunn til å anta at Inger-Johanna, med Jonas Lies "hjelp", igjen velger en strategi hvor hun under dekke av andres tekster fremfører sine egne, i dette tilfellet sin egen versjon av viktige hendelser i norsk historie, kombinert med elementer fra eget liv. Igjen ser vi at Inger-Johanna går til det skritt å skjule eget kjønn og signatur, men denne gang ikke under dekke av en enkelt signatur, Gedeckes sveitserbeskrivelser. Isteden skjules hun bak "Vers til Norgeshistorien", som har beretningen om Gyda fra Valdres som forelegg eller undertekst, slik den fortelles av Snorre Sturlasson i *Harald Hårfagres saga*:

Kong Harald sendte sine menn etter en pike som het Gyda, datter til kong Eirik fra Hordaland, hun var i Valdres hos en mektig bonde til oppfostring. Harald ville ha henne til frille, for

hun var vakker, men nokså stor på det. Da sendemennene kom dit hun var, kom de fram med sitt ærend for henne; hun svarte som så at hun ville ikke kaste bort sin møydom på å ta til mann en konge som ikke hadde større rike og styre over enn noen få fylker; "og jeg synes det er underlig," sier hun, "at det ikke fins noen konge som vil vinne hele Norge og bli enekonge over det, slik som kong Gorm i Danmark eller Eirik i Uppsala". Sendemennene syntes hun svarte fælt overmodig, de spør henne hva hun kunne mene med å svare slik, og sier at Harald er en så mektig konge at han var fullt ut god nok for henne. Men enda hun svarte dem på en helt annen måte en de hadde ment, så de seg ingen utvei denne gang til å få henne med bort, når hun ikke selv ville det, og så gjorde de seg ferdige til å reise igjen. Da de skulle dra av sted, fulgte man dem ut. Da talte Gyda med sendemennene, ba dem ta de ord med til kong Harald at bare på ett vilkår ville hun samtykke i å bli hans kone: hvis han ville gjøre så mye for hennes skyld at han la under seg hele Norge og rådde for det riket like fritt som kong Eirik for Sveavelde eller kong Gorm for Danmark, "for da," sa hun, "mener jeg han med rette kan kalles en folkekonge".²⁷⁰

Leser vi gjennom Snorre Sturlassons tekst, oppviser den klare likhetspunkter med verset "til Norgeshistorien". I tillegg kommer likhetspunkter av biografisk art mellom Gyda og Inger-Johanna, som sannsynliggjør at Inger-Johanna er forfatteren, for eksempel Valdres som felles oppvekststed og avvisningen av en høytstående frier (Harald Hårfagre/kaptein Rønnow). Her opphører til gjengjeld likhetspunktene. I motsetning til Inger-Johanna gir Gyda etter og gifter seg med Harald Hårfagre når han har oppfylt sin del av "kontrakten". Kravet til monogami, "en Konge for en hel Dronning,/for Kvinden den hele Mand!", har Inger-Johanna funnet tekstgrunnlag for et annet sted i Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga*, men i en annen versjon og med en annen kvinne involvert:

Kong Harald hadde mange koner og mange barn. Han fikk en kone som het Ragnhild, datter til kong Eirik i Jylland; hun ble kalt Ragnhild den mektige, og deres sønn var Eirik Blodøks. Harald var dessuten gift med Svanhild, datter til Øystein jarl; deres barn var Olav Geirstadalv, Bjørn og Ragnar Rykkel. Kong Harald var dessuten gift med Åshild, datter til kong Ring Dagsson ovenfra Ringerike; deres sønn var Dag og Ring, Gudrød Skirja og Ingegjerd. Folk sier at da kong Harald fikk

²⁷⁰ Snorre Sturlasson, *Harald Hårfagres saga, Kongesagaer*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1964, s. 51–52.

Ragnhild den mektige, ga han slipp på elleve av konene sine;
det nevner Hornklove:

Han vraket holmryger
og hordemøyer,
alle fra Hedmark

og av Håløygætt;
kongen den ættstore
tok kone fra
Danmark.²⁷¹

Av Snorre Sturlassons tekst fremgår det ikke at Ragnhild den mektige stiller krav om monogami eller at hun krever at Harald Hårfagre skal kvitte seg med en rekke av sine koner før han gifter seg med henne. Dette finnes det ikke dokumentert belegg for hos Snorre Sturlasson, som for sin del refererer til skalden Hornklove. Det som fortelles er at Harald Hårfagre "ga slipp på elleve av konene sine".

Som det fremgår av gjennomgangen av Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga*, er Inger-Johannas versjon på en rekke avgjørende punkter fordreid eller kanskje snarere omskrevet, i hovedsak med utgangspunkt i avgjørende hendelser fra hennes eget liv. Igjen illustreres det hvordan Inger-Johanna intervensjoner og utnytter en allerede foreliggende tekst, i dette tilfellet Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga*. Den avgjørende forskjellen på tekstene er at mens Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga* er skrevet som en slags biografi over Harald Hårfagre, hvor hans kvinner spiller en underordnet og perifer rolle, eksponerer Inger-Johannas vers den marginaliserte feminiteten i *Harald Hårfagres saga* ved å plukke den ut av en kontekst hvor den i beste fall fungerer som sosial ramme for Harald Hårfagres øvrige og mer krigerske aktiviteter, og eksponerer den med den oppreiste posituren av en kvinne i sentrum og som forteller. Mens det hos Snorre Sturlasson fortelles om Harald Hårfagre at han gav "slipp på elleve av konene sine" når han "fikk Ragnhild den mektige", er det samme forholdet i "Vers til Norgeshistorien" konvertert til et krav om monogami.

Denne parasittære litterære virksomhet, som samtidig oppviser konformitet med en foreliggende tekst og som på avgjørende punkter utnytter og fordreier den, er imidlertid også her uten signatur. Inger-Johannas "utgave" av Gedeckes sveitserbeskrivelser og Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga* er et resultat av en samtidig konform og subversiv strategi. Inger-

²⁷¹ *ibid*, s.63–64.

Johannas "lille Skole" er mer enn "en Aflægger plantet af hans Idéer" (s.289), mer enn "noget paa anden Haand fra Grip" (s.227). Inger-Johannas "omskrivninger" eller revisjon har som målsetting å eksponere en marginalisert undertekst. Dette utføres ved hjelp av et ironisk grep som kan lokaliseres både til sentrum og periferi. Inger-Johannas subversive aktivitet har som formål en dobbel situering eller et dobbelt fotfeste, samtidig lokalisert både til innsiden og utsiden av sentrale patriarkalske institusjoner, både hos stiftamtmanninnen i hovedstaden, fra kateteret og på "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene". Vi har å gjøre med en tvekjønnet eller kjønnsløs situering, med en bevisst fordreid og tilslørt signatur.

