

Erik Werenskiold og *Familien paa Gilje*

En undersøkelse av utvalgte illustrasjoner

Cathrine Jacobsen



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi-, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2015

Veileder: Førsteamanuensis Erik Mørstad

Forord

Arbeidet med dette prosjektet har vært svært lærerikt og utviklende. Jeg vil først og fremst takke min veileder, Erik Mørstad, for hans klare blick og gode råd.

Takk til de ansatte på Nasjonalbibliotekets publikumsavdeling og spesiallesesal for at de har vært så effektive og hjelpsomme med å finne bøker og arkivmateriale.

Møyfrid på Grafikk- og tegningsamlingen har vært svært hjelpsom, spesielt var dette viktig i begynnelsen av prosjektet. Takk til de ansatte i Nasjonalmuseets bibliotek og arkiv for god hjelp.

Takk til studievenner for gode samtaler og inspirasjon. Tusen takk til min samboer Christian, som har vært en positiv ressurs gjennom hele perioden.

Oslo, 30. april 2015

Cathrine

Sammendrag

I 1903 kom Jonas Lies roman, *Familien paa Gilje*, ut i illustrert utgave. Allerede 20 år tidligere tok kunstneren, Erik Werenskiold, initiativ til illustreringen. Denne oppgavens overordnede mål er å undersøke på hvilken måte Werenskiold har omsatt den lineære romanfortellingen i momentane bilder.

I artikkelen «Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie» (1766), argumenterer Gotthold Lessing for at de forskjellige kunststartene må holdes adskilt. Ettersom en kunstner kun har ett bilde for sin fremstilling der forfatteren har flere linjer og sider, må han eller hun velge det avgjørende øyeblikket fra en handlingsrekke. Dette øyeblikket skal gi assosiasjoner til fortidige og fremtidige handlinger og la betrakteren se for seg *hele* historien. Lessing kalte det *det pregnante øyeblikk*. Hans teori prøves på illustrasjonene for å finne om de fremviser pregnante øyeblikk, eller om de er nøytrale bilder.

I andre illustrasjoner kommer romanens undertekst frem i slagskygger og clair-obscur. Per Mæleng viser i sin litteraturvitenskapelige avhandling hvordan Jonas Lie i interiørene sine presenterer tekst og undertekst i lyset, mørket og i skjæringspunktet imellom. Mælengs teori appliseres i oppgaven og illustrasjonenes clair-obscur undersøkes nærmere.

Det er lagt vekt på empirisk kjennskap til både originalillustrasjoner og trykte illustrasjoner. Oppgaven går inn i en tverrfaglig forskningstradisjon når litteraturvitenskap trekkes inn, både via Lies romantekst og ved bruk av litteraturvitenskapelig analyse som sekundærlitteratur.

Innhold

Forord	iii
Sammendrag	v
Kapittel 1 – INNLEDNING	1
Illustrasjonsprosjektet blir til	1
Bokillustrasjon	3
Flere typer illustrasjoner	4
Målet med oppgaven	6
Problemstillinger og struktur	6
Metode og teoretisk rammeverk	8
Gjenstandsmateriale og kilder	10
Mine utvalgs kriterier	10
Tidligere forskning	12
Synopsis	13
Kapittel 2 – FORTETNING OG NØYTRALITET	15
2.1 «Ut pictura poesis»-debatten	15
2.2 Debattens aktualitet	17
Gotthold Lessing	17
Christian Krohg	18
Clement Greenberg	19
2.3 Lessings pregnante øyeblikk	21
2.4 Litterær impresjonisme	23

2.5	Willy Dahls skjema og impresjonisme i <i>Familien paa Gilje</i>	24
	Replikker	28
	Litterær impresjonisme og illustrasjonene	29
2.6	Det pregnante øyeblikk i illustrasjonene i henhold til Lessings krav	31
	Kapittel 12 / <i>Inger-Johannas hjemkomst</i>	31
	Det pregnante øyeblikk i <i>Inger-Johannas hjemkomst</i>	33
	Kapittel 8 / <i>Fortvilet Thinka</i>	34
	Det pregnante øyeblikk i <i>Fortvilet Thinka</i>	35
2.7	Nøytrale illustrasjoner	37
	Kapittel 6 / <i>På fjellet</i>	37
	Nøytral stemningsskildring	37
	Kapittel 6 / <i>Kapteinen og Inger-Johanna på fisketur</i>	38
2.8	Universell fortetning i tre vignetter	40
	Kapittel 13 / <i>Heklefrise</i>	40
	Fortetning i <i>Heklefrise</i>	41
	Håndarbeidets tvetydighet i <i>Heklefrise</i>	41
	Kapittel 5 / <i>vignett med Ma og Jæger</i>	43
	Fortetning i <i>vignett med Ma og Jæger</i>	44
	Kapittel 14 / <i>Grågjessene</i>	45
	En forankring i <i>Snorre-illustrasjonene</i>	45
2.9	Tre møter	47
	Kapittel 3 / <i>Pikene i full panikk</i>	47
	Fortetning i <i>Pikene i full panikk</i>	48
	Kapittel 6 / « <i>Farvel, frøken Inger-Johanna</i> », sa Grip	48
	Nøytralitet i « <i>Farvel, frøken Inger-Johanna</i> », sa Grip	49
	Kapittel 14 / <i>Inger-Johanna ved Grips dødsleie</i>	49
	Fortetning av temporal karakter i <i>Inger-Johanna ved Grips dødsleie</i>	51
2.10	Billedserien som en fortetning av temporal karakter	53

Kapittel 3 – LYS OG SKYGGE I FAMILIEN PAA GILJE	55
3.1 Clair-obscur	55
Léon Bonnats lære	56
Werenskiold og Rembrandt	57
3.2 Clair-obscur som forenklende virkemiddel -fra skisse til ferdig illustrasjon	60
3.3 Slagskygger i <i>Familien paa Gilje</i>	62
Slagskygger som narrativt virkemiddel	62
3.4 Werenskiolds marginalia	66
<i>Pikene i trappen</i>	66
Per Mæleng	67
Marginalia i <i>Pikene i trappen</i>	68
<i>Gjestene kommer</i>	69
<i>Der gik Søstrene igjen hjemme sammen</i>	70
AVSLUTNING	72
Litteraturliste	74
Illustrasjonsliste	79

Kapittel 1 – INNLEDNING

Illustrasjonsprosjektet blir til

I 1883 utkom Jonas Lies roman, *Familjen paa Gilje: et Interieur fra Firtiaarene*, på Gyldendalske Boghandels Forlag i København.¹ 20 år senere, i 1903, skulle de første kapitlene av fjerde utgave, denne gangen med illustrasjoner, komme ut.² Kunstneren var Erik Werenskiold.

I denne oppgaven står et utvalg av disse illustrasjonene i sentrum når jeg undersøker hvordan Werenskiold har omsatt Lies roman til enkeltstående bilder; som fortetninger av handlingsrekker og nøytrale naturskildringer, eller via slagskygger og clair-obscur.

Et illustrasjonsoppdrag vil alltid være et bundet mandat,³ men i tilfellet *Familien på Gilje* forholder det seg bare delvis slik. Illustrasjonsprosjektet var ikke et oppdrag i tradisjonell forstand; Werenskiold tok i stor grad selv initiativet til illustreringen av romanen. Han var drevet av egen lyst og begynte på illustrasjonene før romanen i det hele tatt var ferdigskrevet. Lie var fra gammelt av en venn av Werenskiolds familie, og de to ble venner da kunstneren ble voksen. Mens arbeidet med illustrasjonene pågikk holdt Werenskiold forfatteren oppdatert om fremgangen i prosjektet.⁴

Før romanen ble utgitt i bokform ble de første kapitlene publisert i tidsskriftet *Nyt tidsskrift*, våren 1883.⁵ Det var her Werenskiold også først ble kjent med fortellingen. Allerede 14.mai det året, før forfatteren hadde ferdigstilt den, nevner han, i et brev hjem til foreldrene, at han vil illustrere romanen: «[...] jeg vil se til med tiden at illustrere den fortælling; det skal jeg kunne gjøre med klem.»⁶ Han må ha følt et nært slektskap med personene og naturen

¹ Lie, Jonas. *Familjen paa Gilje: et Interieur fra Firtiaarene*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F Hegel & Søn), 1883.

² Lie, Jonas. *Familien paa Gilje: Interiør fra Firtiaarene*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903.

³ «Illustrasjonens hensikt er å bli reprodusert og er et bestillingsverk». *Norsk Illustrasjon 1987. En referansebok over illustratører i Norge*. Oslo: Norsk Illustratørforbund NIF, 1986, 5.

⁴ Brev mellom Erik Werenskiold og Jonas Lie i perioden 1883-1904. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling (heretter NB) Brevs. 42, 47 og 119.

⁵ Østby, Leif. *Erik Werenskiold*. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag AS, 1993, 107. Tittelen på romanen da den ble utgitt kapittelvis i *Nyt tidsskrift* i 1883 var «Et interiør fra firtiaarene». På første siden til det første kapittelet stod fotnoten: «Begyndelsen af en længere Fortælling». I *Nyt Tidsskrift* 2, (1883): 97-119

⁶ Østby, *Erik Werenskiold*, 107.

beskrevet i boken og allerede sett for seg flere scenarier. De små tegningene (dog udaterte) i margene i Werenskiolds eget eksemplar av boken tyder på det.⁷

Først i desember 1889 skriver Werenskiold til Lie at han allerede har laget noen skisser.⁸ Det skulle dog gå enda fjorten år før den første illustrerte utgaven kunne utgis. Grunnene til at det hele tok så lang tid er flere. Samtidig med produksjonen av illustrasjonene fikk Werenskiold andre oppdrag, deriblant å utføre en del av illustrasjonene til praktutgaven av Snorres kongesagaer. Et annet moment var at det ikke var enkelt å få tak i klær fra perioden romanen omhandler, da moten hadde forandret seg siden 1840-tallet. I tillegg arbeidet Werenskiold langsomt og var litt av en perfektjonist.⁹ Å finne modeller i riktig alder slik han hadde forestilt seg de forskjellige romanfigurene var også tidkrevende. Og i de perioder hvor han følte tidspresset arbeidet han på seg store smerter i armene og ble nødt til å ta pauser.¹⁰

Werenskiold hadde et nært forhold til *Familien på Gilje*, og han skulle selv bli bidragsyter til selve historien. Romanen handler om en offiserfamilie, med kaptein Jæger som overhode. Et slikt liv hadde Werenskiold personlig kjennskap til, da hans far hadde vært kommandant på Kongsvinger festning.¹¹ Kaptein Jæger er en av hovedfigurene i fortellingen og er fundert på Werenskiolds egen far, som Lie kjente som venn: «halv jordbruker og halv kaptein og helt menneske og sig selv.»¹²

Hovedhandlingen i boken foregår på 1840-tallet, tiåret før Werenskiold ble født. Da Lie ba ham om hjelp til å beskrive typiske situasjoner fra familielivet og rundt farens arbeid, var ikke Werenskiold sen om skaffe detaljer fra sine foreldre:

«Tusen tak for dit venlige brev, som jeg strax svarer på for at fortælle hvad jeg ved om en kaptein på landet. Men jeg ved kun lidt fra den tid; derfor skriver jeg hjem samtidig for at bede min fader og min moder skrive op hvad de kan huske af småtræk og for at skaffe et reglement. Sagen er at det var vidt forskjellig fra nu; [...]»¹³

⁷ Siden 1992 har Grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet vært i besittelse av Werenskiolds private eksemplar av førsteutgaven av *Familien på Gilje*. Den har kunstnerens skisser og notater i margene.

⁸ Som det fremgår av brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 13. desember 1889. (NB Brevs. 119)

⁹ Østby. *Erik Werenskiold*, 138.

¹⁰ Som det fremgår av brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 8. mai 1903. (NB. Brevs. 98)

¹¹ Østby. *Erik Werenskiold*, 107.

¹² Østby. *Erik Werenskiold*, 110.

¹³ Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 8. september 1883. (NB Brevs. 119)

Werenskiold forhørte seg også med forfatteren og hans kone når det gjaldt landskap, modeller og drakter: «Ved Thomassine noget mer end hvad der står i bogen, så bed hende skrive det op og sende mig det lidt snart, for jeg skal lade sy et par kjoler.»¹⁴

Lie hadde for vane å sende bøkene sine til vennen kort tid etter at de var ferdige. Dennes svar tilbake til forfatteren begynte ofte med: «Tak for bogen..» og fortsatte med litt konstruktiv kritikk av den gjeldende bok. I ett tilfelle heter det fra Werenskiold om *Familien paa Gilje*:

«[...] tak med detsamme for bogen, som det var en stor nydelse at få læse. Jeg har for min del kun imod brevene fra Inger Johanna, som – efter min mening – ikke tilstrækkelig viser overgangen i udviklingen [...] Ellers synes jeg som alle sammen at bogen er prægtig, et stort kunstværk. Jeg kjender jo formelig hver eneste figur, synes jeg, så klar er karakteristiken - og det samme mener alle. Den vil forhåbentlig også blive en indbringende bog.»¹⁵

Da de første heftene endelig kom ut mot slutten av 1903, ble det ingen publikumssuksess. Forleggeren hadde forventet 5000 abonnenter, men fikk kun 700.¹⁶ Werenskiold syntes synd på Lie, men selv tok han det med knusende ro: «[...] selv gir jeg den art succes en god dag, synes blot kunstnerne om mine ting.»¹⁷ Og det gjorde de. I ettertid har Leif Østby kalt *Familien på Gilje* «den rikest og finest illustrerte bok som noen enkelt norsk kunstner har vært mester for.»¹⁸

Bokillustrasjon

Bokillustrasjon har tradisjonelt vært ansett som brukskunst, ettersom det er et bundet mandat og kunstneren dermed ikke står helt fritt.¹⁹ På 1800-tallet oppstod en fornyet interesse for illustrerte bøker, og produksjonen økte. Store endringer og eksperimentering med teknikker fant sted, og oppfinnelser som nye trykkesystemer, kapittel-utgivelser, illustrerte magasiner, osv., utfordret kunsthierarkiene.²⁰ I lang tid hadde tegningen vært underordnet maleriet, men i

¹⁴ Østby, Erik Werenskiold, 116.

¹⁵ Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 1. januar 1884. (NB Brevs. 119)

¹⁶ Som det fremgår av brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 13. januar 1904. (NB Brevs. 98)

¹⁷ Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 13. januar 1904. (NB Brevs. 98)

¹⁸ Østby, Leif. «Erik Werenskiold». Kunst i skolen. Oslo, 1966, 20.

¹⁹ Ranheimsæter, Ørnulf. «Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk». Foredrag ved det Nordiske Bokstevne på Hindsgavl, august 1959, 7.

²⁰ Maxwell, Richard, red. *The Victorian illustrated book*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2002, Xxiii.

1880-årene fikk den endelig status på linje med maleriet og kunstnerne begynte å stille ut tegninger offentlig.²¹

Sidsel Helliesen skriver at de aller fleste tegninger har tjent et praktisk formål i tillegg til en kunstnerisk intensjon. «Praktiske» tegninger inkluderer forarbeider til malerier, tegninger utført i studieøyemed, som akttegninger og tegninger som illustrerer fagtekster i lærebøker. Den frittstående tegningen er ikke tilknyttet noe formål annet enn det kunstneriske.

Ikke alle tegninger er illustrasjoner og ikke alle illustrasjoner er tegninger. I ordet *illustrasjon* ligger at den står *til* noe, den utdyper eller forklarer noe, og dette «noe» er ofte innholdet i en tekst. Store Norske Leksikon definerer det slik: «billedlig fremstilling, oftest knyttet til en tekst [...]»²² og verbet *illustrere* slik: «Illustrere, opplyse, belyse, gjøre anskuelig (særlig ved eksempler); utstyre (tekst, bok el.l.) med opplysende bilder, tegninger, fotografiske gjengivelser el.l.» Men «selv om en illustrasjon er utført med henblikk på å gjengis som trykt reproduksjon, er den samtidig som kunstverk et mål i seg selv».²³ Illustrasjoner får altså en todelt funksjon, både som utdypninger av tekster, og som autonome kunstverk. I denne oppgaven refereres det til *Familien paa Gilje*-illustrasjonene som både «tegnene» og «illustrasjonene» for variasjonens skyld.

Flere typer illustrasjoner

I de fleste illustrerte bøker er illustrasjonene underordnet teksten.²⁴ I bøker hvor teksten skal informere eller lære oss noe er illustrasjonene didaktiske og nyttige. I skjønnlitterære bøker representerer de illustratørens tolkninger eller visualiseringer av romanens fortelling. Uansett er illustrasjonen i begge tilfeller en form for utdypning av tekstens budskap hvor illustratøren fungerer som megler mellom forfatter og leser.²⁵

²¹ Hovet, Vilborg S. *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*. Oslo: Unipub, 2011, 88.

²² Store norske leksikon, «Illustrasjon». Oppsøkt 28.01.2015. <https://snl.no/illustrasjon>

²³ Helliesen, Sidsel. *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*. Skien: Labyrinth Press, 1993, 90.

²⁴ Oxford Art Online, «Book illustration». Oppsøkt 06.01.2015.

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T009989?q=book+illustration&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

²⁵ Vilborg Hovet skriver også om kunstnere, som på 1990-tallet illustrerte og dekorerte bøker løsrevet fra tekstens innhold, hvor tolkningen går såpass langt forbi teksten at illustrasjonene i større grad enn før står alene. Hovet, *Den illustrerte boka*, 12.

- Illustrasjonen er ofte en **billedliggjøring av tekstens innhold**, på én eller annen måte tolket av kunstneren, ikke alltid i samsvar med leserens egen forestilling, men et bidrag til tolkningen av teksten.
- En **teknisk illustrasjon** skal ikke være noe i seg selv, men utslette seg i den sak den tjener.²⁶ Den skal belyse og beskrive for å bidra til leserens forståelse av teksten, uten å tolke den.
- En illustrasjon til en skjønnlitterær tekst kan **beskrive tekstutsnittet slavisk**.²⁷ Da er den i liten grad betydningsskapende. (Dog bruker den et annet tegnsystem enn teksten og vil aldri til det fulle kunne uttrykke nøyaktig det samme som den.)
- Men «skal illustrasjonene være mer enn pynt, må de åpne for muligheten til å lese ny betydning utav bildene og inn i tekstene», skriver Lykke.²⁸ De kan altså være en **betydningskapende**. Slike illustrasjoner blir visuelle motstykker til teksten, som tilfører den en ekstra dimensjon og lar leseren skape betydning ut ifra dette spenningsfylte uttrykket.
- Hvor mye av historien fra en skjønnlitterær tekst som kan gjenfinnes i illustrasjonen varierer. Illustrasjonen kan være **en fortetning** av hele eller større deler av historien. Hvis kunstneren skaper et slikt bilde, får betrakteren muligheten til å lese *mer* ut av det enn kun det som befinner seg innenfor bildets rammer – og slik få muligheten til å forstå mer av historien enn bare det illustrerte øyeblikket.
- En illustrasjon kan også være et **nøytralt** bilde som pynter teksten og gir leseren noe fint å se på, som hverken gjengir teksten direkte eller inspirerer leserens fantasi til å supplere motivet med mening. Den kan fungere som ren dekorasjon, uten å ha til hensikt å tilføre leseren noe mer enn et rent estetisk brudd på boksiden, eller den kan inneholde elementer fra teksten og således uttrykke en mer universell tematikk fra den.

²⁶ Ranheimsæter, Ørnulf. «Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk». Foredrag ved det nordiske bokstevne på Hindsgavl, 1959, 11.

²⁷ Ranheimsæter. «Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk», 12.

²⁸ Lykke, Jon. *I møte mellom ord og bilde*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2000, 206.

Målet med oppgaven

Denne oppgaven er avgrenset på følgende grunnlag: tidsbegrensningen, oppgavens omfang og egen interesse. Da jeg studerte illustrasjonene til *Familien paa Gilje* første gang var det to ting som slo meg: 1) de sterke kontrastene mellom lys og skygge i noen av illustrasjonene, 2) variasjonen innenfor verket som helhet. Det første punktet har ledet frem til problemstillinger rundt skyggenes potensielle narrative funksjon. Det siste punktet har inspirert til en undersøkelse av illustrasjonene, enten som fortetninger av romanfortellingen eller nøytrale skildringer. Målet for oppgaven er å undersøke i hvilken grad og på hvilken måte Lies romanfortelling fremkommer i et utvalg av Werenskiolds illustrasjoner, enten gjennom skyggebruk, som nøytrale stemningskildringer, eller som fortetninger av romanteksten.