Parasitten

Hva slags status skal vi tilskrive Inger-Johannas subversive litterære aktivitet? Som vist parasitterer Inger-Johanna bevisst på eksisterende litterære genrer og skrivemåter av patriarkalsk opprinnelse. Inger-Johanna forbruker vertsteksten ved å bringe inn elementer som ikke er kompatible med den av ideologiske årsaker. Utvidelsen eller forøkningen av vertsteksten er imidlertid ikke uten konsekvenser, i likhet med Mas amputerende og i egentlig forstand parasittære virksomhet med forstillelse og saks. Vertsteksten endrer ved en slik utvidelse karakter til også å omfatte en marginalisert undertekst. Inger-Johannas utvidelse av vertsteksten finner sted i det skjulte, som en tilnærmet usynlig og subversiv aktivitet.

Når intervensjonen i Gedeckes reisebeskrivelser og Snorre Sturlassons *Harald Hårfagres saga* artikuleres tilslørt, skyldes det at vertsteksten ikke komplikasjonsfritt og uten konsekvenser lar seg intervensjonere og utvide. I likhet med Jonas Lies subversive taktikk for litterær påvirkning fungerer Inger-Johannas intervensjon mest effektivt ved å holde en lavest mulig ideologisk profil. Demonteringen av sentrale patriarkalske institusjoner skjer mest effektivt fra innsiden og i det skjulte. Det forhold at kritikken som har beskjeftiget seg med Lies kanskje fremste verk, aldri har påpekt subversiviteten i Inger-Johannas skrivemåte og dens fulle og hele rekkevidde, illustrerer at Lies demontering av sentrale, fasttømrede institusjoner stadig pågår i det skjulte.

Inger-Johanna har ingen reservasjoner mot (aktiv eller passiv) påvirkning, noe som blant annet kommer til uttrykk i bruken av Gedeckes reisebeskrivelser og i det forhold at hun lar seg påvirke av Grip. Avslutningsvis i *Familien paa Gilje* kan vi lese at Grip "fortaug [...] den inderste Tanke, han bar paa, at hendes lille Skole var en Aflægger plantet af hans Idéer". Inger-Johanna bekrefter Grips fortidde tanke ved at hun etter at han er avgått ved døden, konstaterer følgende: "'Han gav mig noget at leve paa!' – " (s.292). Påvirkning fremstilles her ved anvendelse av en botanisk metafor. En avlegger er "kvistskudd (av tre eller plante) som ved å bøies ned i jorden (mens de ennu står i forbindelse med morplanten) bringes til å slå røtter og danne en ny plante".²⁷²

I "La Double Séance" antyder Jacques Derrida en interessant etymologisk sammenheng mellom "greffe" og "graphie", avleggeren og skriften:

Il faudrait explorer systématiquement ce qui se donne comme simple unité étymologique de la greffe et du graphe (du *graphion*: poinçon à écrire), mais aussi l'analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales ou, de plus en plus, animales. Ne pas se contenter d'un catalogue encyclopédique des greffes (greffe de l'oeil d'un arbre sur un autre, greffe par approche, greffe par rameaux ou scions, greffe en fente, greffe en couronne, greffe par bourgeons ou en écusson, greffe à oeil poussant ou oeil dormant, greffes en flûte, en sifflet, en anneau, greffe sur genoux, etc.), mais élaborer un traité systématique de la greffe textuelle (uthevet av forfatteren).²⁷³

Den etymologiske koplingen mellom "greffe" og "graphie", avleggeren (eller kanskje bedre, stiklingen) og skriften, er interessant sett i forhold til den forestilling om skrift som kommer til uttrykk i den poetikk jeg har utledet av Inger-Johannas litterære og kjønns-spesifikke revisjonisme. Inger-Johannas skriftpraksis fremstilles som basert på urenhet eller sammenblanding og genereres intertekstuelt i en konfronterende revisjon med og av andre tekster. Når Inger-Johannas tekster ikke signeres, skyldes det at nedbyggingen av den patriarkalske institusjonen iverksettes mest effektivt som skjult og undergravende aktivitet i form av en kur ved hjelp av riktig dosering, men også fordi signaturen og teksten genereres i møtet med andre tekster og

²⁷² *Norsk riksmåtsordbok*, s.157.

²⁷³ Jacques Derrida, "La Double Séance", *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, s.230.

subjekter og derved ikke kan forstås som autonome, lukkede og selvrefererende størrelser.

Inger-Johannas aktivitet kan muligens best karakteriseres som parasittisk – og Inger-Johanna som en litterær parasitt. Den amerikanske litteraturforskeren Hillis Miller karakteriserer i "The Critic as Host" en parasitt som uvelkommen, fordi parasitten unnlater å gjengjelde en invitasjon. Miller gir følgende redegjørelse for betydningen av en parasitt:

"Parasite" comes from the Greek *parasitos*, "beside the grain", *para*, beside (in this case) plus *sitos*, grain, food. "Sitology" is the science of foods, nutrition, and diet. A parasite was originally something positive, a fellow guest, someone sharing the food with you, there with you beside the grain. Later on, "parasite" came to mean a professional dinner guest, someone expert at cadging invitations without ever giving dinners in return. From this developed the two main modern meanings in English, the biological and social. A parasite is "Any organism that grows, feeds, and is sheltered on or in a different organism while contributing nothing to the survival of its host"; or "A person who habitually takes advantage of the generosity of others without making any useful return" (uthevet av forfatteren).²⁷⁴

I avhandlingens sammenheng innebærer det at Inger-Johanna forbruker eller, mer presist, inkorporerer andre(s) tekster uten gjenytelse eller vederlag: "Han gav mig noget at leve paa!" – " (s.292). En slik forståelse av en parasittær virksomhet forutsetter imidlertid at skillet mellom vert og parasitt kan opprettholdes. Verten, den som forsyner parasitten, er i dette tilfellet Grip, og problemstillingen må i så fall bli om Grips tankegods er suget av eget bryst – eller om det også i Grips tilfelle dreier seg om litterært tyve- eller arvegods, "noget paa anden Haand" (s.227).

Grips ideer om naturlighet i utviklingen oppgis å ha sin opprinnelse i Jean-Jacques Rousseaus *Emile ou De l'Education*. Slik sett kan det konkluderes med at Grip i dette tilfellet ikke er mindre av en parasitt enn Inger-Johanna. Mindre åpenbart parasittisk kan imidlertid Grip synes å være der han siteres i Inger-Johannas brev til Thinka, som er lagt inn i brevet hjem til foreldrene

²⁷⁴ Hillis Miller, "The Critic as Host", *Deconstruction & Criticism*, Routledge & Kegan Paul, London 1979, s.220.

fra hovedstaden. Her møter vi igjen Grips tale, innfelt eller innkapslet i Inger-Johannas skrift:

"Det er saa gammelt som alle Haugene!" blæste Kapteinen. ... "Svinger man en Høne rundt og lægger den baglængs med en Kridtstreg for Næbbet, ligger den muk stille, tør ikke røre sig. Den tror vel, det er et Toug, som holder den. Jeg har prøvet det saa mangen Gang, – det kan Du tryggelig hilse hende med, Thinka!" "Men hvorfor skriver Inger-Johanna dette?" spurgte Ma lidt alvorligt. "Aa aa, – for ingenting, – bare saadan"... Thinka havde igaar faat sit eget Brev indeni det til Forældrene; det var lidt i Anledning af Ma's tilstundende Fødselsdag, som afhandlede mellem Søstrene. Og Inger-Johanna havde derunder holdt hende en Forelæsning, noget henimod en Opmuntring til Opstand og at holde ved sin Flamme der vesterpaa, om der virkelig endnu var Ild i den. Det om Hønen og Kridtstregen var noget paa anden Haand fra Grip. Fruentimmerne lod sig indbilde alt muligt og lagde sig gjerne godvillig til at dø, naar de fik saadan en Kridtstreg foran Næbbet! Det kunde være sandt nog, mente Thinka ... Men naar hun saa, hvor det bedrøvede Far og Mor, saa – hun sukkede og havde Graaden i Halsen, – var Kridtstregen sandelig tykkere, end hun aarkede med den alligevel!... (s.227).

I overveiende grad dreier denne teksten seg om påvirkninger og om det å la seg påvirke. Vi har her å gjøre med to, som vi skal se, sterkt beslektede former for påvirkning, som både omhandler litterær påvirkning og det å la seg påvirke ved kjærlighet. Vi møter Grip som (tilsynelatende) opphavsmann til historien om hønen og krittstreken og Inger-Johannas oppfordring til Thinka om oppstand, som illustreres ved denne historien. I tillegg har vi også å gjøre med nok en historie om påvirkning, som materialiserer seg som en foreløpig ukjent stemme bak Grips parabel om hønen og krittstreken, men som ikke fremkommer eller synliggjøres som litterært forelegg, verken for Inger-Johanna, Grip eller fortelleren, men, overraskende nok, muligens av kaptein Jæger. Vi har med andre ord å gjøre med tre stadier av påvirkninger som alle i en viss henseende omhandler kjærligheten som en særegen form for erotisk og litterær påvirkning. Vi har derfor å gjøre med flere stadier eller nivåer av parasittær virksomhet.

Oppfordringen til å la seg påvirke av kjærligheten illustreres i Inger-Johannas brev til Thinka ved å vise til historien om hønen og krittstreken. Formaningene fremført i regi av historien om hønen og krittstreken er

imidlertid ikke uttrykk for Inger-Johannas egen oppfinnsomhet. I stedet oppgis det at historien kan tilbakeføres til Grip: "Det om Hønen og Kridtstregen var noget paa anden Haand fra Grip", noe som illustrerer at Inger-Johanna – for sin del – ikke har betenkeligheter med å la seg påvirke av Grip. Det oppgis imidlertid ikke hva Grip har lagt i historien, hva den var ment å skulle illustrere. Historien om hønen og krittstreken kan leses som en historie om ulike former for påvirkning og kan illustrere to forhold. Inger-Johanna tilpasser den ikke desto mindre friksjonsfritt til egen (kon)tekst, hvor den tilfredsstillende får illustrere Inger-Johannas oppfordring til Thinka om ikke å la seg overkjøre av et forbud: "Fruentimmerne lod sig indbilde alt muligt og lagde sig gjerne godvillig til at dø, naar de fik saadan en Kridtstreg foran Næbbet!"

Historien kan sies å dreie seg om både det å våge påvirkningen og om det å motstå den ved å underlegge seg forbudet i form av "Kridtstregen" eller dørstokken. Grip og Thinka er begge merkbart under påvirkning av kjærligheten og den elskede, henholdsvis av Inger-Johanna og kontorist Aas, "som gjør Haneben til hende" (s.185). Begge påvirkes av kjærligheten inntil paralyse. Den paralyserte hønen med nebbet på krittstreken, som ikke tør røre seg, er nært beslektet med Grips fysiske lammelse utenfor skolestuen. Vi har i Thinkas og Grips tilfeller å gjøre med to nært beslektede former for paralyse som følge av tiltrekning eller kjærlighet. Restriksjonen eller forbudet mot å sette den ene foten foran den andre og forsere hindringen (krittstreken, dørstokken) finner ikke sin begrunnelse i at hindringen ikke faktisk lar seg forsere. Dørstokken og krittstreken lar seg tvert imot meget enkelt forsere/viske ut. Ingen hindrer Grip i å ta skrittet over dørstokken og inn i lyset. Likeledes er det ingen som hindrer Thinka i å holde fast "ved sin Flamme der vesterpaa". Og allikevel makter verken Grip eller Thinka å foreta det avgjørende skrittet inn i lyset. Paralysen holder dem begge fast – til tross for lyskildens ubestridte og godt dokumenterte tiltrekningskraft i *Familien paa Gilje*.

Inger-Johanna holdes til gjengjeld ikke fast. Hun lar seg mer enn gjerne påvirke av Grip: "Det om Hønen og Kridtstregen var noget paa anden Haand fra Grip". I både Thinkas, Grips og Inger-Johannas tilfelle ser vi hvordan påvirkningen er koplet til hånden og grepet og i siste instans til et spørsmål om balanse og muligheten for å falle. Vi har tidligere sett at Grip ikke lenger

makter å holde seg på benene. Det sentripetale og ukontrollerbare suget mot avstikkeren og fascinasjonen tilintetgjør Grip i møtet med kjærligheten (og alkoholen). I Thinkas tilfelle fungerer krittstrekken som en tvetydig artikulering, knyttet dels til kjærlighetens udiskutable påvirkning, og dels til forbudet mot å gi "efter for sine ubesindige Følelser for denne Kontorist Aas" (s.198). Inger-Johanna verken avstår fra eller føler seg presset til å motstå den litterære påvirkningen "paa anden Haand fra Grip", selv om påvirkningen skjules og bearbeides, i overensstemmelse med Inger-Johannas tilsørte form for ideologisk påvirkning. Inkorporeringen av den fremmede teksten muliggjøres i Inger-Johannas tilfelle ved evnen til å la seg påvirke, i siste instans hennes kjærlighetsevne. Det kan diskuteres om det ikke nettopp er Inger-Johannas evne til å la seg påvirke, og ikke minst, påvirkes (uten å miste balansen), som muliggjør inkorporeringen av den fremmede teksten på en både effektiv og virksom måte.