Problemstillinger og struktur

Opgavens hovedproblemstilling lyder slik: På hvilken måte og med hvilke virkemidler har Erik Werenskiold omsatt romanens lineære, men episodiske handlingsforløp til momentane, visuelle enkeltstående bilder? Med utgangspunkt i hovedproblemstillingen er det deretter valgt ut følgende fire delproblemstillinger som skal presisere hovedproblemstillingen nærmere:

- Hvilke situasjoner har Werenskiold valgt å illustrere - hvor lojalt forholder han seg til teksten?

Fraværet av lengre beskrivelser i en impresjonistisk tekst som *Familien paa Gilje* virker nødvendigvis inn på valgene til den som skal illustrere den. Ofte gir det seg utslag i at illustrasjonene ikke skildrer konkret beskrevne situasjoner, men heller underteksten. Det vil i analysen av den enkelte illustrasjon gjøres rede for om det foreligger et tekstutsnitt som forelegg for illustrasjonen eller ikke, og eventuelt hvilket. I **kapittel 2.4 og 2.5** gjøres det rede for hva litterær impresjonisme er og hvilken relevans det har for denne oppgaven.

Kunstneren sitter likevel med en del makt når han velger sitt tekstutsnitt, der han fremhever enkelte partier og overser andre. I **kapittel 3.2** inkluderes én av skissene fra kunstnerens kopi av romanen fra 1883, hvor han har streket under tekstutsnitt og skissert i margin. Boken viser

hvilke situasjoner fra fortellingen han har bitt seg merke i, og som fikk være med videre i illustrert form.

- I hvilken grad fremstiller illustrasjonene pregnante øyeblikk i henhold til Gotthold Lessings definisjon?

Ifølge Gotthold Lessing kan en kunstner i sin fremstilling kun velge ett øyeblikk fra en handlingsrekke og må derfor velge det som er mest fruktbart, slik at det kan skape assosiasjoner til både fortidige og fremtidige hendelser. Han kalte det *det pregnante øyeblikk*. Når denne problemstillingen undersøkes nærmere i **kapittel 2.6** letes det etter en narrativitet i illustrasjonen som kan fortelle om den skildrer et pregnant øyeblikk, altså om den er en fortetning av en handlingsrekke.

Det fins også en sammenheng mellom litterær impresjonisme og det pregnante øyeblikk. I begge tilfeller ligger et krav om at lesers / betrakters fantasi skal aktiviseres i møtet med tekst / illustrasjon for selv å kunne utfylle historien. Med dette får Werenskiolds illustrasjoner i denne oppgaven en enda sterkere forankring i romanen.

- Hvordan skildrer Werenskiold de nøytrale bildene (i motsetning til de fortattede)?

Det nære forholdet mellom menneske og natur utgjør en sammenhengende tematikk i romanen. Ofte får Werenskiolds naturillustrasjoner et nøytralt heller enn fortettet uttrykk og fungerer som universelle bilder på menneskets uløselige tilknytning til naturen. De fremstår kontrasterende til de fortattede illustrasjonene fordi de ikke skaper assosiasjoner utover det fremstilte øyeblikket. To av disse illustrasjonene vil inngå i undersøkelsesmaterialet mitt i **kapittel 2.7**.

- Hvordan bruker Werenskiold lys og skygge i illustrasjonene?

Denne problemstillingen er todelt og favner om illustrasjonene som domineres av henholdsvis *slagskygger* og *clair-obscur*. Slagskygger får stor plass i flere av illustrasjonene, og i **kapittel 3.3** ser jeg nærmere på hvordan skjebnen til tre forskjellige kvinneskikkelser i romanen projiseres på veggen gjennom skyggene. Når det gjelder *clair-obscur* undersøker jeg i **kapittel**

3.2 hvordan Werenskiold strammer inn motivet ved hjelp av lys og skygge, fra første skisse til ferdig illustrasjon. Deretter, i **kapittel 3.4** appliseres Per Mælengs teori om interiørene i romanen, som han sier er «konstruert i skjæringspunktet mellom tilsynekomst og forsvinning».²⁹ To clair-obscur-illustrasjoner analyseres for å finne tematikken som befinner seg i lyset, mørket og overgangen mellom «tilsynekomst og forsvinning».

Metode og teoretisk rammeverk

Werenskiold illustrerte en tekst som allerede forelå før hans arbeid tok til, og det var dermed et bundet mandat. Samtidig er det naturlig å anse originalene som delvis frittstående, da de også har vært del av utstillinger både for seg og i forbindelse med annen sort/hvitt-kunst. Denne oppgaven legger likevel hovedvekten på illustrasjonenes tilknytning til en romanfortelling.

Oppgaven er i hovedsak verksanalytisk og empirisk. Det tas utgangspunkt i pennetegninger, både i original form og i trykt bokillustrasjon. Et empirisk forhold til illustrasjonene er viktig, fordi problemstillingene krever at man stadig returnerer til illustrasjonene for videre undersøkelse. Originalene er blitt studert for å sørge for førstehåndskjennskap til dem og eventuelle notater gjort utenfor rammene. Ellers er de digitaliserte originalene samt de trykte illustrasjonene blitt benyttet.

Videre er oppgaven komparativ. Illustrasjonene blir analysert og sammenlignet internt med hverandre for å finne kontrastene dem imellom. Det er først og fremst det narrative innholdet i illustrasjonene som undersøkes, og det formale i den grad det er hensiktsmessig.

Det oppstår en dynamikk mellom kunsthistorien og litteraturhistorien når man i analysen går frem og tilbake mellom tekst og bilde. Oppgaven er tverrfaglig, delvis forankret i litteraturvitenskapen. Selve romanteksten i *Familien paa Gilje* aktiveres ettersom hovedmålet er å finne ut av hvordan Werenskiolds tegninger illustrerer Lies tekst.

Teorigrunnlaget for oppgaven har sitt utspring i Gotthold Ephraim Lessings (1729-81) artikkel «Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry» [Laokoon. Oder über die

²⁹ Mæleng, Per. *Jonas Lies marginalia. En studie av Familien paa Gilje*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2003, 14.

Grenzen der Malerei und Poesie] (1766).³⁰ I artikkelen argumenterer Lessing for at renhet i kunsten må dyrkes, og dermed må de forskjellige kunstartene holdes adskilt. Ettersom litteratur utfolder seg i tid og billedkunsten i rom, krever de to kunstene forskjellige virkemidler. I billedkunsten har kunstneren kun ett øyeblikk til rådighet for sin fremstilling og må velge det med omhu. Det bør helst være et så *pregnant* øyeblikk som mulig, altså en fortetning av en handlingsrekke, slik at betrakteren i sin fantasi kan se for seg *mer* av historien enn kun det skildrede øyeblikket. Kunstneren bør velge øyeblikket rett før eller etter situasjonens klimaks fordi et slikt øyeblikk kan bringe fortid, nåtid og fremtid sammen i bildet slik at hele historien kan leses med ett blick. Lessings teori impliseres i **kapittel 2**, hvor jeg undersøker om illustrasjonene er fortetninger (pregnante øyeblikk) av romanfortellingen, eller nøytrale bilder.

Litteraturvitenskapelige tekster som omhandler *Familien paa Gilje* blir sentrale sekundærkilder. Per Mælengs bok, *Jonas Lies marginalia. En studie av Familien paa Gilje*, baserer seg på hans avhandling om Lies roman, hvor han sammenligner interiørene i romanen med maleriet *Haugianerne* (1852) av Adolph Tidemand. I boken undersøker han hvordan romanteksten kan leses som et bilde og trekker inn Lessings syn på sammenblandingen av kunstartene. Mæleng introduserer den naturlige koblingen mellom Lies interiører og billedkunsten, riktignok med utgangspunktet plantet i litteraturen. Det gjør det dog ikke unaturlig i denne oppgaven å gjøre det samme, men med hovedtyngden i billedkunsten. Mæleng vier deler av avhandlingen sin til de av Lies interiører som er konstruert i skjæringspunktet mellom lys og skygge, noe som gjør den spesielt relevant i min undersøkelse av Werenskiolds illustrasjoner som domineres av slagskygger og clair-obscur.

Jeg henter også relevant teori fra Jon Lykkes *I møte mellom ord og bilde*: «Utgangspunktet er litteraturen, men målet er å undersøke forholdet mellom det verbale og det visuelle slik det kommer til syne i den illustrerte teksten.»³¹ Mitt mål med oppgaven er på samme måte å undersøke forholdet mellom tekst og illustrasjon, men målet blir å gjenfinne romaninnholdet i

³⁰ Originalartikkelen er skrevet på tysk. Jeg bruker i hovedsak: Lessing, Gotthold Ephraim. «Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry» (1766). I *Classic and Romantic German Aesthetics*, red: J. M. Bernstein. New York: Cambridge University Press, 2003. Den delen som er dekket av den norske oversettelsen (Steinar Mathisen) benyttes også: Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.). «FRA LAOKOON. ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE (1766)» I *Estetisk teori. En antologi*, 43-55. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

³¹ Lykke. *I møte mellom ord og bilde*, 15.

illustrasjonene. Både Mæleng og Lykke forholder seg i sine studier til Lessings teori om det pregnante øyeblikket.

Gjenstandsmateriale og kilder

Undersøkelsesmaterialet mitt er først og fremst et utvalg av de i alt 103 originalillustrasjonene som ble trykket i den første illustrerte utgaven av *Familien paa Gilje: Interiør fra Firtiaarene*, utgitt i 1903. I tillegg kommer utvalgte forarbeider, som i likhet med illustrasjonene befinner seg i Grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (heretter Nasjonalmuseet). Werenskiolds eget eksemplar av førsteutgaven av romanen, som han tegnet skisser i, inkluderes også i undersøkelsen. Boken kom Nasjonalgalleriet i hende i 1992. De skriftlige primærkildene, i form av upublisert arkivmateriale og brev, har vært tilgjengelige for meg i Nasjonalmuseets dokumentasjonsarkiv og Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling. En like sentral del av primærmaterialet mitt, i tillegg til illustrasjonene, er selve romanfortellingen i *Familien paa Gilje*. Sekundærlitteraturen, som omhandler Werenskiolds kunstnerskap, Lies forfatterskap, det teoretiske rammeverket, litteraturteoretiske tekster om *Familien paa Gilje*, har vært å finne på Nasjonalbiblioteket og på Universitetsbiblioteket.

Mine utvalgskriterier

Når jeg har gjort et begrenset utvalg fra illustrasjonsverket som helhet, har jeg tatt utgangspunkt i de illustrasjonene som ble trykket i boken og hvis originaler befinner seg i Grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet, kjøpt for Beers legat i 1924.³² Det blir ikke gjort rede for hvilke tegninger som befinner seg utenfor denne samlingen. Bokens totale antall illustrasjoner utgjør 103 og inkluderer vignetter, friser og noen små dekorasjoner.³³ Mitt utvalg inneholder 15 hovedillustrasjoner (figur 1, 4-5, 17-21, 23-24, 26-27, 37-38, 41), 17

³² I *Protokoll for norske tegninger I*, Dokumentasjonsarkivet, Grafikk- og tegningsamlingen, Nasjonalmuseet for kunst, står notisen: «Tegninger for illustrasjoner til Jonas Lies «Familien på Gilje». 1925 Indkjøpt for Beers legat + innsamlede midler nr. 110-550».

³³ Vignett: «Liten tegning (opprinnelig i form av en vinranke) i en bok, mest som begynnelse eller avslutning på et kapittel, på omslaget osv.» Store Norske Leksikon, «Vignett – tegning». <https://snl.no/vignett/tegning>. Frise: «[...] Frise brukes for øvrig om ethvert horisontalt ornamentbelte, f.eks. i bokkunsten [...]». Store Norske Leksikon, «Frise». Oppsøkt 30.03.2015. <https://snl.no/frise>

forarbeider (figurer 2-3, 6-8, 12-13, 22, 28-35, 42), 3 vignetter (figurer 11-13), samt 7 utenforstående illustrasjoner (figurer 14-16, 25, 35, 39-40).

Selv om tegningene har en samlet verdi som Werenskiolds totale illustrasjonsverk av Lies roman er det et svært mangfoldig verk. Det var i begynnelsen et poeng å velge illustrasjoner som til sammen kunne representere bredden i verket. Samtidig har det vist seg nødvendig å endre på utvalget etter hvert som oppgaven er blitt til. Et forsøk på å sette et visst antall kriterier på forhånd for å favne om flest mulig har vist seg vanskelig. Ikke bare er verket såpass variert at ikke alle illustrasjonene kan passe inn under de samme kriteriene. Men det faktum at undersøkelsen stadig befinner seg et sted mellom bilde og tekst gjør utvelgelsen til en dynamisk prosess. En gjennomgang av illustrasjonene inspirerte til problemstillingene, som deretter utgjorde utgangspunktet for selve utvelgelsen. Utvelgelsen av illustrasjonene fra verket som helhet er altså basert på hvilke som har vist seg å være mest relevante i sammenheng med problemstillingene. Det er likevel mulig å avgrense visse kriterier når man ser tilbake på hvilke illustrasjoner som har fått plass i oppgaven. Illustrasjonene jeg har valgt ut oppfyller én eller flere av følgende kriterier:

- Den illustrerer et konkret tekstutsnitt eller situasjon fra romanen.
- Den er ikke direkte tilknyttet noe tekstutsnitt, men har en tydelig tilknytning til teksten.
- Den viser en fortetning av historien i romanen.
- Den er en nøytral skildring av romanfortellingen.
- Den viser dramatiske kontraster mellom lys og skygge.

Illustrasjonene står i denne oppgaven oppført med titler som varierer i de forskjellige kildene jeg bruker. Grunnen til det er at mange ikke er gitt titler av kunstneren, og har derfor i ettertid fått tittel etter situasjonen som illustreres. For eksempel er illustrasjonen der barna sitter foran den store ovnen (figur 43) blitt kalt *Barna varmer seg på ovnen* på digitaltmuseum.no, mens Østby i sin biografi refererer til den som *Neglesprett*. I Gyldendals mappe over et utvalg av Werenskiolds tegninger, kalles den i innholdsfortegnelsen *Barna ved ovnen*.³⁴ Der det har vært mulig har jeg brukt titlene som er inkludert i denne mappen, fordi Werenskiold levde da

³⁴ Dette heftet ble utgitt året før Werenskiold døde, dermed et godt utgangspunkt som en tittelkilde. Det er dog ikke alle illustrasjonene som er inkludert i utgivelsen.

den ble utgitt og det er sannsynlig at han har gått god for dem. Ellers har jeg benyttet Leif Østbys titler fra hans biografi om kunstneren. I de tilfellene hvor illustrasjonene i litteraturen ikke har fått tittel har de heller ikke fått noen tittel i illustrasjonslisten.

Tidligere forskning

Det fins utallige bøker og tekster som dekker kunstnerskapet til Erik Werenskiold. Det har de siste årene vært skrevet masteroppgaver om hans grafikkproduksjon,³⁵ *Snorre*-illustrasjonene³⁶ og den illustrerte utgaven av eventyrtegningene fra 1936.³⁷

Jeg forholder meg bevisst til forskningshistorien fordi jeg ser på den som berikende og relevant for oppgaven. Eivind Torkjelssons masteroppgave «Snorrestil», som tar for seg illustrasjonene til praktutgaven av *Snorres Kongesagaer* (1899) er for eksempel relevant fordi Werenskiold tok en pause i *Gilje*-prosjektet nettopp for å produsere sin andel av *Snorre*-illustrasjonene. Det finnes sammenlignbare illustrasjoner i de to verkene. Leif Østby har skrevet en biografi om kunstneren som i ett kapittel oppsummerer den kronologiske utviklingen i produksjonen av illustrasjonene.³⁸ Det blir aktuelt å referere fra Østby, da det ovennevnte kapitlet er en omfattende studie i det biografiske rundt Werenskiolds liv og virke i disse årene. Nina Denney Ness fikk i 2013 publisert en artikkel i *Kunst og Kultur*³⁹ hvor hun undersøker en potensiell påvirkning fra Edvard Munch hos Werenskiold i én av *Gilje*-tegningene. Selve innflytelsesproblematikken vil ikke få noen plass i min oppgave, men artikkelen er relevant fordi forfatteren tar opp både Werenskiolds bruk av slagskygger og hans visualisering av romanens tematikk. Eli Ingebretsen og Sidsel Helliesen inkluderer omtale av illustrasjonene i sine bøker,⁴⁰ og i artikkelen «Werenskiolds bokillustrasjoner» vier Axel Elvin flere sider til *Gilje*-illustrasjonene.

I litteraturen blir det generelt lagt hovedvekt på eventyrtegningene, som anses som Werenskiolds hovedverk innen illustrasjon. I større verk som tar for seg bokillustrasjon,

³⁵ Fremmerlid, Anny. «Erik Werenskiold og grafikk – demokratisering av medium og motiv.» Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo: 2004.

³⁶ Torkjelsson, Eivind. «Snorrestil». Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2007.

³⁷ Tveit, Møyfrid. «Eventyrtegningene anno 1936. En analyse av bokutgivelse og illustrasjoner.» Masteroppgave. Universitetet i Oslo: 2011.

³⁸ Østby, Leif. *Erik Werenskiold*, 107-155.

³⁹ Ness, Nina Denney. «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold og dens relasjon til motiver av Edvard Munch.» I *Kunst og Kultur* 96, nr. 1 (2013): 3-12.

⁴⁰ Ingebretsen, Eli. Nasjonalgalleriet, Veileder II Erik Werenskiold. Oslo, 1931. Helliesen, Sidsel. *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*. Skien: Labyrinth Press, 1993.

illustrasjonshistorie, eller Werenskiolds kunstnerskap, blir illustrasjonene ofte nevnt, men ikke omtalt i mer enn over noen få linjer eller sider. Jeg har ikke funnet noe større verk som inngående utforsker disse illustrasjonene, hverken alene eller i sitt forhold til romanteksten. Forskningslitteraturen har vært begrenset, og det har tatt tid å utarbeide problemstillinger og et begrepsapparat. Sekundærlitteraturen jeg har benyttet dekker både kunsthistorie og litteraturvitenskap, og denne undersøkelsen befinner seg et sted imellom.

Denne masteroppgaven vil tilføre forskningen en analyse av illustrasjonenes forhold til romanteksten og undersøkelsen trekkes inn i en nyere forskningstradisjon som går på tvers av fagene. Den senere tids tendens til tverrfaglige studier åpner for denne oppgavens gyldighet og kanskje kan den inspirere til en videre forskning på Werenskiolds delvis oversatte verk.

Synopsis

Familien på Gilje. Interiør fra Firtiaarene handler om en kapteinfamilie som bor på den oppdiktede gården Gilje i Valdres i Oppland fylke. Fortellingen begynner på 1840-tallet og ender opp noen tiår senere. Familien består av Ma (mor), kaptein Jæger (far), de fire barna Thea (den yngste), Jørgen (nest yngst og eneste sønn), Inger-Johanna (den mellomst datteren) og Thinka (den eldste). På gården har de hjelp: Stor-Ola, Marit, m.fl., samt flere husdyr.

Barnas fremtid står øverst på foreldrenes agenda. Det handler om å få døtrene godt gift, ettersom familien ikke er særlig godt bemidlet, og sønnen i videre studier.

Gården *Gilje* ligger øde og familien møter ikke andre mennesker så ofte. Derfor er det svært spennende for barna (og slitsomt for Ma) når det først kommer gjester. En kveld får familien besøk av kaptein Rønnow, en mann med en stor fremtid innen det militære. Under hans besøk er Inger-Johanna ennå ung, men han blir likevel betatt av henne. Han ordner det slik at hun får tilbringe vintrene inne i byen hos sin velstående onkel og tante, hvor hun får lære hva det vil si å være en dannet dame. Alt i påvente av at hun skal bli gammel nok til å gjøres kur til av Rønnow.

Inger-Johannas liv i byen skildres via brev hun sender hjem til familien. I brevene forteller hun om selskapeligheter, ball og om kaptein Rønnow, som begynner å tiltale henne.