I Roland Barthes' *Fragments d'un Discours amoureux* gis en redegjørelse for forholdet mellom påvirkning og fascinasjon, som i ett og samme analytiske grep iscenesetter både den erotiske fascinasjonen i form av kjærligheten og den litterære påvirkningen:

Le coup de foudre est une hypnose: je suis fasciné par une image: d'abord secoué, électrisé, muté, retourné, "torpillé", comme l'était Ménon par Socrate, modèle des objets aimés, des images captivantes, ou encore converti par une apparition, rien ne distinguant la voie de l'énamoration du chemin de Damas; ensuite englué, aplati, immobilisé, le nez collé à l'image (au miroir). Dans ce moment où l'image de l'autre vient pour la première fois me ravir, je ne suis rien de plus que la Poule merveilleuse de jésuite Athanase Kircher (1646): les pattes liées, elle s'endormait en fixant les yeux sur la ligne de craie, qui, telle un lien, lui passait non loin du bec; la déliait-on, elle restait immobile, fascinée, "se soumettant à son vainqueur", dit le jésuite; cependant, pour la réveiller de son enchantement, pour rompre la violence de son Imaginaire (*vehemens animalis imaginatio*), il suffisait de lui donner une petite tape sur l'aile; elle s'ébrouait et recommençait à picorer (uthevet av forfatteren).²⁷⁵

Det første møtet med den elskede arter seg i Barthes' fremstilling som en tilstand av hypnotisk karakter. Hensførelsens øyeblikk for Grip og Thinka

²⁷⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un Discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, s. 224-225.

arter seg som paralyse. Grip fryses for sin del fast – som hos Barthes – med "le nez collé à l'image (au miroir)", eller som i *Familien paa Gilje*, hvor vi avslutningsvis likeledes møter Grip med nesen mot vinduet utenfor Inger-Johannas skolestue. Thinka gjenfinner vi hos Barthes (og jesuitterpresten Athanasius Kircher) som hønen med "les yeux (fixant) sur la ligne de craie", eller – som i *Familien paa Gilje* – hypnotisert, liggende på gulvet med en "Kridtstreg foran Næbbet".

Grips beretning om hønen og krittstreken, som overtas annenhånds av Inger-Johanna, er førstehånds tyvegods fra jesuitterpresten Athanasius Kircher, den antatt opprinnelige opphavsmann til historien.²⁷⁶ Grip reduseres følgelig i denne sammenheng til en signaturløs formidler, til en usynlig mellommann og en paralitterær formidler, i motsetning til Inger-Johanna og hennes usignerte litterære frembringelser, som ikke utgis for å være originale og som genereres i skjæringspunktet mellom individuelt talent og litterær påvirkning. Ironisk nok er det kaptein Jæger – av alle – som antyder at Grip ikke er opphavsmannen til historien: "Det er saa gammelt som alle Haugene!" blæste Kapteinen....".

11. Terra Nullius eller skriften i ingenmannsland

Ingenmannsland har flere ulike betydninger, for eksempel "land som ingen eier (og hvor ingen rettsforhold gjelder)" og "land mellom rekker av fiendtlige skyttergraver".²⁷⁷ I tillegg kan vi tenke oss følgende – bokstavelige – betydning: land som ikke bebos og/eller beherskes av menn, slik betegnelsen brukes av Sandra M. Gilbert og Susan Gubar i *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*.²⁷⁸ Jeg har i avhandlingen avdekket en feminin undertekst som kan karakteriseres som et ingenmannsland i den første av de tre nevnte betydninger. Denne betydningen er avledet av latinske terra nullius, statsløst område eller "Territorium, der ikke er undergivet nogen Stats Suverænitet" og som "paa

²⁷⁶ Jeg sikter til Athanasius Kirchers beretning om den hypnotiserte hønen, "Experimentum mirabile de imaginatione Gallinae".

²⁷⁷ *Norsk riksmålsordbok*, s.2127.

²⁷⁸ Sandra M. Gilbert og Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* 1–3, Yale University Press, New Haven and London 1988–90.

denne Maade (kan) erhverves ved Okkupation"²⁷⁹ i form av occupatio pacifica eller "fredelig Besiddelsestagen", i motsetning til occupatio bellica, "militær Besættelse af fjendtligt Territorium under en Krig" ²⁸⁰. Denne avhandlingen vil, med god berettigelse, kunne sies å utgjøre en occupatio pacifica, en fredelig okkupasjon og besittelse av den undertekst som det har vært denne avhandlingens anliggende å påvise og eksponere.

Når det finnes et terra nullius i *Familien paa Gilje*, skyldes det at området er uopdaget og følgelig er plassert utenfor kaptein Jægers – og Lie-kritikkens – overblikk og rekkevidde, iscenesatt både av hans militært inspirerte leveregel og hermeneutikk og – videre – hans arbeid som ansvarlig offentlig myndighet for "Kartforretninger" (s.209), "kartlegning av en eiendom besørget av offentlig myndighet"²⁸¹. Inger-Johannas reisebeskrivelse, "Doser" fra de "øde, vilde Strækninger heroppe i Fjeldene", er for eksempel hentet fra et geografisk område som potensielt sett rommer ennå ikke oppdagede vann og daler, slik det fremgår av en samtale mellom kaptein Jæger og Grip i forkant av turen opp til Grønnelisetrene, foranlediget av at "gamle Lars Opidalen [...] havde begjært Kartforretningen" (s.210). Når det stadig foreligger mulige uopdagede områder, så har det sammenheng med at området fremstilles som utilgjengelig, vilt og øde, og følgelig vanskelig å få registrert på kartet.

Samtalen mellom kaptein Jæger og Grip formidler et interessant perspektiv på forholdet mellom oppdagede og uopdagede landområder:

"Jeg har undret paa det Stykke af Landet helt fra Skolebænken," bemærkede Grip, "vi maatte sætte Bygdinsøen til i Geografien ... at den var opdaget for bare nogle Aar siden midt i et vidtløftigt Fjeldplateau, som bare en og anden Rensdyrjæger vidste noget om." "Ikke afsat paa noget Kart, nei, – saa blankt som inde i Afrika ... punkteret som uopdaget!" oplyste Kapteinen. "Men saa gaar der jo Færdsel nok Bygderne imellem baade med Folk og Fædrifter ... og Fjeldene har sine Navne fra gammel Tid nede i Almuen." "Sandt nok, – de indfødte kjender jo ogsaa det indre af Afrika, men derfor kaldes det ikke opdaget af den civiliserede Verden!" lo Grip. "Jeg studerede altid paa, hvad der kunde findes i et saadant hemmelighedsfuldt Strøg

²⁷⁹ *Salmonsens Konversationsleksikon*, bind XVIII, s.430.

²⁸⁰ *ibid.*

²⁸¹ *Norsk riksmålsordbok*, s.2343.

midt i Landet. Der kunde være meget der! hele forladte Dalfører fra Oldtiden, - gamle indsunkne Bjelkehaller ... Og saa Vildrenen flygende hen over Vidderne" ... "Ja Skyttefri!" samstemmede Kapteinen, - "vi faar mangen lækker Rensteg derovenfra." "Det var det, som drog mig, da jeg traf Renskytten for to Aar siden. Jeg vilde opdage lidt, - se hvad der var." (s.207)

Samtalen illustrerer forskjellige oppfatninger hva gjelder synet på oppdagelser. Vi registrerer her et innledende skille mellom kaptein Jæger og Grip hva gjelder motivasjonen for å ville begi seg ut på oppdagelsesferd. Mens kaptein Jæger er opptatt av "Kartforretninger", oppdeling i forhold til eierinteresser (annektering), er Grips interesse for "et saadant hemmelighedsfuldt Strøg midt i Landet" avledet av ren og skjær nysgjerrighet. Videre er det slik at kaptein Jæger, i form av det som her fremstilles som et sivilisatorisk trekk, karakteriserer et område som uopdaget dersom det ikke er inntegnet eller "punkteret" på et kart. For kaptein Jæger fremstilles den imperialistiske anvendelsen av eierinteresser og kart som viktigere enn terrenget. For Grip stiller det seg igjen annerledes, og det innvendes fra hans side at Afrika ikke er uopdaget for de innfødte selv om landområdet ikke er inntegnet etter europeisk mønster på et kart, og da som uttrykk for det å markere eierinteresser (i imperialistisk forstand). Det fremgår av kaptein Jægers reaksjon på Grips synspunkter at han ikke makter å følge den inverterte, subversive logikken i Grips resonnement. Det skyldes at Grips syn har en desentrert forankring, her blant de innfødte i Afrika eller hos "Almuen" på landsbygden i Norge, altså i terrenget og ikke i kartet. Grip plasserer seg på innsiden av territoriet og spekulerer uten videre på hva området kan inneholde, noe som innebærer at den ukjente regionen eksisterer uavhengig av kartet som et (mulig) utgangspunkt for en oppdagelsesreise eller en ekspedisjon, jf. Grips mange turer eller avstikkere ut i periferien. Kaptein Jæger plasserer seg utenfor territoriet, noe som klart kommer til uttrykk ved at området karakteriseres som "blankt" og først får navn og identitet (anerkjennes) ved å avtegnes på kartet. Ingenmannsland karakteriserer i kaptein Jægers forstand et uopdaget og ikke kartlagt område. Området eksisterer ikke, siden det ikke er fremstilt som oppdaget og kartlagt og er følgelig "saa blankt som inde i Afrika".

Det fremgår av kartforretningen at kaptein Jægers kondisjon knapt nok tåler en slik ekspedisjon, jf. beskrivelsen av kapteinen som svettende i

skjortearmene (og brunstekt i nakken) i stigningene på vei opp til Torskenuten, og det er videre karakteristisk at Jæger anvender seg av kikkert for optisk å kunne ta landskapet i øyensyn, snarere enn å bevege seg fysisk inn i det for å kunne tegne territoriet inn på kartet: "Nei for Kikkert, Kapteinen har" (s.209). Det ligger implisitt i kikkertens optikk at utsynets perspektiv vil være preget av en sterkt redusert synsvinkel og mulighet for å se ulike forhold i perspektiv til hverandre, og det er videre god grunn til å se kikkertens optikk i sammenheng med kaptein Jægers "Jeg marscherer alltid lige paa Meningen", altså som en rask og sterkt innsnevrende reduksjon av synsfeltet i den hensikt å nedlegge et bytte, for eksempel et medlem av familien eller et landområde på høyfjellet. Kapteinens optikk (kombinert med dårlig kondisjon), med eller uten kikkert (for øye), gjør ham ute av stand til å se objekter eller betydninger som ikke ligger klart og eksponert i dagslys. Det som ikke kan ses i kikkerten er "blankt" – hvitt – ikke avmerket i form av symboler på noe kart.

Kaptein Jægers mentale og emosjonelle kart er formet på samme måte. Nærheten til Inger-Johanna – emosjonelt og fysisk – medvirker til at kikkertens optikk ikke lenger får styre kaptein Jægers forstand. Først på et sent tidspunkt i *Familien paa Gilje* makter kaptein Jæger derfor å tegne inn den feminine underteksten som et landskap i sitt mentale kart. Det skjer i og med det nedadvendte blikket på Inger-Johannas gamle skaftestøvler. Først da – og helt nær, ved kapteinens føtter – oppdages Ingenmannsland, men gjøres ikke til gjenstand for en forsøkt militær og voldelig okkupasjon og antar heller ikke preg av et terra bellica i Jægers bevissthet. Kaptein Jægers tilnærming til underteksten arter seg avslutningsvis som en occupatio pacifica, som en fredelig tilnærming: "Ikke et ondt Ord i hans Mund længere. Var det ligt, - ikke drev han til nogen. ..." (s.277)

Jeg har tidligere påpekt at Jonas Lie i to brev til forlegger Hegel i Gyldendalske Boghandel karakteriserte romanen *Familien paa Gilje* som en "national Høifjeldsfortælling" og som "en Folkelivsfortælling fra Høifjeldene i Norge". I et brev til Ernst Sars fra 1884 gir Lie uttrykk for det syn at oppdagelsen av høyfjellet (og det nasjonale) inngår som et sentralt anliggende for "den norske Literatur":

Høifjeldsbilledet spillede oprindelig i høi Grad for mig i den; det ubekjendte Strøg Jotunheimen, Keilhau som opdaget

Bygdin i 1829 og besteg Falketind, – kort dette uopdagede Norge i Naturen som korresponderede saa med det anede uopdagede indover vor Folkeaand, det som endnu spillede dunkelt i Ole Bulls Tone og Wergelands Digtersyn og levede som en slags genial Fædrenelandstro inde i enkelte begavede Mennesker. [...] Norge har hidtil været et tildels uopdaget Land; endel af Digterøjets Opgave har derfor – før der kunde optages psykologiske Opgaver – i høi grad været at opdage nye Strøg paa Land og Hav som i Folkeliv, en Opgave, som *færdige* Culturlande som Danmark etc. lidet begriber og heller ikke synderlig kan have Sans for; men som den *norske* Literatur vel bør tage med i Regningen (uthevet av forfatteren).²⁸²

Oppdagelsen og avdekkingen av "dette uopdagede Norge i Naturen" angis som et optisk anliggende: Det er "Digterøjets Opgave" – både i geografisk og psykologisk forstand – å oppdage de "ubekjendte Strøg" av Norge. I samtalen mellom Grip og kaptein Jæger på veien opp til Grønnelisetrene er Grip fremstilt som en oppdagelsesreisende i naturen: "Jeg vilde opdage lidt, – se hvad der var". Grips beretninger fra høyfjellet er stemmen fra "dette uopdagede Norge i Naturen" – "nye Strøg paa Land og Hav" – som det er den norske litteraturens oppgave å formidle, før den kan påta seg "psykologiske Opgaver" i form av det å avdekke det nasjonale i folkesinnet, "det anede uopdagede indover vor Folkeaand". Det er naturlig å forstå kaptein Jægers oppdagelse av Inger-Johannas skaftestøvler som element i den psykologiske bestanddelen av dette litterære dannelsesprosjektet. Kanskje er det derfor ikke tilfeldig at Grips oppdagelsesreiser innover i "tildels uopdaget Land" i tid er plassert før kaptein Jægers psykologiske oppdagelsesprosjekt inn i eget sinn og mentale kart.