En dag dukker den unge, fritenkende Grip opp og gjør sitt inntrykk på døtrene. Han blir etter hvert ofte å se hjemme hos tante «Stiftamtmaninde» i hovedstaden, som på sin side misliker

hans fritalenhet og mangel på dannelses. Når tanten får vite at Inger-Johanna foretrekker Grip fremfor kaptein Rønnow, sørger hun for å få ham sparket fra sin post hos mannen hennes, noe som blir begynnelsen på slutten for Grip.

I mellomtiden engasjeres Thinka av den eldre enkemannen fogd Gülcke. Dette er en allianse hun er imot, all den tid hun allerede har en kjæreste i den jevnaldrende Aas. Hun velger likevel, fortvilet, å etterkomme foreldrenes ønske, og gifter seg med fogden.

Sønnen Jørgen skal sendes bort for å studere. Han føler seg derimot ikke skapt for studier, men heller for praktisk arbeid, noe foreldrene ikke vil høre snakk om. Han rømmer derfor til Amerika for å søke lykken.

På et tidspunkt kommer Inger-Johanna uventet hjem til foreldrene. Hun forteller at hun har brutt forlovelsen med kaptein Rønnow. Dette går svært inn på foreldrene, spesielt kapteinen. Etter alle livets påkjenninger, samt en allerede skrantende helse, dør kaptein Jæger en dag plutselig.

I det siste kapitlet har det gått tjue år siden sist. Ma er nå gått bort, Jørgen har slått seg opp som velstående verkstedforstander i Amerika, Thea arbeider i huset hos Thinka og fogden, mens Inger-Johanna lever et selvstendig liv som lærer - en mulighet hun har hatt takket være arven fra tante Alette. Med Grip er det ikke gått så vel. Han tilbringer deler av året på vertshus rundt om i landet.

Romanen avsluttes med at Inger-Johanna er kommet hjem etter å ha pleiet Grip på hans dødsleie.

Kapittel 2 – FORTETNING OG NØYTRALITET

2.1 - «Ut pictura poesis»-debatten.

Debatten rundt likheter og forskjeller mellom de forskjellige kunstartene har eksistert lenge. Hvilken kunstform som dominerer i samfunnet eller troner øverst i et kunsthierarki har endret seg fra epoke til epoke. I den vestlige tradisjonen har litteratur og billedkunst blitt sidestilt som «søsterkunster», men de er også blitt sammenlignet og rangert i hierarkier. Det er ingen tvil om at de to kunstformene er forskjellige, men i hvilken grad deres virkemidler glir over i hverandres virkeområde fins det et utall ulike svar på.

Spørsmål rundt en eventuell hierarkisk inndeling av de forskjellige kunstformene har vært sentrale i debatten. Det samme har spørsmål om viktigheten av de forskjellige kunstformenes egenart, og om hvorvidt de bør ta til seg egenskaper fra hverandre. Forkjempere for dyrkingen av kunstenes særegenheter har argumentert sterkt for hvorfor mediernes renhet må kultiveres og ikke bevege seg inn på territorier som tilhører andre kunstarter. Man har også kritisert epoker og kunstretninger for å blande inn litteratur i malerkunsten og for således å skjule bildets særegne egenskaper.

Den første kjente tenkeren som skal ha uttalt seg om forholdet mellom bilde og tekst var Simonides (556-468 f.Kr.). Han skrev at diktet er et talende bilde, og bildet et stumt dikt.⁴¹ Med dette fremhevet han likheten mellom de to kunstene. Det samme gjorde den romerske dikteren Horats (65-8 f. Kr.), hvis uttrykk «ut pictura poesis»⁴² har gitt navn til debatten og fungert som et utgangspunkt i diskusjonen om forskjeller og likheter mellom tekst og bilde. Fritt oversatt betyr uttrykket «diktet er som maleriet», og budskapet kan sammenlignes med hva Simonides forfektet nesten 500 år tidligere.

I renessansen fremholdt Leonardo da Vinci sammenligningen av kunstartene, den såkalte *paragone*, som er italiensk og betyr nettopp å sammenligne. Man rangerte de forskjellige kunstene i et hierarki, og Leonardo hevdet at maleriet er edlere enn poesien fordi det tjener

⁴¹ Lykke. *I møte mellom ord og bilde*, 27.

⁴² Jon Lykke (s. 26) skriver at Horats uttrykk er tatt ut av kontekst og meddelte en forståelse av en mer åpen likhet mellom tekst og bilde er, men her holder jeg meg til den tradisjonelle forståelsen av uttrykket, som er at tekst og bilde er «søskenkunstarter».

den edleste av sanser.⁴³ Øyet var det edleste av våre sansorganer, fordi det var sjelens vindu og lot mennesket sanse malerier.⁴⁴ Michelangelo hevdet på sin side at skulptur var den høyeste kunstform. Bortsett fra hos Leonardo hadde all diskurs rundt temaet til nå hatt til felles det perspektivet at maleri og poesi hadde et *felles mål*, nemlig å imitere naturen. Etter hvert, med romantikken, skulle dog fokuset heller komme til å rettes mot *forskjellene* på de forskjellige kunstene.⁴⁵

Hvilken kunstform som har tronet øverst i hierarkiet, eller om det i det hele tatt har eksistert et slikt hierarki, samt hvilke argumenter som legges til grunn for og imot, har til enhver tid variert. Det samme har debattens aktualitet. Men spørsmål rundt kunstenes sammenblanding er, med en stadig mer tverrfaglig rettet forskning innen humaniora, nå mer enn noen gang aktuell.

⁴³ Oxford Art Online, «Ut Pictura Poesis». Oppsøkt 05.01.2015.
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0513?q=ut+pictura+poesis&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

⁴⁴ Lykke. *I møte mellom ord og bilde*, 26.

⁴⁵ Oxford Art Online, «Ut Pictura Poesis». Oppsøkt 05.01.2015.
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0513?q=ut+pictura+poesis&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

2.2 - Debattens aktualitet

Gotthold Lessing

“[...] and so their works became copies of the Homeric, not in the relation of a portrait to its original, but in that of a son to his father – like, yet different. The resemblance often lies only in a single feature, the rest having amongst them all nothing alike except that they harmonize with the resembling feature in the one case as well as in the other.”⁴⁶

Sitatet over er hentet fra den nevnte artikkelen «Laokoön», skrevet i 1766 av den tyske opplysningsdikteren Gotthold Lessing. Artikkelen er en kritikk av dikterens samtid og hangen til å blande sammen egenskapene til de to kunstformene, eller *mediene* poesi og maleri. Lessing argumenterer for at de to mediene må holdes adskilt fordi deres egenart gjør en sammenblanding umulig hvis man skal oppnå vellykkede verk.

«Succession in time is the sphere of the poet, as space is that of the painter.»⁴⁷ Lessing skiller mellom tidskunst (poesi, litteratur, osv.) og romkunst (billedkunst, skulptur, osv.). Forskjellen er at tidskunsten er en narrativ kunstform som utfolder seg sekvensielt over tid, mens romkunsten er uttrykk hvis deler er plassert ved siden av hverandre og som uttrykker en samtidighet. Tidskunsten foregår over flere linjer og sider og leses over tid. Billedkunst og skulptur fremstiller derimot sidestilte former i rommet som betraktes øyeblikkelig og samtidig.

Bildets egenskaper gjør at det kun kan fremstille ett øyeblikk som litteraturen kan lede frem til via et helt galleri av bilder,⁴⁸ ifølge Lessing. Forfatteren står i en særstilling fordi han eller hun over mange linjer og sider kan uttrykke handling i tid. Kunstneren er derimot nødt til å velge ut kun ett øyeblikk i denne handlingsrekken for sin fremstilling.

Heretter refererer jeg til tidskunst som «tekst» og kunstneren «forfatter», og romkunst som «bilde/illustrasjon» og kunstneren «kunstner».

⁴⁶ Lessing. «Laokoön», 114.

⁴⁷ Lessing. «Laokoön», 92.

⁴⁸ Lessing. «Laokoön», 77.

Christian Krohg

Erik Werenskiolds kunstnerkollega, Christian Krohg, holdt i 1886 foredraget *Den bildende kunst som led i kulturbevægelsen*.⁴⁹ Her sier han følgende:

«Naar en Forfatter skildrer Menneskenes Ydre, deres Milieu, saa forsøger han at skrive saaledes, at man *ser* det for sit ydre Øie i et momentant Billede. Og han kan godt skrive slig, men undertiden overanstrenger han sig, Midlet slaar ikke til, han skildrer og skildrer [...]»⁵⁰

Her kommer billedkunstneren inn og fremstiller bildet så «det sanne blir mer skjærende og det uhyggelige mer uhyggelig». Som eksempel bruker Krohg sitt eget maleri, *Albertine i politilegens venteværelse*, som skildrer en scene fra hans roman med samme tittel: «Jeg holder nemlig ogsaa paa med en Bog [...] jeg kunde ikke faa det godt nok til, saa godt som jeg forlangte, fordi det havde grebet mit Øie endnu frappantere, end jeg aarked at skrive det, og saa gav jeg mig til at male det [...]»⁵¹.

Krohg går hermed inn i paragondebatten, hvor han sammenligner romanen med maleriet, og finner at maleriet klarer bedre enn romanen (som «skildrer og skildrer») å få budskapet frem i et momentant bilde.

I foredraget ligger også en kritikk av samtidens billedkunst. Realistene er detaljorienterte, sier Krohg, men i naturen er flere detaljer enn hva selv det mest detaljerte bildet får frem. Og ved betraktning drukner de i ett eneste inntrykk. Impresjonistene, derimot, maler ikke så mye som mulig, men så *lite* som mulig. Det er *inntrykket* naturen gjør på kunstneren som skal males. Det samme gjelder i litteraturen: alt skal underordnes stemningen og inntrykket. Også i litteraturen fremhever Krohg impresjonismen fremfor realismen.

⁴⁹ Artikkel i *Kampen for tilværelsen*, redigert av Holger Koefoed og Oscara Thue, 32-35. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1989.

⁵⁰ Krohg. «Den bildende kunst som led i kulturbevægelsen», 13.

⁵¹ Krohg. «Den bildende kunst som led i kulturbevægelsen», 13.

Clement Greenberg

Clement Greenberg var amerikansk kunstkritiker. I 1940 skrev han artikkelen «Mot en ny Laokoön»,⁵² hvor han tar opp tråden fra Lessings diskusjon om kunstformenes egenart: «Diskusjonen om kunstens renhet og de tilhørende forsøkene på å definere forskjellene mellom de forskjellige kunstformene, er ikke et håpløst prosjekt».⁵³

Frem til slutten av 1800-tallet har den til enhver tid dominerende kunstform fungert som et forbilde for de andre, noe som har resultert i at de underlegne kunstformene fortrenger sine mediespesifikke egenskaper, og streber etter å imitere den dominerende kunstformen. Den dominerende kunstformen forsøker på sin side å ta opp i seg virkemåtene til de som er den underlegne.⁵⁴

Frem til modernismen har man forsøkt å skjule kunstens virkemidler ved å imitere litteraturen (1600-tallet), imitere virkeligheten (realismen) eller formidle kunstnerens følelser (romantikken). Man har flyttet all tyngde vekk fra *mediet* til *innholdet*, men en slik sammenblanding av kunstformene har forringet de underlegne kunstene og skjult deres egenart.

Når en kunst imiterer en annen kunst søker den å unngå problemene som ligger i dens eget medium ved å søke tilflukt i den andres effekter. I ethvert medium, det være seg olje på lerret, marmor eller tre, ligger en motstand som må respekteres for at identiteten til den enkelte kunstform skal kunne gjenreises. Mediet stritter imot ethvert forsøk på å fremstille noe som ikke er naturlig for det. Renhet i kunsten består i at man villig godtar de begrensningene mediet setter for den enkelte kunstform, og at enhver kunst må utforske sine egne kvaliteter innenfor disse begrensningene.

Greenberg finner at den modernistiske kunsten har kulminert i det abstrakte maleriet, som best klarer å utnytte billedkunstens egenart og kvitte seg med *litteratur*. I maleriets tilfelle er denne egenarten det flate, todimensjonale lerretet, primærfargene og linjen.⁵⁵ Motstanden i maleriets medium kjemper mot for eksempel perspektivisk rom, og altså mot sammenblanding av forskjellige kunstformer.

⁵² Greenberg, Clement. «Mot en ny Laokoon». I *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax Forlag A/S: 2004. Artikkelen originaltittel: «Towards a Newer Laokoön» (1940).

⁵³ Greenberg. «Mot en ny Laokoon», 38.

⁵⁴ Greenberg. «Mot en ny Laokoon», 39.

⁵⁵ Greenberg. «Mot en ny Laokoon», 57.

I sine artikler bruker Lessing og Greenberg henholdsvis antikk skulptur og abstrakt maleri som eksempler i argumentasjonen. Mitt undersøkelsesmateriale står et stykke fra begge disse typer kunstverk. Det handler om pennetegninger som illustrerer en roman. Begge artikkelforfatterne ville beholde et skille mellom kunstformene og la dem dyrke sin egenart uten å blande inn de andre kunstformenes egenskaper. Det er i denne oppgaven allerede en forutsetning at illustrasjonene til romanen *Familien på Gilje* ikke er separate, autonome kunstuttrykk som kun dyrker sin egenart. De er tvert imot nært tilknyttet teksten. I tillegg ligger det et premiss om at det i illustrasjonene er å finne *litteratur*, for å si det med Greenbergs ord. I oppgaven undersøkes *i hvilken grad og på hvilken måte* litteraturen er å gjenfinne i illustrasjonene. Her bruker jeg en tilpasset forståelse av Greenbergs begrep, og med litteratur mener jeg rent spesifikt denne romantekstens innhold.

2.3 - Lessings pregnante øyeblikk

«Når kunstneren har laget sitt verk, skal man ikke bare kaste et flyktig blick på det, men gjentatte ganger betrakte det lenge og nøye, og derfor forholder det seg utvilsomt slik at dette enestående øyeblikk må velges med henblikk på dets fruktbarhet. Og bare det er fruktbart som gir næring til innbilningskraftens frie spill. Jo mer vi ser, jo mer må vi utfra dette tenke oss.»⁵⁶

En kunstner kan kun velge ett øyeblikk for sin fremstilling og det må velges med omhu for å sikre størst mulig utbytte av både mening og nytelse.⁵⁷ Et slikt øyeblikk bringer fortid, nåtid og fremtid sammen i bildet og slik kan hele historien leses med ett blick. Det er dette Lessing i artikkelen «Laokoon» kalte *det pregnante øyeblikk*.

For å oppnå kunstnerisk kvalitet må kunstneren klare å fange inn dette eksakte, avslørende øyeblikket og det forutsetter betrakterens delaktighet og fantasi.⁵⁸ Øyeblikket er en fortetning, fullt av potensial, og betrakterens fantasi vil i møte med verket kunne skape nye bilder, og slik blir verket rikere for oss for hver gang vi ser det. Det pregnante øyeblikket bærer i seg hele historien og strekker seg utover sine tidsmessige begrensninger, og det er tettheten og konsentrasjonen i bildet som gjør at øyeblikket rommer så mye av hele den historiske hendelsen som bildet kun kan framstille et kort øyeblikk av.⁵⁹

Det er altså viktig at kunstneren velger det mest fruktbare øyeblikket fra en handlingsrekke. Han eller hun bør dog ikke velge handlingsrekkens *klimaks* når bildet skal skapes. Hvis kunstverket fremstiller klimaks vil ikke betrakteren kunne forestille seg noe *mer* utover kunstverkets rammer - ikke få noe mer ut av gjentatte betraktninger - og kunstverkets effekt vil svekkes. Valget bør derfor heller falle på et *foregående* eller *etterfølgende* øyeblikk.

Lessing benytter i artikkelen et eksempel på et kunstverk som skildrer øyeblikket *etter* situasjonens klimaks, nemlig en skulptur av Ajax rett etter et raseriutbrudd. Når vi i skulpturen observerer ham sittende med sin skam etter hendelsen, leser vi i skammen det voldsomme utbruddet som har vært. Vi ser stormen i vrakene og kroppene som ligger kastet på land.⁶⁰ Ifølge Roland Barthes er det pregnante øyeblikket et nærvær av alle fravær; som

⁵⁶ Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg, red. «Fra LAOKOON. ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE (1766)». I *Eстетisk teori. En antologi*. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 53.

⁵⁷ Barthes, Roland. «Diderot. Brecht. Eisenstein.» I *Image Music Text*, redigert av Stephen Heath, 69-78. London: Fontana Press, 1993, 73.

⁵⁸ Mæleng, *Jonas Lies marginalia*, 19.

⁵⁹ Lykke, *I møte mellom ord og bilde*, 108.

⁶⁰ Lessing, Gotthold. «Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry». I *Classic and Romantic German Aesthetics*, red. Bernstein, J. M. New York: Cambridge University Press, 2003, 39.

minner, lærdommer og løfter.⁶¹ Disse fraværene av fortid og fremtid åpenbarer seg i møte med bildet. Eksempelet med Ajax viser hvordan kunstverket bærer i seg disse fraværene.

Jon Lykke oppsummerer det pregnante øyeblikk på en relevant måte for denne oppgaven:

«Et bilde, eller en illustrasjon som evner å komprimere en historisk hendelse eller vesentlige sider ved en verbaltekst, slik at det på en begrenset visuell flate framstilles ett enkeltstående øyeblikk tatt ut av en suksessiv rekke av hendelser, og på en slik måte at bildet inkorporerer en større del av tekstens «essens», fanges inn av forestillingen om det pregnante øyeblikket.»⁶²

⁶¹ Barthes, Roland. «Diderot, Brecht, Eisenstein», 73.

⁶² Lykke. *I møte mellom ord og bilde*, 111.

2.4 - Litterær impresjonisme

Når målet for denne oppgaven er å undersøke i hvilken grad og på hvilken måte elementer i Lies romanfortelling fremkommer i Werenskiolds illustrasjoner, er det relevant å fremheve impresjonismen i Lies tekst, som skal vise seg å knytte tekst og illustrasjon nærmere sammen.

Betydningen av begrepet har vist seg å være vanskelig å avgrense fordi forskningen på litterær impresjonisme ikke gir noe klart og entydig svar på hva det er. Impresjonistiske virkemidler i litteraturen er mange, noen motstridende. Det fins til og med kritikere som mener at betegnelsen er for vag til å ha livets rett.⁶³

Et forsøk på å sette litterær impresjonisme inn i en litteraturhistorisk sammenheng vil gå langt utover dette fagets og denne oppgavens grenser. Derimot vil jeg forsøke å redegjøre for impresjonistiske elementer i *Familien paa Gilje*, og hvilken relevans det kan ha for analysen av illustrasjonene.

Denne oppgavens forståelse av begrepet baseres på forskning i Norden generelt og på Jonas Lies forfatterskap spesielt. For å definere og avgrense en betydning brukes i all hovedsak Willy Dahls *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år* (1995), samt Sven Møller Kristensens *Æstetiske studier i dansk fiktionsprosa 1870-1900* (1968). Flere eksempler på impresjonistiske trekk hos Jonas Lie henter jeg fra Herman Bangs tekster og Carl Olof Bergströms *Jonas Lies väg till Gilje* (1949). Hans Lunds *Impressionism och litterär text* (1993) oppsummerer tidligere forskning avgrenset på geografiske områder. En grunn til å holde seg til disse forfatterne er at de i den nevnte litteraturen forholdt seg delvis eller helt til Jonas Lies forfatterskap. (I tillegg skriver Lund at senere nordisk forskning på temaet i stor grad har beholdt en forankring i nettopp Møller Kristensens arbeid.⁶⁴) Dette vil gi en mest mulig presis og fattbar avgrensning av hva litterær impresjonisme omfatter i denne oppgaven.

⁶³ Lund, Hans. *Impressionism och litterär text*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993, 7.

⁶⁴ Lund. *Impressionism och litterär text*, 96.

2.5 - Willy Dahls skjema og impresjonisme i *Familien på Gilje*

Sven Møller Kristensen karakteriserte den danske forfatteren Herman Bang som den reneste impresjonisten.⁶⁵ Bang selv, derimot, anså Jonas Lie som sin læremester i impresjonisme. Forordet i novellesamlingen *Under Aaget* var myntet på den norske forfatteren: «De aldrig fortæller noget om noget. De viser oss alt.»⁶⁶ Bang mente at den sanne impresjonist skulle gjengi sjelsinnhold kun gjennom personenes *handlinger*, og ikke forfatterens nitide beskrivelser. Og handlingene skulle være «en blændlampe rettet mot noget indre – et hastig aabnet og atter lukket skydeskaar ind mot sjælen.»⁶⁷ Dette indikerer i større grad enn før en aktivisering av leseren.