Det er ikke usannsynlig at Inger-Johannas tendensiøse "revidering" av Gedeckes reisebeskrivelser fra Sveits, et land som fra naturens side kan påminne om Norge i visse områder (og utført ved at elementer fra egne reiser i den norske fjellheimen er felt inn i originalteksten under opplesningen for tanten), skal kunne forstås som element i et tilsvarende nasjonalt dannelsesprosjekt: Jonas Lies inntegning i den nasjonale litteraturen av det "uopdagede Norge i Naturen". Det er videre mulig å lese Grips beretninger fra høyfjellet som Lies – fordekte – bidrag til den nasjonale oppdagelsen av Norge, og genereringen av en særskilt norsk selvbevissthet. "Glansbildene"

²⁸² Jonas Lie, brev til Ernst Sars, datert 20. januar 1884, NBO.

fra høyfjellet i form av blant annet Grips reisebeskrivelser og Inger-Johannes tur opp til Grønnelidseterene er utvilsomt velegnet agn for nordmenn med ambisjoner om å tilegne seg en nasjonal selvbevissthet og selvforståelse. Det skal vanskelig gjøres å ikke bite på – og svelge – følgende agn, følgende glansbilde, perfekt dosert for sitt nasjonale formål: "Der hørtes et Skulp langt bag i Kjølvanet. Inger-Johanna gjorde et heftigt Drag; en gul Fiskebug viste sig et Øieblik i Solskjæret over Vandskorpen." (s.214) Mer effektivt kan ikke nordmenn påvirkes innenfra, vakrere kan man knapt nok geleides inn i fjellheimen og den nasjonale selvfølelse.

12. Restitusjon

Latinske restituo betyr å stille på den gamle plassen, plassere noe tilbake i eller til en tidligere stilling, men også å gjeninnsette eller gjenopprette ved å erstatte. Restituere er videre nært forbundet med det å restaurere i betydningen returnere til det gamle, bringe på fote igjen. Hva er det som restitueres i *Familien paa Gilje*? Ved oppdagelsen av Inger-Johannas gamle skaftestøvler returneres skoene til kaptein Jæger, som, nest etter Lie-forskningen, ubetinget har mest bruk for dem. Vi er imidlertid blitt fortalt at kaptein Jæger ikke tåler å bøye seg ned for å plukke dem opp, som Ma opplyser og advarer (?) ham om: "Men Du taaler ikke at bøie Dig, Jæger! Han rettede sig hastig" (s.165). Kaptein Jæger må isteden nøye seg med å iakttå støvlene, riktig nok på nært hold, uten å innse at skaftestøvlene på denne måten – optisk – returneres. Overraskende er det til gjengjeld ikke at sko og støvler leveres (raskere) tilbake til Grip: "Hvad siger De, om vi fik Skomageren til at slaa lidt under Deres Støvler ikvæld?" (s.160)/"Sine Støvler fandt han om Morgenens staaende istandsatte foran Sengen" (s.162). Sko og støvler har i *Familien paa Gilje* alltid en eier, også skoene Jørgen gnir seg i pannen med. Det paret tilhører Inger-Johanna.

Eierforholdet til de etterlatte skoene i *Haugianerne* er til gjengjeld mer usikkert. Skoenes størrelse og det forhold at gutten som sitter rett over dem er barbent, gjør det naturligvis overveiende sannsynlig å anta at det er ham som eier skoene, men absolutt sikre kan vi ikke være. Når jeg insisterer på at eierforholdet er uklart, til tross for kraftige indisier på det motsatte, er jeg innforstått med at argumentasjonen kan synes haltende og derfor lite

overbevisende. Årsaken til at jeg ikke ønsker å peke ut gutten som skoenes udiskutable eier, er at de vil kunne komme bedre til nytte for andre. Til tross for at gutten altså er den sannsynlige eier av skoene – det innrømmes – vil jeg helt avslutningsvis, fordi gutten sover og av sjenerøsitet (riktignok med en klar baktanke), stjele skoene, skjære dem ut og overdra dem til eksisterende og fremtidige studier av Jonas Lies verk, som nå vil ha større behov for dem enn kaptein Jæger og undertegnede.

Billedbilag

Navngivingen av de enkelte bilder følger ulik praksis. Jeg har beholdt originaltittel i de tilfeller jeg er kjent med at kunstneren selv har gitt navn til et bilde og i den utstrekning jeg har greid å finne frem til tittel. Dette gjelder, med et enkelt unntak (Gustave Courbet, *Steinarbeiderne*), de fleste bildene fra det nittende århundre, samt Albrecht Dürers *Melencolia I*. De øvrige og eldre bildene har ikke vært utstyrt med tittel fra kunstnerens side. Tittel er kommet til senere, ofte ved inventaropptegetninger fra private hjem, auksjonskataloger o.l. I slike tilfeller har jeg holdt meg til innarbeidet praksis, som innebærer å angi tittel på norsk.

Følgende bilder eller detaljer av bilder utgjør avhandlingens billedbilag:

- Fig. 1: *Haugianerne.*
- Fig. 2: *Haugianerne*, den gamle mannen i kubbestolen (detalj).
- Fig. 3: Théodore Géricault, *Offentlig hengning i London.*
- Fig. 4: Jean-Baptiste Greuze, *La Cruche cassé.*
- Fig. 5: Rafael, *Madonna med barnet og Johannes.*
- Fig. 6: Rafael, *Madonna utendørs.*
- Fig. 7: Leonardo da Vinci, *Madonna i grotten.*
- Fig. 8: Bente Rosenbeck, familiefoto fra *Kroppens politik.*
- Fig. 9: *Haugianerne*, lyset som faller inn gjennom ljoren og sammenfaller med vinkelen i taket innvendig (detalj).
- Fig. 10: *Haugianerne*, den lille gutten med bortvendt ansikt (detalj).
- Fig. 11: Jean-Baptiste Greuze, *Un Père de Famille qui lit la Bible à ses Enfants.*
- Fig. 12: Rembrandt, *Kvinnelig akt.*
- Fig. 13: *Haugianerne*, skoene i høyre hjørne av billedflaten (detalj).
- Fig. 14: *Haugianerne*, de glidende overgangene i periferien av billedflaten (detalj).
- Fig. 15: Albrecht Dürer, *Melencolia I.*
- Fig. 16: *Haugianerne*, det ujevne steingulvet under krakken (detalj).
- Fig. 17: *Haugianerne*, nedsenkningen i gulvet rett inn for billedrammen (detalj).

- Fig. 18: *Haugianerne*, predikantens positur og blick (detalj).
Fig. 19: *Haugianerne*, de identiske fotstillingene (detalj).
Fig. 20: Gustave Courbet, *Steinarbeiderne*.
Fig. 21: Masaccio, *Skattens mynt*.
Fig. 22: Joseph M.W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*.
Fig. 23: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *The Card Castle*.
Fig. 24: Jan Vermeer, *Kvinne som holder en vekt*.

Bibliografi

1. Tekstutgaver og brevsamlinger

Jonas Lie, *Samlede Digterverker*, bind I-X "Standardutgave", indledning av Valborg Erichsen, opplysninger og varianter ved Paula Bergh", Kristiania og København, 1920–1921.

Leserbrev til kulturredaktør Irgens Hansen i Dagbladet, 16. august 1883.

Lie, J., "Min Hustru", *Samtiden. Populært tidsskrift for litteratur og samfundsspørgsmaal*, årgang 1893, John Griegs forlag, Bergen.

Andersen, H.C., *Dagbøger 1836–1844*, Udgivet af Helga Vang Lauridsen, G.E.C. Gads Forlag, København 1973.

Anker, Ø., *Jonas Lies brev*, avskrift ved Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Brandes, G. og Edv., *Brevveksling med Bjørnson, Ibsen, Kielland, Elster, Garborg, Lie I–II*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1939–41.

Nærup, C., *Jonas Lie og hans Samtidige. Breve i Udvalg*, Gyldendal Norsk Forlag, Kristiania 1915.

2. Tekster om Jonas Lie

Verker

Aaslestad, P., *Dømt til kunst. Jonas Lies romaner 1884-1905*, Skandinavisch Seminarium Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1989.

Bache-Wiig, H. (red.), *Sinn og samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1983.

Bergström, C. O., *Jonas Lies väg till Gilje*, Nerikes Allehandas Förlag, Örebro 1949.

Garborg, A., Jonas Lie. *En Udviklingshistorie*, Aschehoug, Kristiania 1893.

Hauge, I., *Jonas Lies dikning: Tematikk og fortellerkunst*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1970.

Havnevik, I. (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, Universitetsforlaget, Oslo 1976.

Havnevik, I., *Norske interiørromaner*, hovedoppgave ved Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, Oslo 1969.

Ingerslev, F., *Jonas Lie. Et Personligheds- og Typebillede*, Gyldendalske Boghandel, København 1939.

Impressionisten, nr 2, 1886

Lervik, Å. H., *Ideal og virkelighet. Ekteskapet som motiv hos Jonas Lie*, Universitetsforlaget, Oslo 1965.

Lie, E., *Jonas Lie. Oplevelser*, Gyldendalske Boghandel, Kristiania & København 1908.

Lyngstad, S., *Jonas Lie*, Twayne Publishers, Boston 1977.

Schanke Martens, J., *Jonas Lie i Paris*, Ernst G. Mortensens Forlag, Oslo 1967.

Midbøe, H., *Dikteren og det primitive 1-4*, Oslo 1964-66.

- 1 *Jonas Lies ungdom.*
- 2 *Jonas Lies utvikling.*
- 3 *Jonas Lies mesterskap.*
- 4 *Jonas Lies alderdom.*

Steen, E., *Kristin Lavransdatter. En kritisk studie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1959.

Artikler

Bache-Wiig, H., "En sjelehavarist. Omkring et tematisk grunnmønster i Jonas Lies debutroman", *Sinn og samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap*, Gyldendal Norsk Forlag 1983.

Bang, H., "Jonas Lie: Hans Billede", Havnevik I. (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, Universitetsforlaget, Oslo 1976.

Bang, H., "Impressionisme. En lille Replik", *Tilskueren* 1890, P.G. Philipsens forlag, København 1890.

Brix, H., "Ved Jonas Lies 100 Aarsdag", *Gads Danske Magasin*, 1933.

Buhl, I., "Fra menneskelivets grænsekyster", *På sporet av det uforgjængelige*, København 1974.

Collett, C., "En Malstrøm af Jonas Lie", Lervik, Å.H. (red.), *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur ca. 1880-1930*, Universitetsforlaget 1980.

Gustafson, A., "Impresjonistisk realisme. Jonas Lie", Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*, Universitetsforlaget, Oslo 1976.

Iversen, I., "Revurdering eller nedvurdering. Oppgjør eller opptelling. En alvorlig ment polemikk mot Dahls Norges litteratur", *Norskraft* nr. 50 1986.

Kielland, K., "Thomasine Lie", *Urd* (red. Anne Bøe), 1ste Aargang, Kristiania 1897.

Skram, E., "Et litterært Rundskue", *Tilskueren* 1890, P.G. Philipsens forlag, København 1890.

Skram, E., "Jonas Lie: 'Familien paa Gilje. Et Interieur fra Firtiaarene'", *Tilskueren*, København 1884, Ivar Havnevik (red.), *Søkelys på Familien på Gilje*.

3. Litteraturhistorie

Beyer, H. og Beyer, E., *Norsk litteraturhistorie*, Aschehoug, Oslo 1978.

Beyer, E. (red.), *Norges litteraturhistorie* 1-6, Cappelen, Oslo 1975.

Bull, F., Paasche, F., Winsnes, A.H., Houm, P., *Norsk litteraturhistorie* 1-6, 2. opplag, Aschehoug forlag, Oslo 1957-63.

Dahl, W., *Norges litteratur* 1-3, Oslo 1981.

Elster, K. d.y., *Illustreret norsk litteraturhistorie* 1-6, Oslo 1934-35.

Jæger, H., *Illustreret norsk litteraturhistorie* 1-3, Hjalmar Biglers Forlag, Kristiania 1896.

4. Teoretiske verker

Alpers, S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University Press 1985.

Alpers, S., *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago University Press 1988.

Alsvik, H. og Østby, L., *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1951.

Bakhtin, M.M., "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press 1981.

Bal, M., *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press 1991.

Bal, M., "Light in painting", Peter Brunette/David Wills (Ed.), *Deconstruction and the visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Bal, M., *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford University Press 1997.

Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977.

Barthes, R., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964.

Bender, J.B., *Spencer and Literary Pictorialism*, Princeton 1972.

Birnbaum, D. og Olsson, A., *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Bonniers, Stockholm 1992.

Brandes, G., *Udenlandske Egne og Personligheder*, Gyldendal, København 1893.

Brandes, G., "Edmund og Jules de Goncourt", *Samlede Skrifter 7*, København 1901.

Bryson, N., "The Politics of Arbitrariness", *Visual Theory. Painting and Representation*, Polity Press, Cambridge 1992 (1991).

Bryson, N., *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts 1990.

Bryson, N., *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press 1993 (1988).

Bryson, N., *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press 1994 (1981).

Vincent-Buffault, Anne., *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*, The Macmillan Press Ltd, London 1991.