Ifølge Dahl har impresjonismen hatt betydning for strukturelle og kompositoriske spørsmål, men går også ned i detalj på forfatterens språkvalg, noe som påvirker fortellingsstrukturen. Han henviser til Møller Kristensen og sier at impresjonismen ikke gis noen ideologisk betydning, som for eksempel i realismen og naturalismen, men at det er en *språklig teknikk* som realistene og naturalistene var de første til å benytte seg av. I et forsøk på å systematisere de stiltrekkene en kan finne i en impresjonistisk tekst, har Dahl i sin bok satt opp et fempunkts skjema over de strukturelle og stilistiske områdene innen impresjonismen i litteraturen. Utdypninger av disse punktene brukes sammen med eksempler fra *Familien paa Gilje* i identifiseringen av impresjonistiske trekk i romanen:

- A) Fortellingsstrukturen
- B) Periode og setning
- C) Setningsleddene
- D) Troper og figurer
- E) Ordklassene

A) I litteraturen skjedde det på 1870-tallet en endring i forfatterens innstilling til virkeligheten. Man ønsket nå å bevege seg vekk fra realismens oppramsende beskrivelser, som ble for kjedelige og druknet fortellingen i detaljer. En utvei var da å forenkle fremgangsmåten og prøve å finne den ene, karakteristiske og karakteriserende detaljen som kunne representere helheten. Forfatteren skulle ikke lenger være en aktivt beskrivende og

⁶⁵ Kristensen, Sven Møller. *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. København: Gyldendal, 1955, 29.

⁶⁶ Bang, Herman. *Under Aaget. Noveller*. København: I. H. Schubothes Boghandel, 1890, 15.

⁶⁷ Bang, Herman. «Jonas Lie». I *Samtiden. Populært tidsskrift for litteratur og samfundsspørgsmaal*, fjerde aargang. Bergen: John Griegs forlag, 1893, 405.

allvitende forteller, men en passiv mottager av inntrykk.⁶⁸ Perspektivet gikk fra å være objektivt hvor forfatteren hadde hele oversikten, til subjektivt sett fra ståstedet til kun én eller få av fortellingens personer. Forfatteren forteller nå *gjennom* personene, som ikke på forhånd er beskrevet som enten gode eller onde, og som kan forandre seg i løpet av fortellingen. Nå gjelder det å få frem avgjørende handlinger som beskriver øyeblikk hvor romanfigurenes indre liv gir seg synlige utslag, øyeblikk hvor han eller hun åpenbarer noe av seg selv.

Romanen minner nå mer og mer om dramaet. Persongalleriet minker, tiden konsentreres og handlingen kuttes ned til noen få miljøer. Replikkmengden vokser og leseren opplever som nevnt personene i *handling*. Disse handlingene skulle representere romanfigurenes personlighet og sette leseren i gang med å utfylle helheten selv. Referat og refleksjon taper altså terreng til fordel for halvdramatisk form med dialog og scene. Replikker avbrytes av nye replikker: ««Pen fisk. Se den, Grip!.. veier saavist sine fem Mærker.» «Kors i Jøsse Navn er Frøkena her da!»»⁶⁹ ««Jeg siger Dig, vi er bundfrosne, Peter ... men – aa Løitnant tag ind Flaskefodret!»»⁷⁰

Et annet trekk i 80-årsromanen er det korte tidsrommet hovedhandlingen foregår i, og som ender i et klimaks. Deretter kommer ofte et «oppsummeringskapittel» som finner sted en tid etter fortellingens klimaks, noe som er tilfellet i *Familien paa Gilje*. Det siste kapitlet i romanen begynner slik: «Opimod et Snes Aar var gaat [...]».⁷¹

B) Hos impresjonistene forsvinner den klassiske setningsbygningen bort fra skjønnlitteraturen. Et krav om replikkrealisme gjør at replikkene blir kortere og *parataksen*⁷² vanlig. Inntrykk settes ved siden av hverandre i den umiddelbare opplevelses rekkefølge som sideordnede ord eller setninger, grammatisk likeverdige: «Nedenunder klappede Bakker og Lider Bygden til med hvide Vægge, stedse trangere og trangere, nærmere og nærmere, altid mere stængende.»⁷³

⁶⁸ Kristensen. *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, 22.

⁶⁹ Lie. *Familien paa Gilje*, 114.

⁷⁰ Lie. *Familien paa Gilje*, 11.

⁷¹ Lie. *Familien paa Gilje*, 215.

⁷² Paratakse, sideordning, enten av to ord som danner ett setningsledd (*Per og Pål kommer*), eller av to setninger (*Per kommer og Pål går*). Store Norske Leksikon, «Paratakse – grammatikk». Oppsøkt 03.03.2015.

<https://snl.no/paratakse%2Fgrammatikk>.

⁷³ Lie. *Familien paa Gilje*, 1.

Typisk er også *ellipsen*, en setning uten finitt verbalform.⁷⁴ Dette minner igjen om dramaets sceneanvisning: « - Skistaven paatvers i begge Hænder foran til Ballance, Skjærfet i Farten bagud om Nakken.»⁷⁵ Et annet karakteristisk trekk er *inversjonen*: «Gammel før Tiden var hun blevet som saa mange andre «Maer» i Husstellet dengang, [...]»⁷⁶

Syntaktiske parallellismer vitner om at impresjonismen i høyeste grad også var en kunststil, skriver Dahl:⁷⁷ « - gammel af at bære smaalig Grin, af Kjas og Mas, af aldrig at faa Pengene til at strække til, af at bugte og krøge sig, af bestandig at se ud som intet og være alt, [...]».⁷⁸ Her har alle leddsetninger felles subjekt, og innledes med samme ord: preposisjonen «af». I alle setningene følger så et verballedd og/eller nomen (adjektiv/substantiv/pronomen).

C) Det at den allvitende fortelleren forsvinner baner vei for en større passivitet hos fortelleren, med setninger med upersonlig og foreløpig subjekt, som for eksempel her: «Der mørknede som en Skygge lige udenfor ved Havegjerdet; [...] Saa kræmte det lystigt.»⁷⁹

Erstatningen av fortellerens nitide beskrivelser med korte øyeblikksbilder fordret presise trefninger fra forfatteren. For å reprodusere sanseintrykk så presist som mulig benyttet impresjonistene seg av *apposisjonen*.⁸⁰ Den utdyper og tydeliggjør bildet, noe som fører til en *opphopning* av ord og uttrykk: «Han havde paa sit Vis udfyldt Dagen, givet Anledning til saa mange Sindsbevægelser, saa megen Anstrengelse og Ærgrelse og saa megen forhøiet, rask Circulation i Blodet, [...]».⁸¹ Og for å plassere tingene presist i forhold til noe, brukte impresjonistene *preposisjonsfraser*, ofte med «i» og «med»: «Bjerkelundene stod til Livet i Sneen; Bygdens smaa skiffertækkede Husklynger laa halvt nedgravede med Fonner tyngende over Tagene».⁸²

D) Mens de tre første punktene behandler det grammatiske aspektet ved impresjonismen, handler punktet om troper og figurer om billedspråket, altså selve betydningen av ordene. *Trope* er hos Dahl avgrenset til å bety ord som brukes i overført betydning. *Besjeling* er en

⁷⁴ Finitte former av verbet er: presens (*leser*), preteritum (*leste*), presens perfektum (*har lest*), preteritum perfektum (*hadde lest*), presens futurum (*skal lese*), preteritum futurum (*skulle lese*), presens futurum perfektum (*skal ha lest*), preteritum futurum perfektum (*skulle ha lest*), imperativ (*les!*). Store Norske Leksikon, «Verb». Oppsøkt 12.04.2015. <https://snl.no/verb>.

⁷⁵ Lie. *Familien paa Gilje*, 25.

⁷⁶ Lie. *Familien paa Gilje*, 21.

⁷⁷ Dahl. *Stil og struktur*, 105.

⁷⁸ Lie. *Familien paa Gilje*, 21-22.

⁷⁹ Lie. *Familien paa Gilje*, 36.

⁸⁰ «Apposisjon, utfyllende, nærmere bestemmende tillegg til et substantivisk setningsledd i syntaktisk parallellstilling.» Store Norske Leksikon. <https://snl.no/apposisjon%2Fgrammatikk>. Oppsøkt 02.03.2015.

⁸¹ Lie. *Familien paa Gilje*, 12.

⁸² Lie. *Familien paa Gilje*, 1.

typisk trope vi finner igjen i *Familien paa Gilje*: «Bjerkelundene stod til Livet i Sneen, [...]».⁸³ «[...] eller til den lange med grønt Værken betrukne Birketræs Sofa, der stod som et ensomt øde Land henne ved Væggen og ligesom saa længselsfuldt over til det brune, smale Klaffebord, der stod med nedslagne Vinger ligesaa ensomt og forladt mellem begge Vinduer.»⁸⁴

Med spontant opplevde *sammenligninger* ønsker man å beskrive presist, men ikke å utgi fenomener for annet enn hva de er: «Der mørknede som en Skygge lige udenfor ved Havegjerdet; [...]»⁸⁵

Karakteristisk for impresjonismen er også *pars pro toto*-konstruksjonen, det vil si å la en del representere helheten. Per Mæleng gjør oppmerksom på at Carl Olof Bergström introduserer en ny observasjon i *Familien på Gilje*: Lie har organisert noen av interiørene rundt en lyskilde, som skjærer ut deler av interiøret.⁸⁶ Delene representerer helheten, også kalt *synekdotisk* framstillingsteknikk: «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. Af og til dukkede et Hoved med en fin Kniplingskappe frem i Lyset for at sætte en Kop bort eller forsyne sig.»⁸⁷

E) En økning av substantiver og adjektiver i forhold til de andre ordklassene er typisk impresjonistisk: «Den uhyre Dagligstue med de nøgne Bjelkevægge, det umalede sandstrøede Gulv og de smaa Ruder med korte i Midten opfæstede Gardiner var nedover sin Længde høist glissent møbleret.»⁸⁸ Selv om det kan virke selvmotsigende at en stil som streber etter forenkling i beskrivelser øser på med substantiver og adjektiver, påpeker Dahl at dette er fordi det er i *skildringen* at impresjonismens trekk kommer sterkest til syne.

Med *gjentakelser* søker forfatteren å fremheve visse aspekter i skildringen: « - gammel af at bære smaalig Grin, af Kjas og Mas, af aldrig at faa Pengene til at strække til, af at bugte og krøge sig, af bestandig at se ud som intet og være alt, [...]»⁸⁹ Her gjentas ordet *af* i begynnelsen av hver leddsetning.

⁸³ Lie. *Familien paa Gilje*, 1.

⁸⁴ Lie. *Familien paa Gilje*, 5.

⁸⁵ Lie. *Familien paa Gilje*, 36.

⁸⁶ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 52.

⁸⁷ Lie. *Familien paa Gilje*, 64.

⁸⁸ Lie. *Familien paa Gilje*, 5.

⁸⁹ Lie. *Familien paa Gilje*, 21-22.

Ekspressive bevegelsesverb dukker opp oftere i impresjonistiske tekster. Det er verb som i seg selv inneholder et bilde: «[...] de skarpe Kanter, Skar og Toppe, der som en Række gigantiske Sneskavler Taarn i Taarn svimlede op imod Horisonten.»⁹⁰

Replikker

Dahl har viet et eget delkapittel til de forskjellige typer replikker i litteraturen, som jeg benytter for å identifisere slike i *Familien på Gilje* (heretter henviser jeg til romanen tidvis med forkortelsen *Gilje*). *Gilje* er en grupperoman, hvor synsvinkelen innenfor ett og samme kapittel kan skifte fra person til person. Lie bruker oppstykket dialog for å gi oss et inntrykk av de forskjellige personene og det brukes varierende måter å anføre replikker på: ««Der er gode fem Fjerdinger til Svartdalsboden», *underrettede* Kapteinen.»⁹¹ ««Tak ... Ta-ak!» *vendte han sig* til Inger-Johanna, [...]»⁹² ««Ja Skytteri!» *samstemmede* Kapteinen, [...]».⁹³ Bergström kommenterer at de ekspressive anføringsverbene i romanen kan regnes som et impresjonistisk stiltrekk fordi de innebærer at hørselsinntrykkene av det sagte uten mellomledd forbindes med synsinntrykket av en handling.⁹⁴ Ellers finner vi også lange replikker, uten anføringsord, avbrutt av mimikk og gester: ««Der er saadanne Pip her og der i Landet ... Abel han døde han! Hvoraf, - af Drik, sagde de;» *han rystede paa Hovedet*, - «af lufttomt Rum!» [Min kursiv]

Willy Dahl skriver: «Og rett nok har realistene og naturalistene i behandlingen av replikk fått et middel til personkarakterisering som forgjengerne ikke hadde, men likevel må personene eksponeres i handling mest mulig for at leseren skal få materiale å arbeide med.»⁹⁵

Replikkmengden vokser fordi forfatterne trenger talen som virkemiddel i personkarakteristikken, og talen er en karakteriserende form for handling. Det følgende eksempelet sier mye om, i både replikk og handling, personligheten til *Giljes* kaptein Jæger: ««Ja, da skulde Du ikke opholde hele Aflæsningen af Varerne med dine stille betydningsfulde

⁹⁰ Lie. *Familien paa Gilje*, 1.

⁹¹ Lie. *Familien paa Gilje*, 124.

⁹² Lie. *Familien paa Gilje*, 15.

⁹³ Lie. *Familien paa Gilje*, 110.

⁹⁴ Bergström. *Jonas Lies väg till Gilje*, 542.

⁹⁵ Dahl. *Stil og struktur*, 98.

Suk og hemmelige Meninger, som altid gjør mig gal i Hovedet. Du véd, jeg hader det. – Jeg marscherer altid lige paa Meningene!» [...] Og ud fo'r han som en Ild.»⁹⁶

Litterær impresjonisme handler altså delvis om å komprimere de lange beskrivelsene til korte, ufullendte inntrykk av handlinger og replikker. Der realismen forsøker å gi *hele* bildet, viser impresjonismen kun *deler* av det. Disse delene vises på en slik måte at de er nok til å gi leseren mulighet til selv å utfylle helheten. Fortellingen blir mer uforutsigbar fordi personene kan forandre seg i løpet av handlingen, og lesningen blir en mer dynamisk og aktiv opplevelse, fordi de oppstykkede replikkene, ofte avbrutt av gester, gir mer liv til fortellingen.

Litterær impresjonisme og illustrasjonene

Det er to aspekter ved impresjonismen i *Familien på Gilje* som er relevante i denne oppgaven:

1) Som nevnt over er en reduksjon av detaljerte beskrivelser et sentralt impresjonistisk trekk hos Lie. Dette virker inn på illustrasjonene ved at Werenskiold tidvis blir nødt til å illustrere situasjoner som aldri eller kun delvis er beskrevet konkret i teksten, ofte bare i form av oppstykkede replikker. Det er ikke unikt for en illustratør av impresjonistiske tekster å ha kunstnerisk frihet, men den forekommer nødvendigvis i noe større grad enn for andre typer tekster, i tillegg til det som allerede måtte ligge i illustrasjonsoppdraget. I analysen som følger gjøres det regelmessig rede for i hvilken grad de utvalgte illustrasjonene skildrer konkret beskrevne situasjoner.

2) «Den typiske impressionist vil gribe de få men væsentlige enkeltheder i situationen eller billedet og lade læseren selv utfylde helheden»,⁹⁷ skriver Møller Kristensen. Forfatterens inntrykk av ting blir det konkrete holdepunktet, mens resten overlates til leseren som selv må dra de konklusjoner fortelleren ikke trekker.⁹⁸ Når det gjelder billedkunsten sier Lessing: «[...] og derfor forholder det seg utvilsomt slik at dette enestående øyeblikk må velges med henblikk på dets fruktbarhet. Og bare det er fruktbart som gir næring til innbilningskraftens frie spill. Jo mer vi ser, jo mer må vi utfra dette tenke oss».⁹⁹ Her ligger en klar parallell mellom litterær impresjonisme og det pregnante øyeblikket. På samme måte som at leseren av en impresjonistisk tekst blir aktivert, og han eller hun selv fyller ut helheten i fraværet av

⁹⁶ Lie. *Familien paa Gilje*, 28.

⁹⁷ Møller Kristensen. *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, 22.

⁹⁸ Mæleng, *Jonas Lies marginalia*, 92.

⁹⁹ Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg, red. «Fra LAOKOON.», 53.

beskrivelser, får betrakteren av et kunstverk som skildrer et pregnant øyeblikk assosiasjoner som går utenfor bildets rammer, og kan selv fylle ut resten av historien.

I dette kapitlet skal illustrasjonene undersøkes for å finne ut av i hvilken grad de fremstiller en fortetning av historien, det vil si en historie som går utover illustrasjonenes egne rammer, eller om de kun er nøytrale bilder som ikke innehar større deler av tekstens konkrete innhold.

2.6 - Det pregnante øyeblikk i illustrasjonene i henhold til Lessings krav

Som beskrevet over er *Familien paa Gilje* en roman der lange beskrivelser delvis er erstattet med korte øyeblikksbilder og direkte tale. Med andre ord er det mye av historien som ligger mellom linjene, og den som skal illustrere teksten har rikelig med rom å bevege seg på i de assosiasjoner og fornemmelser den legger til rette for. Werenskiold skildrer i illustrasjonene både konkrete tekstutsnitt, men også undertekst.

I dette kapitlet gjengir jeg deler av teksten som den enkelte illustrasjonen tilhører og gjør rede for hvilke situasjoner fra romanen Werenskiold har valgt å illustrere. Deretter undersøker jeg et utvalg av illustrasjonene for å finne pregnansen som Lessing snakker om. Jeg tar utgangspunkt i artikkelen «Laokoon» som tolkingsmodell, og Lessings begrepsapparat danner grunnlaget for kriteriene for *det pregnante øyeblikk*. (I tillegg refererer jeg til både Roland Barthes, Per Mælang og Jon Lykke, fordi de alle har skrevet om det pregnante øyeblikket.) I siste del av kapitlet trekker jeg inn illustrasjoner som *ikke* fremviser fruktbare øyeblikk, for å demonstrere kontrasten mellom *fortetning* og *nøytralitet*. I siste del av kapitlet viser jeg hvordan illustrasjonene åpner seg på en måte som krever en utvidelse av begrepet fortetning.

Kapittel 12 / *Inger-Johannas hjemkomst*

Kapittel 12: Gårdsgutten Stor-Ola står ute og arbeider med et steingjerde en varm vårdag. Han får øye på en karjol med en hest som sliter seg oppover Giljebakkene. Stor-Ola blir etter hvert klar over at det er Inger-Johanna som sitter i karjolen og løper ned for å møte henne. Han får høre at hun ikke har det så bra og leier hesten med karjolen inn på gården. Når foreldrene får se Inger-Johanna blir de engstelige, ettersom hun kommer uanmeldt. Ma forsøker å få snakket alene med henne først fordi hun vet at kaptein Jæger ikke tåler store påkjenninger. De ender likevel opp alle tre sittende i stuen med Inger-Johanna i midten. Hun forteller foreldrene at hun har avlyst det planlagte giftemålet mellom seg og kaptein Rønnow og at årsaken er at hun elsker Grip. Kaptein Jæger blir opprørt og reiser seg brått, mens Ma blir sittende. Inger-Johanna forteller videre at hennes tante, «Stiftamtmaninden», har sørget for at Grip er blitt oppsagt i jobben og nå står på bar bakke. Kaptein Jæger avslutter med å si at de skal støtte hennes avgjørelse.

I *Inger-Johannas hjemkomst*¹⁰⁰ (figur 1) ser vi tre personer sittende langs en vegg: Ma på en stol, med Inger-Johanna og kaptein Jæger sittende ved siden av seg på en sofa. Figurgruppen opptar mesteparten av billedflaten. På veggen over den henger en tilsynelatende tom billedramme og i ytterkanten av illustrasjonen står en stol. Ellers er kun tomme vegger og gulv. Kaptein Jæger sitter lent bakover med hodet mot veggen og åpen munn. Ma sitter rett i ryggen, men vendt mot Inger-Johanna, mens hun holder et tørkle opp mot munnen. Inger-Johanna holder hendene foldet mens hun ser rett fremfor seg. De tre figurenes overkropper har forskjellig positur, mens bena er likt plassert. På ansiktene deres ser de ut til å sitte i egne tanker alle tre.