Calvino, I., "Hurtighet", *Amerikanske forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen* (1990), Cappelens upopulære skrifter, Cappelen, Oslo 1992.

Camille, M., *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Reaktion Books, London 1992.

Corbin, A., *Le Miasme et la Jonquille. L'Odorat et l'Imaginaire social 18-19 Siècles*, Éditions Aubier Montaigne, Paris 1982.

Crary, J., "Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century", *October*, nr. 68: Spring 1994.

Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press 1991 (1990).

Derrida, J., "La Double Séance", *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972.

Derrida, J., "Restitutions", *La Vérité en Peinture*, Flammarion, Paris 1978.

Duve, T. de, *Nominalisme Pictural: Marcel Duchamp, La Peinture et La Modernité*, Minuit 1984.

Ekelöf, G., "Dürers melankoli", *Skrifter 7*, Bonniers 1992.

Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Editions Gallimard, Paris 1966.

Frank, J., *The Widening Gyre*, Indiana University Press, Bloomington & London 1968 (1963).

Freud, S., "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke 12*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1990.

Fried, M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago University Press, Chicago and London 1988 (1980).

Fried, M., *Courbet's Realism*, Chicago University Press, Chicago and London 1992 (1990).

Fried, M., *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, The University of Chicago Press, London 1996.

Gasché, R., *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, London 1986.

Gilbert, S.M. og Gubar, S., *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1980 (1979).

Gilbert, S.M. og Gubar, S., *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the twentieth Century* 1–3, Yale University Press, New Haven & London 1988–90.

Jensen, J. Fjord, *Turgenjev i dansk åndsliv. Studier i dansk romankunst 1870–1900*, København 1961.

Jæger, H., "Om J.P. Jacobsen som novellist", *Nyt Tidsskrift* 2, Kristiania 1883.

Kant, I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Gesammelte Werke* 10, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981.

Kirschke, J.J., *Henry James and Impressionism*, Troy & New York 1981.

Krauss, R.E., *The Optical Unconscious*, MIT Press 1993.

Kristensen, S. Møller, *Impressionismen i dansk prosa 1870–1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*, København 1973 (1955).

Kristeva, J., *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'Abjection*, Seuil 1980.

Kronegger, M.E., *Literary Impressionism*, New Haven 1973.

Lebensztejn, J-C., "Starting out from the Frame (Vignettes)", Brunette, P./Wills, D. (ed.), *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, New York 1994.

Lessing, G.E., *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1987 (1766).

Lessing, G.E., *Laokoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1989 (1766).

Lund, H., *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, LiberFörlag, Lund 1982.

Lund, H., *Impressionism och litterär text*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993.

Michelet, J.F., *Moderne maleri*, Aschehoug, Oslo 1969.

Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press 1985.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press 1994.

Miller, H., "The Critic as Host", *Deconstruction & Criticism*, Routledge & Kegan Paul, London 1979.

Parker, R., *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, The Women's Press, London 1984.

Pool, P., *Impressionism*, Thames and Hudson, London 1974 (1967).

Rosenbeck, B., *Kroppens politik. Om køn, kultur og videnskab*, Museum Tusulanums Forlag, Københavns universitet 1992.

Rossi, W.A., *The Sex Life of the Foot & Shoe*, Wordsworth Editions 1989 (1977).

Ruin, H., "Lukten – utkast till en olfaktionens fenomenologi", *KRIS* nr. 43–44, Stockholm 1991.

Ruin, H., *I konstens brännspegel. Från impressionismens konst til diktaturernas*, Lund 1969.

Schmidt, L-H., *Den sociale exsorsisme eller den tabte umiddelbarhed. Konstruktion af det sociale hos Rousseau og Nietzsche*, Modtryk, Århus 1987.

Schmidt, L-H. og Kristensen, J.E., *Lys, luft og renlighed. Den moderne socialhygiejnes fødsel*, Akademisk Forlag, Viborg 1986.

Schor, N., *Reading in Detail: Esthetics and the Feminine*, Methuen, London and New York 1987.

Serres, M., *Genèse*, Grasset, Paris 1982.

Spivak, G.C., "Unmaking and Making in *To the Lighthouse*", *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge, London 1988.

Sundhetsbladet, 19 årgang, København 1899.

Virilio, P., *Bunker Archéologie*, Éditions Galilée, Paris 1975.

Wheelock, A., *Jan Vermeer*, Adams, New York 1981.

5. Skjønnlitterære verker

Apuleius, L., *Det gyldne esel*, Dreyer 1958.

Andersen, H.C., *Improvisatoren. Roman i to Dele*, København 1900 (1835).

- Balsac, H. de., "Le Chef-d'Oeuvre Inconnu" (1831).
- Calvino, I., *Sotto il sole Giaguare*, Garzanti Editore, Milano 1986.
- Daudets, A., *Les Rois en Exil* (1879).
- Eliot, T.S., "The Waste Land" (1922).
- Ewald, J., *Levnet og Meeninger*, J.L. Lybeckers Forlag, Kjøbenhavn 1911 (1778).
- Flaubert, G., *Madame Bovary* (1857).
- Gaskell, E., *Wives and Daughters* (1866).
- Jacobsen, J.P., *Fru Maria Grubbe. Interieurer fra det Syttende Aarhundred*, Hans Reitzels Forlag, København 1969 (1876).
- Joyce, J., *Ulysses* (1922).
- Kielland, A., *Arbejdsfolk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1961 (1881).
- Kircher, A., "Experimentum mirabile de imaginatione Gallinae" (1646).
- Mallarmé, S., "Un Coup des Dés jamais n'abolira le Hasard" (1897).
- Rousseau, J.J., *Emile ou De l'Education* (1762).
- Shakespeare, W., *Troilus and Cressida, The Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library, London 1972.
- Skram, A., *Lucie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1991 (1888).
- Sturlasson, S., *Harald Hårfagres saga, Kongesagaer*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1964.

Süskind, P., *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag, Zürich 1985.

Strindberg, A., *Röda Rummet*, (1879).

Woolf, V., *To the Lighthouse*, Triad/Panther Books, 1977 (1927).

Zola, E., *L'Assommoir*, 1878.

6. Oppslagsverker

A New English Dictionary on Historical Principles, Oxford University Press, Oxford 1888.

Johansen, J., Nygaard, M., Schreiner E., *Latinsk ordbok*, Cappelen, Oslo 1965 (1887).

Norsk riksmålsordbok, Aschehoug, Oslo 1937–57.

Salmonsens Konversationsleksikon, Anden Udgave, J.E. Schultz Forlagsboghandel A/S, København 1915–1930.

7. Verker av Jonas Lie som det refereres til

Den Fremsynte eller Billeder fra Nordland (1870)

Lodsen og hans Hustru (1874)

Livsslaven (1883)

Familien paa Gilje. Et Interiør fra Firtiaarene (1883)

En Malstrøm (1885)

Dyre Rein (1896)