Bildet Werenskiold gir oss eksisterer ikke i tekstform. I tekstutsnittet hvor Inger-Johanna presenterer nyheten for foreldrene sitter faren med blikket i gulvet og hendene på knærne, før han reiser seg. Inger-Johanna reiser seg også, hvorpå de ikke setter seg ned igjen i løpet av resten av scenen, som i hovedsak er båret frem av dialog:

«[...] Kapteinen sad og saa ned i Gulvet med Hænderne paa Knæerne. [...] Men nu fløi han op og stillede sig foran hende [...] «Hvad tænker Du paa? ... Du vil da vel aldrig et eneste Øieblik sammenligne saadan en – Grip! Med en Mand som Rønnow? ... Jeg siger Dig Inger-Johanna, din far er aldeles totalt ... Du ... Du kunde ligesaa godt reise op og slaa mig i hjel med engang.»¹⁰¹

I Grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet fins et forarbeid hvor to av skissene viser kaptein Jæger sittende lent fremover med hendene på knærne og nakken bøyd (figur 2). Werenskiold valgte likevel tilslutt å fremstille essensen i situasjonen heller enn å følge Lies tekst slavisk, og Jæger har fått en annen positur.

Et tidlig forarbeid fra 1889 (figur 3) viser flere skisser til illustrasjonen *Kapteiners død* (figur 4). Der er flere studier av en mannsperson som sitter lent bakover fra forskjellige vinkler, og i én av skissene ser vi ham delvis forfra med lukkede øyne og åpen munn. Likheten med Jæger i *Inger-Johannas hjemkomst* er slående. Både i sofaen og karjolen sitter kapteinen lent bakover med åpen munn, og det kan virke som om den resignerte Jæger i sofaen er fundert på skissen til den avdøde Jæger i karjolen. Likheten knytter de to illustrasjonene sammen på en interessant måte, fordi Jægers tilstand i *Inger-Johannas hjemkomst* kan sees som et forvarsel for hva han har i vente.

¹⁰⁰ Leif Østbys tittel i *Erik Werenskiold*, 134.

¹⁰¹ Lie. *Familien paa Gilje*, 203.

Det pregnante øyeblikk i *Inger-Johannas hjemkomst*

For å kunne lese inn *hele* historien i motivet, altså for å finne ut om dette kan kalles et pregnant øyeblikk, må det finnes en narrativitet i illustrasjonen. Ved å lete etter elementer som kan gi assosiasjoner til en potensiell fortid og/eller fremtid, vil man kunne bestemme om illustrasjonen er en fortetning av en handlingsrekke. I *Inger-Johannas hjemkomst* vises de umiddelbare ettervirkningene etter det som er et viktig vendepunkt i romanen: Den mellomste datteren, Inger-Johanna, har hjemkommet uanmeldt og fortalt sine foreldre at hun ikke kommer til å gifte seg med den høytstående kaptein Rønnow likevel. Illustrasjonen oppfyller altså i første omgang Lessings krav om det pregnante øyeblikket som *øyeblikket som følger etter klimaks*.

Her visualiseres personenes følelser tydelig gjennom kroppsholdning og ansiktsuttrykk. I foreldrene ser vi en resignasjon og bekymring som beretter om deres tilstand her og nå, men også om en fremtidspessimisme. I Jægers resignerte holdning vises et vendepunkt i hans fremferd. I romanfortellingen har han vært oppfarende og brysk, men fra nå av blir han mildere. Ma er tydelig påvirket av nyheten, men hun er fremdeles rank, og har en utstråling som vitner om at hun i fremtiden vil takle den nye situasjonen, som hun har måttet takle all annen motgang i livet.

Inger-Johannas ansikt uttrykker både tristhet og lettelse. Hun holder hodet hevet og ser rett fremfor seg. Hennes stramt foldede hender kombinert med den triste lettelsen i ansiktet og hodets stilling er et tydelig tegn på at vi betrakter et avgjørende øyeblikk: Hun har gruet seg til å fortelle foreldrene nyheten, derav de fremdeles knyttede hendene (fortid). Hun har *akkurat* fortalt dem det, derav lettelsen og tristheten (nåtid). Lettelsen vitner også om fremtidshåp (fremtid). Hennes fremtid ser lysest ut av alles, for hun har tatt en vanskelig beslutning, og dermed frigjort seg selv.

I illustrasjonen som helhet får vi altså resignasjon, sorg, bekymring og lettelse. I slike følelser ligger spor etter en fortid eller håp og løfter for fremtiden. Her kommer Barthes argument om at det pregnante øyeblikket er et *nærvær av mange fravær* inn. Et fravær vi ser sporene av er håpet som har eksistert frem til nå. Foreldrenes håp for datterens fremtid, familiens anseelse og færre utgifter. Det knuste håpet er å lese i ansiktene deres, spesielt kaptein Jægers. De sammenknyttede hendene til Inger-Johanna, understøttet av lettelsen i ansiktet hennes, vitner om et annet fravær: indre kvaler hun har hatt i forkant av dette møtet.

Hvis det skildrede øyeblikket er et pregnant øyeblikk, skal det bære i seg hele historien. Det skal gå ut over sine fysiske grenser og blir *mer* enn kun det som konkret visualiseres mellom rammene. Vi har sett at denne illustrasjonen gjør nettopp det. I de tre figurene, som på samme tid gir uttrykk for hver sin emosjonelle respons på det som akkurat har skjedd, ligger en fortetning av fortid, nåtid og fremtid. Slik oppfyller illustrasjonen kravet om å være en fortetning, et pregnant øyeblikk.

Kapittel 8 / *Fortvilet Thinka*

Kapittel 8: Jørgen skal avgårde til byen for å studere. Med seg har han blant annet et langt brev til Inger-Johanna fra Thinka angående hennes ulykkelige kjærlighet til Aas, i tillegg til et brev fra Ma til tante Alette. En regnværsdag mottar Thinka en pakke fra fogden: en splitter ny parasoll. Kapteinen blir glad over tanken på at nok en datter kanskje skal gifte seg. Thinka er derimot ikke glad, og forlater rommet, mens Ma blir opprørt på datterens vegne.

I *Fortvilet Thinka* (figur 5) ser vi Ma og Jægers eldste datter sittende lent bakover på en stol. Hun ser med store øyne opp i taket mens hun tar seg til munnen med foldede hender. Nattens skygger er på vei bort og det opplyste rommet forteller oss at det er blitt morgen. Hun har sittet hele natten og forfattet et brev til lillesøsteren Inger-Johanna omhandlende den fortvilede situasjonen hun er i. Hun får ikke gifte seg med sin kjære Aas, men må gifte seg med den mye eldre fogden:

«... skrevet om *Natten under Taarer fra Thinka til Inger-Johanna*, hvori hun i alle Detailler forklarede Oprindelsen, Fortsættelsen og den haabløse Udvikling af sin Kjærlighed til Aas. [...] Og vilde hun nu end ikke handle sine Forældre imod, men hellere gjøre sig selv ulykkelig, saa havde hun dog givet sig det usvigelige Løfte aldrig at glemme ham, - tænke paa ham til sin sidste Stund!»¹⁰² [Min kursiv]

Tegningen illustrerer det kursiverte tekstutsnittet. Ellers har Lie hovedsakelig referert, via fri indirekte tale, til brevets innhold, noe som ville vært vanskelig å illustrere konkret ettersom det er for replikk å regne. Werenskiold fokuserer på Thinkas fortvilelse imens eller etter at brevet er skrevet.

I skissene har han undersøkt flere potensielle motiver til denne illustrasjonen (figur 6): Ett hvor hun skriver og holder et tørkle opp mot nesens, ett sittende med foldede hender på bordet, med åpen munn og lukkede øyne, og ett mens hun holder et tørkle mellom foldede hender opp

¹⁰² Lie. *Familien paa Gilje*, 142.

mot taket, med åpen munn. Det første motivet illustrerer tekstutsnittet mest konkret, mens det siste gir inntrykk av desperat bønn.

I et annet forarbeid (figur 7) har Werenskiold illustrert Thinka med utslått hår. Store deler av billedflaten domineres av nattens mørke, noe som passer med teksten, som nevner at brevet er skrevet om natten. Midt på bordet står et stearinlys som lyser opp Thinka. Både skissens uryddige strek og Thinkas bustete hår blir en visualisering av hva som foregår i hennes indre, understreket av den mørke natten. Det man må regne med er den første skissen av motivet, skissen i Werenskiolds eksemplar av romanen (figur 8), viser Thinka ved bordet, delvis forfra, med oppsatt hår og foldede hender mot munnen. Rommet bak henne er mørkt, og vi ser kun den delen av henne som befinner seg over bordet. I den trykte illustrasjonen har Werenskiold tegnet Thinka med stramt, oppsatt hår, som i skissen, men rommet er lysere.

Det pregnante øyeblikk i *Fortvilet Thinka*

Strekføringen i forarbeidet (figur 7) gir en stemning av uro, og skissen bærer preg av å skildre et klimaks. I den ferdige illustrasjonen (figur 5) gir kontrasten mellom det stramme motivet og Thinkas oppsatte hår på den ene siden, og hennes foldede hender og himmelvendte blick på den andre assosiasjoner til noe mer enn bare det som befinner seg innenfor tegningens rammer. Illustrasjonen bærer således i seg en større del av fortellingen enn hva forarbeidet gjør.

Det fortvilte, himmelvendte blikket og de knyttede hendene hun holder opp mot munnen gir assosiasjoner til bønnemotiver. Samtidig er fortvilelsen så sterk at bønn virker nytteløst og alt håp ute. Hun utstråler bunnløs fortvilelse, nesten panikk, og slik står hun i kontrast til Jægers resignerte holdning i sofaen i *Inger-Johannas hjemkomst*, selv om de i sin fremtidspessimisme kan relateres til hverandre. Werenskiold har tonet ned Thinkas fortvilelse og gjort den frommere enn i forarbeidet, noe som stemmer med hennes karakter i romanen: hun har alltid vært og vil vise seg fremdeles å være lydig mot sine foreldre og kommende ektemann.

I *Fortvilet Thinka* får vi igjen Barthes *nærvær gjennom fravær*, som kan være minner, lærepenge og løfter. Når Thinka folder hender som til bønn, ser vi et fravær av håpet som engang var der. Kvalene hun lider i det illustrerte øyeblikket er så intense at de dystre fremtidsutsiktene er å lese i hele hennes kropp. I illustrasjonen får vi en fortid full av forventning, en nåtid av bristende håp og en fremtid av ufullendte drømmer. Lessings krav om

kunstnerens valg av et fruktbart øyeblikk, hvor hele historien kan leses inn, er hermed oppfylt. Selv om det er forarbeidet som kan sies å fremstille Thinkas indre mest eksplisitt - gjennom strekføringern, i håret og mørket - er det den ferdige illustrasjonen som best fremstiller et pregnant øyeblikk, hvor *mer* av historien kan leses inn i bildet.

2.7 - Nøytrale illustrasjoner

Som en motsats til de illustrasjonene som skildrer fortetninger av handlingsrekker - som innehar større deler av romanfortellingen enn kun det som befinner seg innenfor bildenes fire rammer - står Werenskiolds nøytrale skildringer. En mangel på elementer som gir assosiasjoner til noe *mer* utover rammene gir illustrasjonene, ofte naturskildringer, det nøytrale uttrykket. Her får vi ikke noe pregnant øyeblikk, selv om motivet tydelig stammer fra romanfortellingen.

Kapittel 6 / På fjellet

Kapittel 6: Det er en varm dag og kaptein Jæger er på fjelltur med Inger-Johanna, Jørgen og Grip. Det er en strevsom tur, spesielt for kapteinen. Grip er svært pratsom denne dagen. Han forteller Inger-Johanna at han kunne tenke seg å bli lærer, og hjelpe barn fra tidlig alder til å ta ansvar. Han øser deretter ut om sine tanker om fjelluften, og hvordan den gir en følelse av frihet. Etter en stund blir reisefølget møtt av en båt som tar dem over et vann, og kapteinen får fiske, som er hans yndlingshobby. Inger-Johanna er ivrig og kaster snøret ut og får fisk med én gang. Grip mener fisken bør få leve og kaster den ut igjen, noe kapteinen ikke setter pris på. Når de endelig kommer frem dit hvor de skal sove, får de spist egenfisket ørret til kvelds. Grip skal gå natten igjennom, da det ikke er sengeplass til ham. Når han tar farvel med Inger-Johanna kommer det tydelig frem at der er en spesiell kontakt mellom dem.

Kapitlet hopper så til at Inger-Johanna er kommet hjem fra fjellturen. Hun blir vekket av surring fra insekter, som tiltrekkes av fiolsåpen på toalettbordet. Hun bestemmer seg for at morens gulsåpe er «ærligere», og slenger ut den finere såpen. Senere er hun ute med moren og plukker sukkererter. De diskuterer blant annet kaptein Rønnow, samt hva tanten vil si til at Inger-Johanna har vært på fjelltur. Inger-Johanna mener seg fjernt fra å tenke på Rønnow mens hun er på landet.

Nøytral stemningsskildring

I *På fjellet* (figur 15) ser vi et landskap med fjell i bakgrunnen. Nedenfor fjellene, i mellomgrunnen, ligger et vann, og i forgrunnen ser vi en gruppe mennesker gående på en

høyde. Figurgruppen er plassert med ryggen mot betrakteren til venstre i bildet. Plasseringen ytterst i venstre kant av bildet gjør at den glir inn som en del av landskapet.

I *På fjellet* har Werenskiold ikke valgt noe konkret tekstutsnitt, men illustrasjonen hører tydelig hjemme i kapittelet med fjellturen. Dette er ingen fremstilling av noe pregnant øyeblikk, ettersom vi ikke kan lese inn en større del av historien. Riktignok er menneskene et blikkfang, men de uttrykker ingen menneskelige kvaliteter på samme måte som for eksempel i *Inger-Johannas hjemkomst*. De ryggvendte figurene gir oss ikke utpregede ansiktsuttrykk, kroppsholdning eller bevegelser som gir assosiasjoner til noe *mer*. Gruppen blir en gjentakelse av fjellkjeden i bakgrunnen og understreker således menneskenes plass i naturen. De er hverken overordnet eller underordnet den - snarere en del av den, på linje med fjellet de går på og vannet de krysser. Illustrasjonen er et universelt uttrykk for menneskets og naturens uløselige bånd, i et evig kretsløp, og slik blir den en nøytral stemningsskildring og ingen fortetning.

Kapittel 6 / Kapteinen og Inger-Johanna på fisketur

Illustrasjonen *Kapteinen og Inger-Johanna på fisketur*¹⁰³ (figur 18) tilhører også kapittel 6. Tre menn og en kvinne sitter i en båt som ros over et vann. I bakgrunnen ser vi bunnen av et fjell med flekker av snø. Nok en gang er menneskene plassert til venstre i bildet, som en del av et hele.

Werenskiold har her valgt øyeblikket rett etter at turfølget har satt seg i båten, mens Inger-Johanna legger ut fiskesnøret sitt. Han har valgt bort flere av de mer aktive situasjonene fra båtturen til fordel for et stillferdig øyeblikk. I teksten topper situasjonen seg rett etter det illustrerte øyeblikket, når Inger-Johanna får fisk, noe som er umulig å lese ut ifra det nøytrale motivet. Selv om det illustrerte øyeblikket i teksten følges av mer aktivitet får vi i illustrasjonen ikke noe pregnant øyeblikk som gir assosiasjoner til noe umiddelbart fremtidig. Her er det mennesket i naturen som står i fokus - et sentralt tema i romanen. (Familiens tilhørighet til gården de bor på og naturen rundt, kontrastert med Inger-Johannas opphold i hovedstaden, oppsummeres i én setning i slutten av kapitlet: «Mors Gulsæbe er ærligere!».¹⁰⁴)

¹⁰³ Leif Østbys tittel i *Erik Werenskiold*, 128.

¹⁰⁴ Lie. *Familie paa Gilje*, 126.

Figurgruppen i båten glir inn som en del av den dominerende naturen, og slik er illustrasjonen en nøytral stemningskildring heller enn noe fortettet øyeblikk.

2.8 - Universell fortetning i tre vignetter

Illustrasjonene som til nå er undersøkt skildrer, enten delvis eller helt, konkrete tekstutsnitt fra romanen. Det fins dog en annen type illustrasjon i *Familien paa Gilje*. En slik illustrasjon kan minne tilstrekkelig om situasjoner fra romanfortellingen til at det tematiske innholdet er gjenkjennelig, eller den kan stå som symbol for et mer universelt tema fra romanen.

Elementenes eller personenes karakteristiske trekk kan symbolisere en gjennomgående tematikk, stilisert og fortettet i én illustrasjon. Disse illustrasjonene viser en mer universell fortetning av romanens temaer, heller enn konkrete øyeblikk fra fortellingen.

Kapittel 13 / *Heklefrise*

Kapittel 13: Det er sent på høsten. Snøen har kommet og gått flere ganger, og sjøen fryser snart over. Det høres lyder fra en karjol. Det er kaptein Jæger som har vært på besøk hos lensmannen og spist og drukket. Hesten traver mot Gilje-bakkene, men snubler plutselig. Den sakner etter hvert farten og kjenner at tømmene er løse. Kaptein Jæger har et illebefinnende og har mistet tømmene. Til slutt stopper hesten. Åtte dager senere holdes begravelse for kapteinen.

Utenfor illustrasjonen *Heklefrise*¹⁰⁵ (figur 9) har Werenskiold skrevet: «Kap XIII s. 266 slutningsvignet». Den fikk ikke den nøyaktige plasseringen som kunstneren hadde tenkt seg, men ble heller en begynnelsesvignet for siste del av kapittel 13, plassert på det som ville vært side 263 i førsteutgaven fra 1883.

Tre kvinner sitter på rad, to mot hverandre og én i midten, med et sammenhengende håndarbeid mellom seg. Kvinnene er likt kledd og deres ansikter har ingen detaljer. Mellom dem står to bord under hvert sitt vindu, og på hvert av bordene ligger en haug med garn. Håndarbeidet som henger i bueform mellom kvinnene ligner girlander. Kvinnene minner om skulpturer, og illustrasjonen som helhet om en dekorasjon heller enn en fremstilling av en realistisk situasjon. Motivet er symmetrisk og ornamentalt og vitner om Werenskiolds interesse rundt 1900 for det dekorative.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Min tittel. På flere av forarbeidene, og på selve illustrasjonen, har Werenskiold notert: «Begyndelsesfrise eller slutningsfrise». Werenskiold har tydelig hatt en klar visjon for flere av motivene helt fra begynnelsen av. Dette vitner de første skissene i boken om, via studier med notater, til ferdig illustrasjon.

¹⁰⁶ Østby. *Erik Werenskiold*, 153.

Tegningen illustrerer ingenting konkret fra teksten, noe som for så vidt ikke er uvanlig, da frisen (et begrep som først og fremst refererer til formen) er en vignett. På Nettsidene til Store Norske Leksikon defineres vignett slik: «Liten tegning (opprinnelig i form av en vinranke) i en bok, mest som begynnelse eller avslutning på et kapittel, på omslaget osv.»¹⁰⁷

Fortetning i *Heklefrise*

De tre kvinnene i denne illustrasjonen glir inn i miljøet som en kulisse. De bedriver en repeterende aktivitet som visualiseres i det gjentakende, ornamentale uttrykket. Kvinnens posisjon i samfunnet og familien i 1840-årene var svært begrenset. Hennes plass var i hjemmet, og for kvinnen i en familie som den på Gilje bestod arbeidsdagen i å utføre de samme huslige oppgavene dag etter dag. I gjentakelsen i illustrasjonen ligger en hverdagslighet som beveger seg mot selvutslettelse. Kvinnen i aktivitet, i romanen best representert ved Ma, blir slik en tilnærmet usynlig del av miljøet. Motivet stiliseres og nærmer seg ornamentet. Ved en avgrenset betydning av *stilisering* menes her en bevisst forenkling av motivet under en generell grunnform, et mønster. Dette er særlig fremtredende i dekorativ kunst og ornamentikk.¹⁰⁸

Det pregnante øyeblikket rommer som nevnt en fortetning av historien som bildet kun kan framstille et kort øyeblikk av. Denne frisen viser ingen konkret hendelse fra romanteksten, men kan sies å inneha en tetthet og konsentrasjon. Her er ikke noe pregnant øyeblikk i *lessingsk*¹⁰⁹ forstand, men frisen illustrerer et tema som er gjennomgående i romanen: kvinnens posisjon i hjemmet. Med utgangspunkt i denne argumentasjonen er det mulig å utvide begrepet *det pregnante øyeblikk* og si at illustrasjonen fremstiller en *stilisert fortetning av romanens tematikk*.

Håndarbeidets tvetydighet i *Heklefrise*

Per Mæleng analyserer flere av interiørene i romanen hvor Ma sitter ved håndarbeidet i overgangen mellom lys og mørke. Hennes positur ved arbeidet representerer mer enn

¹⁰⁷ Store Norske Leksikon, «Vignett – tegning». Oppsøkt 17.03.2015. <https://snl.no/vignett/tegning>.

¹⁰⁸ Store Norske Leksikon, «Stilisering». Oppsøkt 11.03.15. <https://snl.no/stilisering>

¹⁰⁹ Uttrykk hentet fra Lykke.

nødvendig aktivitet tilknyttet daglige gjøremål.¹¹⁰ Mas ubevegelighet i halvmørket bortenfor mennene angir en sosial plassering og tiltrekker seg ingen oppmerksomhet. Når Ma sitter bøyd over det monotone håndarbeidet uten å forholde seg til det som skjer utenfor henne, kan man argumentere for at hun uttrykker absorpsjon (altså totalt absorbert i sitt arbeid uten å ense omgivelsene), ifølge Mæleng. Men selv om hun sitter oppslukt i sitt arbeid er inntrykket av at hun ikke deltar i det sosiale samværet kun delvis riktig. Posituren kan også tolkes som lyttende eller overvåkende blant annet fordi Ma av og til kommenterer samtalen som finner sted bortenfor henne. Frisen med de heklende skulpturlignende kvinnene innehar ingen diskriminerende belysning på samme måte som Lies interiører. Den fremstiller heller ingen konkret beskrevne romanfigurer. Men den kan likevel undersøkes nærmere med henblikk på Mælengs observasjon.

I boken *The subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (1984) får vi Rozsika Parkers forståelse av kvinner ved håndarbeidet som tegn på underdanighet og selvtilstrekkelighet på samme tid. Posituren til den broderende kan uttrykke en tvetydighet og broderiet brukes som en «konstruert utilgjengelig fasade».¹¹¹ I frisen skildrer Werenskiold de samme elementene som Parker kommenterer ved kvinnens positur ved broderiet: «Senket blick, hodet bøyd, krøkede skuldre.»¹¹² Posituren impliserer undertrykkelse, men den broderendes konsentrasjon antyder også selvtilstrekkelighet, en slags autonomi.

Werenskiold har laget en dekorativ frise med kvinner i rolig aktivitet. Om kvinnene kan tolkes som observerende i samme grad som Ma i teksten er ikke like åpenbart. Selv om de arbeidende kvinnene, i funksjon av sin aktivitet, antas å være i bevegelse fremstår de forstenet og ornamentale og tiltrekker seg slik ingen oppmerksomhet. Vi får inntrykk av at de er fullt konsentrert i sitt arbeid. Det kan ikke utelukkes at de ikke samtidig er observerende, men der de sitter i skjæringspunktet mellom å være arbeidende kvinner og dekorasjon fremstår de absorberte.

I heklemotivets gjentakelse understrekes ubevegeligheten hos kvinnene. Vi forestiller oss at Werenskiold kun viser et utsnitt av en større helhet og at dette «mønsteret» fortsetter. For hver nye kvinne i rekken vi ser bøyd over håndarbeidet blir inntrykket av monoton ubevegelighet og repetisjon sterkere. De to flankerende kvinnene sitter med siden mot betrakteren og

¹¹⁰ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 206.

¹¹¹ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 207.

¹¹² Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women's Press, 1984, 10.

antyder at rekken av de arbeidende kvinnene fortsetter i en ring, som til slutt vil lukkes. Denne lukketheten underbygger både Mælengs og Parkers argumenter om henholdsvis absorpsjon og selvtilstrekkelighet.

Med utgangspunkt i Parkers bok om tvetydighet i broderiet kan illustrasjonen få en enda sterkere tilknytning til romanteksten. Er det noe i romanen som minner om selvtilstrekkelighet og autonomi, så er det Inger-Johanna. Det livsvalget hun tar, som utgjør romanens høydepunkt, bryter ved den almene oppfatningen om den forutbestemte skjebnen til romanens kvinner, og fører henne inn på en vei av nettopp selvtilstrekkelighet. Man kan si at hun i sin plassering i hovedstaden, kun synlig via det hun selv velger å inkludere i brevene, har hatt en «konstruert utilgjengelig fasade», til den store beslutningen tas og slippes som en bombe.

Kapittel 5 / vignett med Ma og Jæger

I kapittel 5 er kapteinen i svært dårlig humør grunnet utgiftene han får i forbindelse med Thinkas reise til Ryfylke. Familien og tjenestefolket er vant med dette humøret fra tid til annen og gjør sitt ytterste for ikke å forstyrre ham mens han jobber, noe de oppnår med varierende hell. Plutselig kommer Jæger stormende og klager over at noen har flyttet på den blå tegnemappen hans. Alle leter, og etter hvert finner Ma mappen på kontoret til Jæger. Kapteinen begynner så å klage over familiens mange utgifter og den eksamensløse kontorist som Thinka er forelsket i. Likevel er han ikke negativ til et potensielt giftermål, fordi «Giftermaal vokser ikke paa Træer.»¹¹³ Kapteinen mottar deretter et brev fra Inger-Johanna, hvor hun forteller om alle ballene hun har vært på, og om Grip, som ofte er på besøk hos henne og tanten, «Stiftamtmaninden». Grip er ganske frittalende, forteller Inger-Johanna, og tanten forsøker derfor forsiktig å «oppdra» ham. Senere i kapitlet mottas et brev fra tante stiftamtmaninne samt ett fra Inger-Johanna. Tanten ber om å få Inger-Johanna tilbake etter at hun har tilbrakt sommeren på Gilje. Videre forteller hun at kaptein Rønnow har vært hos dem og ble spesielt glad for å se igjen Inger-Johanna. Inger-Johannas brev forteller i positive ordelag om Rønnow, og at han er den mest sjarmerende av alle menn hun møter. Grip har ikke vist seg siden første gang Rønnow var på besøk, hvor han ifølge Inger-Johanna var uhøflig mot kapteinen.

¹¹³ Lie. *Familien paa Gilje*, 82.

I begynnelsesvignetten til kapittel 5 (figur 10) ser vi Ma og Jæger i profil, på hver sin side av et bord, med et vindu mellom seg. På bordet og i vinduskarmen står noen uidentifiserbare objekter, og bak Jæger en stol. Ma er rett i ryggen og holder noen papirer opp for sin mann, med et uttrykksløst ansikt. Denne lener seg mot henne, med knyttede never i bordet, og i ansiktet hans er det tydelig irritasjon å lese.

I teksten forteller Ma Jæger at det ligger et blått omslag oppå skapet på kontoret hans, hvorpå han går inn for å finne det. I illustrasjonen, derimot, står Ma og presenterer et papir for ham inne på kontoret. Her skildres altså ikke noe konkret øyeblikk fra romanen, men her er en tydelig referanse til innholdet i kapitlet. Som vignett har illustrasjonen en spesiell posisjon: den introduserer kapitlet og er ofte kun ment som utsmykning. I dette tilfellet inneholder den essensen i en situasjon som skal komme, i tillegg til å illustrere to av romanens hovedpersoner og deres typiske egenskaper gjennom ansiktsuttrykk og kroppsholdning. Den blir dermed mer enn ren dekorasjon.

Fortetning i vignett med Ma og Jæger

Ma står langt fra Jæger i sin stilling i samfunnet og i familien, noe som for så vidt ikke er unikt for dem i samtiden. Derimot er den personlighetsmessige avstanden dem imellom karakteristisk. I denne vignetten oppsummeres innholdet fra den første delen i kapittel 5 i romanen, og fanger typiske trekk ved Ma og Jæger: Ma som tilsynelatende passiv, men effektiv og pedagogisk. Jæger som tidvis oppfarende og irritabel. Werenskiold har billedliggjort avstanden mellom de to ektefellene i tre elementer: Mas stive skikkelse, Jægers fremoverlente kropp, og et stort bord mellom dem.

Illustrasjonen er som *Heklefrise* ikke noe lessingsk pregant øyeblikk, men ved en utvidelse av Mælengs begrep kan vi si at den er en *fortetning av temporal karakter* fordi den gjengir essensen av et forhold som eksisterer over tid gjennom romanfortellingen. Den er i tillegg en fortetning av personlighetsforskjellene mellom Ma og Jæger.

Kapittel 14 / *Grågjessene*

Kapittel 14 begynner slik: «Opimod et Snes Aar var gaat [...]». Handlingen hopper 20 år fra forrige kapittel, som ble avsluttet med kaptein Jægers begravelse. Det har skjedd store endringer siden sist: Ma er gått bort. Thea er blitt voksen, og arbeider i huset til Thinka og hennes mann, fogden. Jørgen har slått seg opp som «Værkstedsforstander» i Amerika og blitt rik. Inger-Johanna er blitt lærer og har arvet tante Alette, mens Grip lever deler av året som drikkfeldig omstreifer.

Grågjessene (figur 11) er begynnelsesvignetten til kapittel 14.¹¹⁴ Vignetten viser åtte flyvende gjess på et bakteppe av mørk, stjerneklar himmel. Det eneste vi ser av landskap er noen fjelltopper nederst i tegningen.¹¹⁵ Stjernenatten kan bety at det er høst og at grågjessene trekker sydover for vinteren. Illustrasjonen kan ikke sies å være noen fortetning - et pregnant øyeblikk - likevel skildrer den *tid*. Den introduserer romanens slutfase, referert til av det tematiske innholdet i illustrasjonen. Gjessenes årlige trekk minner om tiden som går og årenes gjentakende syklus, og illustrasjonen har således fått en passende plassering mellom hoveddelen og avslutningskapitlet.

En forankring i *Snorre*-illustrasjonene

Grågjessene ble sannsynligvis til mens Werenskiold hadde en pause i *Snorre*-produksjonen (1898-1899)¹¹⁶ og den skiller seg stilmessig ut fra resten av *Gilje*-verket. Illustrasjonen ligner mer på *Snorre*-tegningene enn på resten av *Gilje*-verket, noe Leif Østby også kommenterer. Han refererer til gjennomføringen av illustrasjonen som den såkalte «*Snorre*-stilen».¹¹⁷ Man kunne derfor ha spurt seg om den i første omgang var tiltenkt *Snorre*, men som det fremkommer av et brev fra Werenskiold til Bernt Grønvold har nok illustrasjonen hele tiden

¹¹⁴ På www.digitaltmuseum.no er denne illustrasjonen gitt tittelen *Flyvende fugler*. Østbys har i biografien *Erik Werenskiold* gitt den tittelen *Grågåstrekk*, mens den i Gyldendals mappe fra 1937 kalles *Grågjessene*.

¹¹⁵ De to forarbeidene som fins i Kobberstikk- og håndtegningsamlingen er utført i lavering på papir (figur 12 og 13), mens den trykte illustrasjonen er utført i penn på papir. «Benyttes akvarell eller tusj til flatefyllende penseltегning i én eller et par nær beslektede farvetoner i flere valører, kalles teknikken lavering.» Helliesen. *Tegnekunst*, 17.

¹¹⁶ Som det fremgår av brev fra Werenskiold til Grønvold 25. november 1897. (NB Brevs. 98). For illustreringen til *Snorre* hadde allerede Werenskiold tatt en pause (1896-1899) fra *Gilje*-produksjonen.

¹¹⁷ «*Snorrestil* er altså en stil med streken som bærende element». Torkjelsson. *Snorrestil*, 77.

vært ment for Lies roman: «Nu holder jeg på med «Fam. på Gilje» en stund; med Snorre skulde jeg have en liden hvil.»¹¹⁸

I 1937, året før Werenskiold døde, utga Gyldendal Forlag et hefte med et utvalg av kunstnerens illustrasjoner, inkludert flere fra *Familien paa Gilje*. Det er fra dette heftet illustrasjonens tittel stammer, og dateringen er 1898. Østby skriver i *Erik Werenskiold* at illustrasjonen er vanskelig å datere, og daterer den til perioden 1900-1904.¹¹⁹ Men senere i boken gjengir han et brev fra Werenskiold til Aubert, hvor kunstneren gjennomgår arbeidet med *Snorre*. Her skriver han at Egedius billedserie fra 1899 må ha vært basert på «vildgjessene i Familien paa Gilje». I *Gilje* fins ingen andre illustrasjoner av villgjess og man må bare anta at det er snakk om samme illustrasjon, også fordi den er den eneste i den såkalte «Snorre-stilen». I tillegg til det faktum at Werenskiold fremdeles var i live da heftet ble utgitt, og derfor hadde mulighet til å bekrefte dateringer, sannsynliggjør dette en datering til 1898. *Snorre*- og *Gilje*-verket kan på denne måten knyttes sammen, og produksjonen til *Gilje* kan sies å ha en fot i *Snorre*-perioden. Werenskiold laget øvrig også et par illustrasjoner til *Snorre* (figur 14 og 15) som minner mer om *Gilje*-illustrasjonene enn «strekstilen» i *Snorre* (figur 16).

¹¹⁸ Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 25. november 1897. (NB Brevs. 98)

¹¹⁹ Østby. *Erik Werenskiold*, 141.

2.9 - Tre møter

Forholdet mellom Inger-Johanna og Grip utgjør et sentralt tema i romanen, noe som har resultert i flere illustrasjoner fra Werenskiold. I det følgende skal de tre viktigste undersøkes nærmere for å se om de hver for seg fremstiller fortetning eller nøytralitet.

Kapittel 3 / *Pikene i full panikk*

I kapittel 3 møtes Inger-Johanna og Grip for første gang: Det er høysommer og gårdens drift går sin gang. Inger-Johanna og Thinka sitter i lysthuset og leser katekismen. Plutselig blir de forstyrret av en stemme fra den andre siden av gjerdet. Det er en ung mann med «underfundige øyne» og solbrent ansikt. Pikene er skremt, og deres reaksjon er å løpe derfra i full panikk inn til moren. Gutten følger deretter etter og spør etter far i huset. Ma inviterer ham inn, men med en viss skepsis på grunn av hans tarvelige utseende. Kapteinen kommer inn og den unge mannen presenterer seg som Arent Grip. Det viser seg at kapteinen kjente Grips far. Mens Grip forsyner seg grådig av kveldsmaten som serveres forteller kapteinen om hvordan de gjorde narr av hans far på krigsskolen, noe som tydelig går inn på Grip. Denne forklarer så sin slitte habitt med en fjelltur han akkurat har kommet fra. Når kapteinen tar ham med ut for å vise ham grisene, forsøker Grip å utføre sitt egentlige ærend, som er å be om et pengelån, uten hell. Ikke før morgenen etter får han en mulighet til å be om penger, noe han får, etter litt om og men. Kapitlet avsluttes med at Inger-Johanna finner ut fra Thinka at hun og Grip hadde snakket om henne.

Pikene i full panikk (figur 19)¹²⁰ illustrerer følgende tekstutsnitt: «Mere havde ingen af dem set; thi ved en fælles Indskydelse foran Fænomenet, rendte de i fuld Panik ud af Porten, medens Bøgerne laa opslagne efter dem [...]».¹²¹ Det er den første illustrasjonen i romanen som inkluderer både Inger-Johanna og Grip, og viser situasjonen umiddelbart etter deres første møte noensinne. I forgrunnen ser vi, fra et fugleperspektiv, Thinka og Inger-Johanna komme mot oss. De haster vekk fra lysthuset, hvor de har sittet, mens Grip står igjen nede ved gjerdet. Grips skikkelse er så vidt synlig.

¹²⁰ Tittelen er hentet fra teksten.

¹²¹ Lie. *Familien paa Gilje*, 36.

Fortetning i *Pikene i full panikk*

Ifølge Lessing bør et kunstverk som fremstiller et pregnant øyeblikk fremstille øyeblikket rett før eller etter en situasjons klimaks for å aktivere betrakteren til å se for seg *mer* enn bare det som befinner seg innenfor bildets rammer. I denne illustrasjonen vitner pikenes fremoverlente kropper med armene i statisk, bestemt bevegelse om aktivitet. Deres bekymrede ansikter uttrykker uro og fugleperspektivet vi ser pikene fra underbygger dramatikken. Vi leser inn en umiddelbar fortid. Det er tydelig at det har skjedd noe i forkant av det illustrerte øyeblikket, som derfor kan kalles øyeblikket rett *etter* klimaks. Pikene er på vei et sted i full fart, og vi forestiller oss at de skal et sted de føler seg trygge. Pregnansen i illustrasjonen forteller altså om et større bilde hvor betrakter kan lese inn både fortidige og fremtidige hendelser.

Kapittel 6 / «*Farvel, frøken Inger-Johanna*», sa Grip¹²²

I «*Farvel, frøken Inger-Johanna*», sa Grip (figur 20) befinner vi oss fremdeles på den nevnte fjellturen i kapittel 6. I forgrunnen, til høyre i bildet, står Grip og Inger-Johanna og håndhilser farvel. I venstre hånd holder Grip luen sin. I mellomgrunnen skimter vi så vidt kapteinen foran den lille fjellstuen, i tillegg til flere geiter. I bakgrunnen langt der nede ligger det stille vannet foran fjellene.

Werenskiold har valgt en konkret (via dialog) beskrevet situasjon fra romanen:

««Farvel, frøken Inger-Johanna!» sagde Grip. «[...] denne aabenhjertige Dag i Høifjeldet har været en af de faa i mitt Liv... Jeg har ikke behøvet at sige en eneste feig, ussel Vittighed, og spytter ikke af mig selv» [...] «Slig ja, - akkurat, som De står der saa fin og rank og overmodig under den store Straahat, kommer jeg til at huske Dem...»¹²³

Det er akkurat som om Grip har fått mot av fjelluften, som er klar og ren, i motsetning til i byen, hvor Inger-Johanna oppholder seg i vinterhalvåret: «Heroppe i Fjeldet var det saa tindrende luftklart...»¹²⁴

¹²² Tittel hentet fra www.digitalmuseum.no

¹²³ Lie. *Familien på Gilje*, 124.

¹²⁴ Lie. *Familien på Gilje*, 116.

Nøytralitet i «Farvel, frøken Inger-Johanna», sa Grip

I illustrasjonen finner sted et symbolsk viktig møte mellom Inger-Johanna og Grip. I forkant av avskjeden har Grip åpnet seg opp om sine drømmer for fremtiden og sine varme følelser for Inger-Johanna. Han erklærer at i hennes nærvær føler han seg avslappet, og beskrivelsen av Inger-Johanna etter at han har reist hinner om hennes følelser: «Der var et saadant varmt Liv over hennes Ansigt».

Følelsesinnholdet i teksten vises ikke på samme måte i illustrasjonen. Ansiktene til Grip og Inger-Johanna er tomme for uttrykk og kroppene viser ingen utpreget bevegelse. Her er ingen aktivitet, men en statisk ro. Illustrasjonen er mer avhengig av teksten enn for eksempel *Inger-Johannas hjemkomst* for å gi betrakteren assosiasjoner til noe *mer* av romanfortellingen. Werenskiold illustrerer ikke her noe tydelig pregnant øyeblikk, men har heller valgt å skildre dette symbolsk viktige øyeblikket i et *nøytralt* bilde.

Illustrasjonens tittel er hentet fra teksten og peker frem mot illustrasjonen som skildrer Inger-Johanna og Grips siste møte, nemlig *Inger-Johanna ved Grips dødsleie* (figur 21). På fjellet tar de to et midlertidig farvel i et likeverdige møte mellom to likeverdige mennesker. Det er et frampek mot deres aller siste møte, hvor de skal ta farvel for siste gang i en ganske annen situasjon. På fjellet står de i samme høyde og deres positurer speiler hverandre, bortsett fra Grips venstre arm, som er løftet. I den siste illustrasjonen er Grip hårløs, sengeliggende, hjelpeløs og avhengig. Inger-Johanna er stående, men bøyd i sin pleiende funksjon. Hennes dominerende skygge indikerer at deres samlede kraft ligger i *henne* nå og skal videreføres. Denne kraften som rent symbolsk overføres ved håndhilsningen på fjellet.

Kapittel 14 / Inger-Johanna ved Grips dødsleie

Kapittel 14 er romanens siste. Det har nå gått 20 år siden forrige kapittel. Det er vinter og søndag ettermiddag. Grip sitter sammen med noen menn på en kro og drikker akevitt og «Punschekstrakt». Av gruppen er det Grip som både prater og drikker mest. I månedsvis ad gangen er han nykter og gir leksjoner i hovedstaden, men plutselig kan han forsvinne fra byen og havne på skråplanet i noen uker. Dagen etter den nevnte fyllekulen drar han for å besøke Thinka, som er gift med fogd Gülcke. Det viser seg at den yngste i søskenflokket, nå over tredve år gamle Thea, jobber der i huset. Thinka sitter i stolen og drømmer seg bort i bøkene sine når Grip kommer inn. Han spør først etter Jørgen, for å unngå sitt egentlige ærend, som

er å spørre etter Inger-Johanna. Han får vite at Jørgen har lyktes i Amerika og Inger-Johanna nevnes så vidt. Plutselig kommer det besøk, og Grip aner at han ikke lenger er velkommen. Etter at han er gått ser han at det luftes ut etter ham.

Etter å ha spurt seg om i bygden får Grip vite at Inger-Johanna bor i et lite hus på Gilje, hvor hun er lærer for bygdens barn. Dagen etter besøket hos Thinka drar han i skumringen opp til skolestuen. Han sniker seg inn i gangen og hører Inger-Johanna be en pike lese opp et vers. Grip går så ut og betrakter henne gjennom vinduet, mens han tenker på hva som kunne ha vært. Etter at han har gått derfra møter han den gamle legen Rist på en slede og får tilbud om skyss, men etter flere formaninger fra denne rundt sin livsførsel går Grip av sleden og fortsetter til fots. Kapittelet slutter med at Grip dør av lungebetennelse og Inger-Johanna har pleiet ham på dødsleiet.

*Inger-Johanna ved Grips dødsleie*¹²⁵ (figur 21) er plassert på nest siste side i boken og er den siste av de større illustrasjonene. (Etter den kommer kun en dekorativ frise og en liten vignett.) Grip ligger i en seng, mens Inger-Johanna bøyer seg over ham med en hånd på hans panne. Det vi får se av rommet er sparsommelig innredet; i tillegg til sengen er kun to tomme stoler. De to figurene opptar mye av venstre del av illustrasjonen, mens høyre del domineres av Inger-Johannas slagskygge på veggen. Delen av sengen til høyre for Inger-Johanna er mørk, mens den venstre delen er lys. Vi ser få ansiktstrekk hos henne, kun nesen og haken i profil. Grips ansikt har flere detaljer - han har skjegg og er skallet, noe som får ham til å se gammel ut.

Tegningen illustrerer et minne, et tilbakeblikk på Grips sykeleie etter at Inger-Johanna er kommet hjem. Den konkrete teksten den tilhører er kort: «Hun hadde været dernede og pleiet ham til nu, hun var kommet hjem – talt med ham, hørt sig leve i hans voldsomme Fantasier og faat hans sidste bevidste Blik, før det sluktes...»¹²⁶ I flere av forarbeidene står Inger-Johanna oppreist ved sengen og tar seg til ansiktet i fortvilelse (figur 22). Der er også flere på samme ark der hun står et stykke unna Grip, men bøyer seg over ham, samt ett der hun haster mot ham idet han har gått gjennom isen - en situasjon som kunne forklare hans lungebetennelse, men som ikke nevnes i teksten.

¹²⁵ Leif Østbys tittel i *Erik Werenskiold*.

¹²⁶ Lie. *Familien paa Gilje*, 227.

Fortetning av temporal karakter i *Inger-Johanna ved Grips dødsleie*

Illustrasjonen viser et knutepunkt mellom fortid og fremtid. Dette er den siste kontakten i to menneskers liv, en slags siste overlevering av stafettpinne. Grips tanker og ideer har over lang tid blitt videreført til Inger-Johanna, noe som vil få stor innvirkning på hennes fremtid, og som lærer vil hun igjen videreføre sin kunnskap.

Ifølge Lessing vil et bilde som viser et pregnant øyeblikk gjøre det mulig ved betraktning å lese inn fortidige og fremtidige handlinger. En døende Grip forteller oss om en fortid. (Uavhengig av om vi kjenner historien eller ikke vet vi a priori at en døende person betyr at der har vært et liv.) Hans levde liv er snart forbi og innflytelsen han har øvet på Inger-Johanna er grunnen til at hun kan stå der nå, ugift og på egne ben. I henne lever Grips ideer videre inn i fremtiden, som vil utfolde seg annerledes enn den hadde gjort om det ikke hadde vært for kontakten mellom dem.

Slagskyggen til Inger-Johanna er stor og ruvende, samtidig som den tydelig gjengir hennes profil. Den fremstår frittstående, som en uavhengig figur, og virker løsrevet fra kroppen den tilhører, mens den fortsetter uten avgrensning videre ut mot høyre side i bildet. Den gir ikke samme uformelige, skumle inntrykk som skyggene i *Døren gik op og husets smaapiger kom ind* (figur 3).¹²⁷ Den er heller ikke like tett skravert og fremstår derfor ikke så mørk.

Illustrasjonen er noe av det siste fra Werenskiolds hånd i romanen, og slagskyggen blir således en markør som peker fremover. Den representerer fremtiden, som befinner seg utenfor dette bildets rammer, og som vi ennå bare aner konturene av. Dette er et passende sted å forlate romanen og Inger-Johanna på. Slik romanens siste setning henter om en annerledes fremtid for Inger-Johanna grunnet Grips påvirkning og hennes vanskelige avgjørelse,¹²⁸ peker den store, men lette skyggen også mot en fremtid mer pregnant av muligheter enn hva som var vanlig for kvinner i samtiden.

Illustrasjonen viser intet øyeblikk rett før eller etter noe klimaks. Den oppfyller ikke kravet om å være et bilde «der leseren [betrakteren] med ett blick kan innfange hele historien».¹²⁹ Den er i stor grad avhengig av teksten for å kunne formidle tematikken og er ikke et pregnant øyeblikk på samme måte som *Inger-Johannas hjemkomst*. Den oppfyller likevel kravet om å

¹²⁷ Skyggene i *Døren gik op* skal behandles i et senere kapittel.

¹²⁸ «Aandens Magt er stor!» sukkede hun i sorgfuld, endnu bævende Eftertanke... «han gav mig noget at leve paa!»... Lie. *Familien på Gilje*, 227.

¹²⁹ (Min parentes) Lykke. *I møte mellom ord og bilde*, 110.

være «en hendelse, der nåtid, fortid og fremtid samtidig er tilstede». Vi kan derfor, på grunnlag av analysen over, si at illustrasjonen er en fortetning av temporal karakter.

2.10 - Billedserien som en fortetning av temporal karakter

En *billedmessig fortetning* må ikke nødvendigvis fremstille kun ett øyeblikk. Frank Høifødt skriver i artikkelen «Livets dans» om Munchs maleri med samme tittel (1899/1900).¹³⁰

Maleriet viser et par som danser tett, flankert av to kvinner. En av kvinnene, ung og hvitkledd, står smilende på venstre side. Den andre står på høyre side, sortkledd og alvorlig. Munch kommenterer maleriet mange år senere:

«Det er den første Kjærlighed – fru Heiberg og Brandt – hvor han elsker ulykkeli – så er der flere år senere en Kvinde der elsker ham – Han [for]følges av hende og af sin egen samvittighed – medens erindringen om den første kjærlighed kaster sine slagskygger indover [...]».¹³¹

I Munchs maleri vises flere stadier fra hans liv samtidig - en fysisk umulighet. Livets dans gir på denne måten et fortettet bilde av Munchs to skjellsettende kjærlighetsforhold, skriver Høifødt.

Når de tre *Gilje*-illustrasjonene, beskrevet i kapittel 2.9, settes i sammenheng med hverandre ses en utvikling. Ved det første møtet i *Pikene i full panikk* (figur 18) er der stor avstand mellom Inger-Johanna og Grip. Grip har tatt en første kontakt, men blir avvist av Inger-Johanna, som er vendt bort fra ham, i bevegelse stadig lenger unna. I *Farvel, Inger-Johanna* (figur 17) har i mellomtiden forholdet dem imellom utviklet seg. Inger-Johanna og Grip står nå vendt mot hverandre i velvilje fra begge parter; Inger-Johanna har akseptert Grips hånd og de ser hverandre inn i øynene. De er like høye og står rett overfor hverandre, noe som understreker deres kjønnsmessig noe utradisjonelt likestilte forhold. I *Inger-Johanna ved Grips dødsleie* (figur 2) har forholdet dem imellom nådd det siste stadiet i utviklingen. Nå bøyer en aktiv Inger-Johanna seg ned mot Grip, som ligger passiv. I kontrast til deres første møte søker hun en så nær kontakt med Grip som mulig. Dette understrekes ved at hun holder en hånd på både hans skulder og panne.

Man kan altså se møtene mellom Inger-Johanna og Grip som en helhet i Werenskiolds illustrasjonsverk. Ved å sette dem ved siden av hverandre får vi en serie i tre deler som oppsummerer deres historie. Hver for seg skildrer illustrasjonene pregnante øyeblikk i variert grad, men satt sammen som et triptyk blir de en billedmessig fortetning av forholdet mellom

¹³⁰ Høifødt, Frank. «Livets dans». *Kunst og kultur* 73, nr. 3 (1990), 166-181.

¹³¹ Høifødt. «Livets dans», 173.

to av romanens hovedpersoner. De fremstiller en pregnans i begrepets utvidede forstand - de viser en utvikling over tid og blir således en fortetning av temporal karakter.

Kapittel 3 – LYS OG SKYGGE I *FAMILIEN PAA GILJE*

3.1 - Clair-obscur

I det følgende kapitlet settes Werenskiolds bruk av lys og skygge inn i en kontekst. Deretter undersøkes de av illustrasjonene fra *Gilje* som utmerker seg ved hjelp av slagskygger og clair-obscur som virkemidler, for å finne elementer fra romaninnholdet gjennom Werenskiolds skyggebruk.

«Å bestemme betydningen av et begrep gjør man ved å studere bruken av det»,¹³² skriver René Verbraeken. I *Clair-obscur, - histoire d'un mot* (1979) redegjør han for hvordan det franske begrepet *clair-obscur* oppstod og utfoldet seg gjennom bruken av det i litteraturen, fra 1500-tallet og utover på 1800-tallet. Teknikken knyttes til oppfinnelsen av oljemaleriet, som tillot en mer subtil skildring av lys og skygge enn det for eksempel freskomaleriet gjorde.

Clair-obscur som begrep innen de bildende kunster (det blir også brukt i musikk og litteratur) kan enten beskrive lysvirkningene i et bilde eller brukes som en generell betegnelse på visse kunstverk (*en clair-obscur*). Verbraeken baserer betydningen av begrepet på vår oppfattelse av effektene som produseres, og deler betydningen i to: 1) skildring av kroppens volum ved hjelp av spillet mellom lys og skygger, 2) generell distribusjon av lys og skygger, med det mål å oppnå en lysvirkning i bildet som et hele. Altså er tolkningen av begrepet til enhver tid avhengig av om det er lysvirkningene som modellerer detaljene vi observerer, eller om det er belysningen av motivet som helhet. Han kaller det «le *clair-obscur des détails*» og «le *clair-obscur de l'ensemble*».¹³³

I norske tekster brukes ofte det italienske *chiaroscuro*, som defineres slik: «Maleteknikk som legger vekt på motsetningene mellom belyste partier og skygger.»¹³⁴ I *Illustrert kunstordbok* står det franske *clair-obscur* som synonym til det italienske *chiaroscuro*. Ettersom jeg gjør bruk av boken til Verbraeken holder jeg meg i oppgaven til det franske ordet, (som regel skrevet med bindestrek).

¹³² Verbraeken, René. *Clair-obscur, - histoire d'un mot*. Nogent-le-Roi: Librairie des Arts et Métiers, 1979, 150.

¹³³ «detaljenes clair-obscur» og «helhetens clair-obscur» (Min oversettelse). Verbraeken. *Clair-obscur*, 47.

¹³⁴ Lucie-Smith, Edward. *Illustrert kunstordbok*. Oslo: NKS-Forlaget, 1984, 39.

De mest kjente mesterne i fremstillingen av clair-obscur var 1600-tallets Caravaggio, hans etterfølgere, *caravaggistene* og Rembrandt. Caravaggio og Rembrandt ga avkall på trinnvis lysfordeling for å oppnå det sterke lyset de søkte i bildene sine, og måtte dermed legge store deler av bildet i et mer eller mindre dypt mørke.¹³⁵ Denne mer dramatiske clair-obscur, med markerte kontraster mellom lys og skygge, kalles *tenebroso*. I italiensk renessanse var kraftige skygger tabu (da Vinci fremmet teknikken *sfumato*¹³⁶) frem til Caravaggio introduserte de dramatiske kontrastene rundt 1600.¹³⁷

Léon Bonnats lære

Selv etter suksessen med eventyrtegningene strebet perfektionisten Werenskiold etter en enklere stil og mer hel billedvirkning.¹³⁸ I 1889 befant han seg i Paris med den franske maleren Léon Bonnat som lærer. Han var kommet til riktig sted: samme år skrev han til Eilif Peterssen at arbeidet under franskmannens ledelse hadde vært svært nyttig for ham.¹³⁹

Bonnat var en av kunstnerne som tilhørte *juste milieu*, en gruppe kunstnere som befant seg et sted mellom det radikale og det tradisjonelle. Men for de skandinaviske malerne var han tilstrekkelig radikal. Akademisk utdannelse forfektet idealisering, men Bonnat søkte heller ekstrem realisme.¹⁴⁰ Samtidig nøt han respekt og suksess både som utstiller og jurymedlem på Salongen.

For skandinavene representerte Bonnat en inngangsportal til et moderne billedsyn. Karl Madsen oppsummerte kunstnerens lære slik: «Vekt på helheten, skissen, gjengi bevegelse i modellen og fokus på enkelhet fremfor detaljer.» Til Erik Werenskiold og Harriet Backer ga Bonnat rådet: «Observer proporsjonene ... detaljene underordnes helheten.»¹⁴¹ Bonnats program var basert på å fange enheten i motivets mangfold gjennom en forståelse av *valører*.

¹³⁵ Verbraeken. *Clair-obscur*, 22.

¹³⁶ «(it. Fordampnet, utvisket). Nesten umerkelige overganger mellom lys og skygge i et maleri eller en tegning. Denne malemåten var vanlig i italiensk *renessanse*-maleri og ble dyrket av bl.a. Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto og Correggio.» Lucie-Smith, *Illustrert kunstordbok*, 171.

¹³⁷ Gombrich, E. H. *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art. A companion volume to an exhibition at The National Gallery*. London: National Gallery Publications, 1995.

¹³⁸ Østby. *Erik Werenskiold*, 98.

¹³⁹ Østby. *Erik Werenskiold*, 99.

¹⁴⁰ Challons-Lipton, Siulolovao. *The Scandinavian pupils of the atelier Bonnat, 1867-1894*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001, 26.

¹⁴¹ (Min oversettelse) «Observer les proportions ... subordonner les détails à l'ensemble.» Challons-Lipton, *The Scandinavian pupils*, 56.

Med valør menes lysfortoning, enten i farger eller grått. De skandinaviske elevene lærte på denne måten å fremskaffe rom i bildet ved hjelp av lysnyanser i fargen.¹⁴²

Undervisningen i Bonnats atelier bestod blant annet i aktegning. For at elevene skulle unngå for dominerende dagslys og svekkede skygger ble atelieret trolig malt i rødbrune farger.¹⁴³

Bonnats ønske var ikke at elevene skulle adoptere hans stil, men at hver kunstner skulle finne sitt individuelle uttrykk. I tillegg til å ha fokus på selve håndverket skulle de søke hos de gamle mesterne etter generelle prinsipper. Bonnat bodde selv flere år i Madrid og var godt kjent med de spanske mesterne, som utmerket seg med kraftige penselstrøk, dempet palett og dramatisk lyssetting. Spesielt beundret han Velázquez (1599-1660) og Ribera (1591-1652). Den siste var kjent for kraftige lys- og skyggekontraster, et viktig element også i Bonnats kunst. Det mystiske mørket og den psykologiske intensiteten til Rembrandt finner man også hos den franske maleren. Den hollandske mesteren var en kunstner Werenskiold bevisst forholdt seg til i *Gilje*-illustrasjonene: «Paavirkning? Sannsynligvis Rembrandts raderinger. Den lysvirkning kjente jeg.»¹⁴⁴ Også Leif Østby kobler clair-obscuren i Werenskiolds verk til Rembrandt: «Werenskiold hadde helt fra ungdommen vært en stor beundrer av Rembrandt, og nettopp nå i 1890-årene søkte han stadig inspirasjon, både i maleri og tegning, i Rembrandts mysteriøse lys- og skyggevirksomheter, det vi kaller hans clair-obscur.»¹⁴⁵

Selv om Werenskiold naturligvis allerede var kjent med bruk av lys og skygge i kunsten, er det tydelig at hans behov for en strammere og mer enhetlig tegnestil ble møtt hos Bonnat i 1889, rett før han begynte på sitt *Gilje*-prosjekt.

Werenskiold og Rembrandt

Henrik Sørensen kunne ikke si seg hundre prosent enig i den nevnte påvirkningen fra Rembrandt, og skrev i sin artikkel om Werenskiold: «Hans sans for lyset er nok i slegt med Rembrandt, men allikevel av en helt anden art. Rembrandt projekterer lyset dramatisk paa de avgjørende punkter i billedet, hos Werenskiold brer det sig mere som i den franske kunst og som sommernattskyggerne hos os.»¹⁴⁶ At ikke Werenskiold benyttet seg av dramatisk

¹⁴² Challons-Lipton. *The Scandinavian pupils of the atelier Bonnat*, 114.

¹⁴³ Challons-Lipton, *The Scandinavian pupils of the atelier Bonnat*, 41.

¹⁴⁴ Sørensen, Henrik. «Erik Werenskiold» i *Norsk bokkunst*. Oslo: Norsk Forening for Bokkunst, 1930, 22.

¹⁴⁵ Østby, Leif. «Erik Werenskiold». *Kunst i skolen*. Oslo, 1966, 15.

¹⁴⁶ Brev fra Erik Werenskiold til Henrik Sørensen gjengitt i Sørensens artikkel om kunstneren fra mai 1921. Sørensen, Henrik. «Erik Werenskiold». I *Norsk Bokkunst* 2, nr. 2 (1922): 19-25.

lysetting i like utbredt grad som Rembrandt stemmer nok, men også han brukte i noen illustrasjoner en kombinasjon av lys og skygge som et narrativt virkemiddel. I illustrasjoner som for eksempel *Gjestene kommer* (figur 38) og *Pikene i trappen* (figur 27) er clair-obscur en aktiv del av kunstnerens historiefortelling. Her kastes lyset dramatisk på kun ett område og legger resten av motivet i dyp skygge.

Werenskiold lot seg fascinere av Rembrandts raderinger på et tidlig tidspunkt. Møtet med den hollandske kunstneren minnet ham på et mørke han hadde følt på kroppen selv som barn på festningen i Kongsvinger. Han oppdaget at hollenderen var en mester i å oppfatte lyset og at bildene hans ble til i selve møtet mellom lys og mørke: «Han ble grepet av iver etter å forstå hvordan Rembrandt greidde å lage et mørke som ikke bare var svart, men djupt og fylt av anelser om ting og hendinger»,¹⁴⁷ skriver Eli Greve. Det samme svarte, dype mørket finner vi i de to nevnte illustrasjonene til *Gilje*.

I Rembrandts raderinger (figur 25) kan det i noen tilfeller virke som om lyset strømmer fra det opplyste objektet selv, og ikke fra noen utvendig lyskilde. Den samme effekten får vi i *Gilje*-illustrasjonene (figur 27 og 38). Narrativ lyssetting trenger ikke alltid være helt realistisk, men kan skape en fra kunstnerens side ønsket effekt. Ved å plassere lyset på strategiske plasser får man fremhevet og fortrent elementer etter eget ønske. Det skal ikke i denne oppgaven undersøkes hvorvidt lyset er realistisk, men heller hvilken effekt lyssettingen gir, og hva den symboliserer i sin prosjektering av elementer fra romanteksten. I dette mørket skjuler det seg ting vi bare kan spekulere i, men i sammenheng med teksten er det kanskje mulig å hente dem frem ved en nærmere analyse.

Det er flere, ikke minst kunstneren selv, som vil mene at i tillegg til clair-obscur er Werenskiolds formidling av det hverdagslige og menneskelige noe som forbinder *Gilje*-illustrasjonene med Rembrandt: «Selve gehalten av det menneskelige innhold har samme gyldighet og preges hos begge av noe av den samme altomspennende medfølelse og inderlighet».¹⁴⁸ Leif Østby skriver at det er «den varme menneskeligheten som er den bankende puls» i tegninger og tekst i *Familien på Gilje*.¹⁴⁹ I et brev fra Werenskiold til Bernt Grønvold heter det:

«Jeg har netop i det allersidste gjort, hvad jeg ellers ikke pleier – nemlig lagt en udmærket Rembrandt [...] ved siden av mine. [...] Han er dog mesteren over alle mestere: Han har noget,

¹⁴⁷ Greve. *Erik Werenskiolds tegninger*, 8.

¹⁴⁸ Greve. *Erik Werenskiold* (Veileder II). Oslo, 1931, 24.

¹⁴⁹ Østby. *Erik Werenskiold*, 154.

som ingen andre har, nemlig at han har set tingene så tydelig for sig i fantasien, at han ligesom på ethvert punkt i handlingen har vist hvordan det gik for sig, hvad hver enkelt person gjorde og hvordan han gjorde det, så rent praktisk; derfor finder han på sådanne slående naturlige motiver – som der f ex hvor en kommer og viser Jakob Josefs kjortel o.l. Man føler hans sjælekundskab og naturstudium og hvor utrolig stærkt han har levet sig ind i tingen – han har været med selv. Han får sammenhængen med hverdagslivet frem.»¹⁵⁰

Werenskiold er berømt også for sin humoristiske sans og hvordan dette kommer frem i hans illustrasjoner. En av *Gilje*-illustrasjonene inkluderer nederst til høyre i bildet en hund som løfter benet for å urinere (figur 26). Kan det ha vært en liten hommage til den hollandske mesteren, som i flere trykk inkluderte hunder i lignende positurer?

¹⁵⁰ Brev til Bernt Grønvold 26. februar 1903, (NB Brevs. 98)

3.2 - Clair-obscur som forenklende virkemiddel - fra skisse til ferdig illustrasjon

I en anmeldelse av en utstilling som inkluderte et utvalg av *Gilje*-illustrasjonene i Nasjonalgalleriet i 1980 ble det skrevet følgende om illustrasjonene: «Her ser vi hvordan kunstneren strammer inn motivet etter hvert. Detaljer faller bort og oppmerksomheten konsentreres om spillet mellom lys og skygge. Bare det vesentlige i bevegelser og stemning blir igjen.»¹⁵¹ I det følgende skal det tas utgangspunkt i en illustrasjon, *Småpikene i trappen* (figur 27), hvor det foreligger flere studier og forarbeider, og hvor den sterke kontrasten mellom lys og skygge dominerer, for å se om clair-obscuren bidrar til en innstramming i uttrykket.

I Grafikk- og tegningsamlingen i Nasjonalmuseet fins, i tillegg til originalen, syv forarbeider, samt bokskissen (skissen i Werenskiolds personlige eksemplar av førsteutgaven). Skissene Werenskiold laget i boken er ikke datert, men det er sannsynlig at de er de første studiene til illustrasjonene. Han har nok sett for seg de forskjellige scenariene og skissert mens han har lest romanen (noe han gjorde første gang allerede i 1883). Det er forresten forbausende mange av de aller første skissene som ble realisert med relativt stor likhet i den illustrerte utgaven fra 1903.

Til *Småpikene i trappen* (figur 27) har Werenskiold arbeidet med to hovedmotiver. Til det første uttrykket hører fem av forarbeidene (figur 30-33 og 35), og til det andre hører fire (figur 27-29 og 34). Det første motivet ser ut til å springe ut fra bokskissen (figur 35) og en figurstudie (figur 32). Bokskissen viser en trapp mellom to etasjer, med fokus på gelenderet rundt nedgangen og interiøret på veggen i bakgrunnen. Her er foreløpig ingen av figurene eller skyggene som har kommet til i senere forarbeider og som ble bearbeidet videre til den ferdige illustrasjonen.

Trappen fra bokskissen i kombinasjon med figur 32 ender opp i en studie som kombinerer trapp og figur (figur 33). Etter hvert kommer mørket til (figur 30 og 31), slik det er beskrevet i romanen, og noe som vel stemmer bedre i sammenheng med teksten.¹⁵² Perspektivet, med fokus på nedgangen til første etasje i stedet for på pikene, gjelder fremdeles.

¹⁵¹ Aftenposten 18. desember 1980. Anmeldelse av utstilling i Nasjonalgalleriet. Dokumentasjonsarkivet Grafikk- og tegningsamlingen, Nasjonalmuseet.

¹⁵² «[...] listede Søstrene sig ud i den store, kolde, mørke Gang.» Lie. *Familien paa Gilje*, 18.

Etter hvert har Werenskiold utviklet motivet til slik vi kjenner det fra boken (figur 27). Perspektivet har endret seg: i stedet for å se figurgruppen bakfra, ser vi den nå forfra (figur 29). I begge motiver delvis fra siden, vel å merke. Halvparten av gelenderet i andre etasje er nå kuttet av. En figurstudie av en liten pike som henger over et gelender (figur 34) ligner på en prikk på den minste piken i den ferdige illustrasjonen. Det stummende mørket er tatt med fra figur 30 og 31, samtidig er den lyse førsteetasjen blitt tydeligere. Betrakteren er kommet nærmere pikene (figur 28), men de fremstår nå mindre detaljert beskrevne enn i det første motivet, som uttrykker mer realisme i kroppsstilling og klesdrakt.

Ved sammenligning mellom et av de første forarbeidene (figur 33) og den ferdige illustrasjonen (figur 27) ser vi tydelig kontrasten i behandlingen av både lys og detaljer. I forarbeidet er rommet i annen etasje fullstendig opplyst. Detaljene i interiøret og pikens klær er flere, det samme gjelder hennes kroppsstilling. Her er ingen mystikk, hver krok i illustrasjonen er belyst, avdekket og avmystifisert. Stilen fremstår som relativt stram, men her på grunn av strekføringen, ikke skyggeleggingen. Når det tidlige motivet blir mørklagt forsvinner samtidig klesdrakt og interiør, mens kroppsstillingen beholdes (figur 30 og 31). De altomsluttende skyggene fortrenger detaljer og forenkler uttrykket.

I den ferdige illustrasjonen ender Werenskiold opp med å skildre de tre søstrene mer abstraherte enn tidligere. Han har ikke bare forenklet detaljene ved å gjemme dem bort i mørket, men også ved å forenkle pikekroppene. Den summariske behandlingen av figurgruppen bidrar til den stramme stilen, som er gjennomgående i hele *Gilje*-verket, men Werenskiolds behandling av clair-obscur er et mer virkningsfullt virkemiddel i forenklingprosessen. Vi kan altså si at *Pikene i trappen* eksemplifiserer at det har skjedd en innstramning og forenkling i illustrasjonen gjennom større lys- og skyggekontraster.

3.3 - Slagskygger i *Familien paa Gilje*

Bruken av slagskygger¹⁵³ som fortellerteknisk element blant kunstnere toppet seg rundt 1890, omtrent på samme tid som Werenskiold begynte på *Gilje*-illustrasjonene. Dette skulle bli et tiår der det kunstneriske klimaet i Norge var påvirket av symbolismen.¹⁵⁴ Werenskiolds kunst har ikke vært ansett hverken som rent impresjonistisk eller symbolistisk, men heller naturalistisk. Men at han aktivt har tatt del i modernismens kunstneriske debatt, og hatt stor interesse for nye billedsyn, fins det mange eksempler på både i hans kunst, brev og artikler.

Slagskygger som narrativt virkemiddel

Både slagskygger og clair-obscur får en viss plass hos Werenskiold allerede i eventyrtegningene på 1880-tallet. I illustrasjonene til «Følgesvennen» (figur 39)¹⁵⁵ og «Soria Moria slott» (figur 40)¹⁵⁶ får vi to eksempler på det. De innehar en spesiell stemning i interiørene som Werenskiold var en mester i å få frem, med en usynlig lyskilde og slagskygger på veggen. Når det gjelder *Snorre*-illustrasjonene skriver Nina Denney Ness at slagskyggene i dem er enten dekorative eller naturalistiske, mens i eventyrene er de «få selv om unntak finnes, men likeledes savner disse Munchs uhellsvangre preg.»¹⁵⁷

I *Gilje*-illustrasjonene ser det ut til at Werenskiold går lenger i sin eksperimentering med lys og skygge enn han gjør i eventyrene og i *Snorre*. I et brev fra oktober 1903 sier han at han ønsker å befri seg fra naturalismens tvang.¹⁵⁸ Dette var samtidig med at siste hånd på *Gilje*-verket ble lagt og det er ikke unaturlig å tenke seg at han hadde disse tankene allerede på 1890-tallet. Ifølge Ness ses slagskyggene i *Gilje*-illustrasjonene relativt ofte, men de er «enten naturalistiske, uten metaforiske trekk eller så savnes det gjenferdaktige manipulerede preg vi

¹⁵³ «En slagskygge er den skyggen som et objekt kaster på underlaget eller på en vegg, trapp eller lignende på motsatt side av det innkommende lyset». Mørstad, Erik. «Edvard Munchs bruk av slagskygger». *Kunst og Kultur* 86, nr. 2, (2003): 66-97. 10.02.2015.

http://www.idunn.no/file/pdf/33221146/edvard_munchs_bruk_av_slagskygger.pdf. Oppsøkt 28.10.2014. «(etter ty.) skarp, svart skygge som en gjenstand kaster på en belyst flate.» Bokmålsordboka, «Slagskygge». Oppsøkt 19.02.2015. <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=slagskygge&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>.

¹⁵⁴ «En innflytelsesrik bevegelse både i europeisk litteratur og bildende kunst fra ca. 1885 til ca. 1910.» Lucie-Smith. *Illustrert kunsthistorie*, 185.

¹⁵⁵ Asbjørnsen og Moe, *Eventyrbog for Børn III*, 1887, 46. Illustrasjonen hentet fra www.digitaltmuseum.no

¹⁵⁶ Asbjørnsen og Moe, *Eventyrbog for Børn II*, 1884, 25. Illustrasjonen hentet fra www.digitaltmuseum.no

¹⁵⁷ Ness, Nina Denney. «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold og dens relasjon til motiver av Edvard Munch.» I *Kunst og Kultur* 96, nr. 1 (2013), 11.

¹⁵⁸ Ness, «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold», 12.

kjenner fra Munch.»¹⁵⁹ Det er likevel grunn til å se litt nærmere på et par av disse illustrasjonene, hvor slagskyggene får spille en såpass stor rolle.

For en identifisering av tematisk innhold fra romanen skal Werenskiolds slagskygger tas i nærmere øyesyn. *Døren gik op og husets småpiker kom ind* (figur 23) er en av illustrasjonene hvor slagskyggene opptrer i mer dramatisk skala enn før. Tre menn står rundt et bord og fire barn og en voksen person er på vei inn i det mørke rommet gjennom en åpen dør. I hendene bærer de tre første barna glass, varmt vann og sukker til mennene. Rommets lyskilde kommer fra bordet, men den befinner seg foran en av mennene og synes dermed ikke.

Som en kontrast til det hyggelige gjestebudet og den hverdagslige situasjonen står to store, deformerte slagskygger på veggen. De har fått en overdimensjonert form og det er lite i dem som minner om realisme. I artikkelen «Edvard Munch and the Concept of Psychic Naturalism» skriver kunsthistoriker Carla Lathe at Munch fordreier skyggene til det surrealistiske for å uttrykke økt emosjonell ladning.¹⁶⁰

De to dominerende slagskyggene på veggen i *Døren gik op og husets småpiker kom ind* tilhører løytnant Mein og den eldste datteren Thinka. Meins skygge er stor og klumpete, uten gjenkjennelige former fra hans kropp. Thinkas skygge er mindre (hun står dog lenger unna lyskilden¹⁶¹), og gjentar til en viss grad den større skyggenes form. Meins skygge lener seg over Thinkas, som bøyer seg vekk fra den, og trenger den inn i et hjørne bak døren. Skyggene brukes her som et narrativt virkemiddel¹⁶² og kan tolkes som en speiling av romanens innhold. Bokens sentrale tema er kvinners svake stilling i samfunnet i 1840-årene og løytnant Meins skygge plassert truende over den eldste datteren Thinkas kan leses som en parallell til det.

Skjebnen til kvinner uten midler på den tiden hvor handlingen foregår ble bestemt på vegne av dem. En personlighetsforskjell mellom de to eldste søstrene gjør likevel at Inger-Johanna er sterk nok til å bryte ut, men hun er et unntak. De to søstrene får tildelt hver sin skygge som representerer deres respektive skjebne: Som vi har sett tar Inger-Johannas store slagskygge i *Inger-Johanna ved Grips dødsleie* en gjenkjennelig form etter hennes kropp. Den uformelige skyggen til Thinka i *Døren gik op*, derimot, innehar ingenting som minner om hennes form.

¹⁵⁹ Ness. «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold», 11.

¹⁶⁰ Lathe, Carla. «Edvard Munch and the Concept of “Psychic Naturalism” ». I *Gazette des Beaux-Arts* 121, nr. 1322 (1979): 144.

¹⁶¹ Jo nærmere et objekt står lyskilden, desto større blir objektets slagskygge.

¹⁶² Med «narrativt virkemiddel» menes et fortellerteknikk, fortellertekniske grep som brukes for å fortelle historien.

Lathe skriver i den ovennevnte artikkelen at en fordreining av skygger hos Munch kan være et tegn på angst for et sterkt fysisk eller psykologisk nærvær og nevner i den forbindelse Munchs *Pubertet*.¹⁶³ Thinka selv gir ingen mine til angst, men mangelen på realistisk form i slagskyggen hennes kan vitne om noe som skjer i underbevisstheten.

Et annet sted i teksten gjengir Lie Thinkas tanker indirekte: «Og vilde hun nu end ikke handle sine Forældre imod, men hellere gjøre sig selv ulykkelig [...]».¹⁶⁴ Inger-Johannas mening om søsterens føyelige vesen er ikke til å ta feil av: «Thinka er gruelig godfjottet!» udstødte Inger-Johanna med sprudende Øine. «Jeg tror, de tilslut kunde sylte hende og lægge hende ned og binde for Krukken; hun mukkede ikke...».¹⁶⁵ Om seg selv sier hun: «Har ikke Thinka og de andre reddet sig selv ... mig træder ingen ned!»¹⁶⁶ Hvem «de andre» er vites ikke, men Inger-Johanna er tydelig bevisst hvordan det kan gå en kvinne i hennes stilling hvis hun ikke sørger for seg selv. Dermed stemmer det godt at det er den føyelige storesøsterens slagskygge, og ikke den sterke Inger-Johannas, som fortrenses av løytnantens skygge. Om dette har vært intensjonen, er ikke godt å si. Werenskiold holder seg i illustrasjonen til Lies beskrivelse av figurenes plassering,¹⁶⁷ men symbolikken i skyggene visualiserer et tema fra romanen på en billedmessig interessant måte.

I illustrasjonen *Ma og Thinka* (figur 41) skildres en scene fra romanen hvor Thinka ligger i sengen og fortviler over at hun må gjøre det slutt med sin kjære Aas og heller gifte seg med den mye eldre, men bemidlede fogd Gülcke. Ma sitter på en stol ved siden av sengen og forsøker det hun kan å trøste henne. Hun synes synd på datteren, men har innsett at giftermålet vil være det beste for Thinkas fremtid.

Erik Mørstad skriver i artikkelen «Edvard Munchs bruk av slagskygger» at slagskyggen hos Munch kan «varsle om noe fremtidig eller utløse noe uhyggelig».¹⁶⁸ Den store slagskyggen til Ma på veggen mellom henne og datteren kan forestille hennes egen skjebne projisert på veggen. Den befinner seg i bildets sentrum og på en illevarslende måte nærmer den seg Thinka, som er dømt til å møte samme skjebne som moren. «Også Mas skygge er en slags

¹⁶³ Lathe. «Edvard Munch and the Concept of “Psychic Naturalism” », 144.

¹⁶⁴ Lie, *Familien paa Gilje*, 143.

¹⁶⁵ Lie, *Familien paa Gilje*, 97.

¹⁶⁶ Lie, *Familien paa Gilje*, 203.

¹⁶⁷ Werenskiold var opptatt av hvordan Lie hadde tenkt seg både landskap og figurer. Han hadde likevel en del kunstnerisk frihet. En detalj man kan merke seg er fraværet av tallerkenen i denne tegningen. I romanen kommer Inger-Johanna med en mugge med varmt vann på en tallerken. På ett av forarbeidene (figur 42) har Werenskiold skrevet over Inger-Johanna, som bærer muggen: «Vandmuggen på en Tallerken!» Han må til slutt likevel ha ment at Inger-Johanna fikk trosse heten og bære den varme muggen i hendene, for kunstens skyld.

¹⁶⁸ Mørstad. «Edvard Munchs bruk av slagskygger», 94.

gjenganger, eller et bilde på noe fortrent, som på nytt vekkes til live gjennom Thinkas sorg», skriver Ness.¹⁶⁹ Thinkas lille skygge er ubetydelig i forhold til Mas, og dens fysiske tilknytningen til hodet hennes fremhever den som underordnet og avhengig, akkurat som Thinka er det. Igjen er skyggen til Thinka, som er den mest føyelige av alle på gården, inkludert tjenerskapet,¹⁷⁰ fortrent ned i et hjørne av bildet.

¹⁶⁹ Ness. «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold», 9.

¹⁷⁰ Selv hushjelpen Marit sier sin hjertens mening uten å være redd for å støte noen: «De lugter, naar Pølsen ryger i Gryten, mener jeg,» udbrød Marit i sit rappe Fjeldsprog, - «er det ikke andre Aaret, han kommer her lige i Juleslagtingen ... saa er de kvit Karfolket til at ligge iveien hjemme hos sig selv.» Lie. *Familien paa Gilje*, 131.

3.4 Werenskiolds marginalia¹⁷¹

Pikene i trappen

«Der stod de alle tre lænede udover Rækværket og stirrede ned paa Peltsene med Skjærfene, som hang paa Bjælkevæggen, og paa Kjøresvøben og de to Sabelhylstre og Flaskefodret, der døsig oplystes af Staldlygten paa Gangbordet. De kjendte Stegeduften stige op, appetitlig og varm, og saa, hvorledes Gjæsterne gik med hver sit Punscheglas i Haanden og med blaffende Lys over Gangen ind i Storstuen.»¹⁷²

Denne scenen utspiller seg etter at barna har lagt seg og de voksne fortsetter selskapet i etasjen under. Sønnen Jørgen ligger og sover, mens pikene har sneket seg ut på gangen. I teksten iakttar pikene fra annen etasje de besøkendes ytterklær, som lyses opp av stallykten. Det kjennes matlukt og pikene får et kort glimt av de voksne. Det høres slamring med møbler, klirrende glass og latter. Pikenes sanser er aktivisert av et hendelsesforløp som både skjer suksessivt og samtidig. Scenen er berømt for sin organisering av det sansede feltet i lukt-, lyd- og lys-fragmenter, skriver Erik Østerud.¹⁷³

Pikene i trappen (figur 27) er som de fleste av *Gilje*-illustrasjonene utført med sort penn.¹⁷⁴ Mesteparten av billedflaten er dekket av tynn strek. De store, mørke partiene er tett skravert, men likevel skimtes små flekker av underlaget gjennom skraveringen. Illustrasjonen domineres av den sterke kontrasten mellom ytterpunktene i valørene; sort og hvitt. Skraveringen som omgir figurgruppen har ingen fast retning, men mørket gir inntrykk av noe u håndgripelig og abstrakt. Der streken går over fra å beskrive det stummende mørket til et fast materiale, som et gelender eller et tregulv, skifter skraveringen retning og tetthet. Variasjonen i trykket gjør at vi kan skille de forskjellige formene fra hverandre. Pikenes nattkjoler er tegnet med lettere trykk og fremstår en nyanse lysere enn mørket som omslutter dem.

Alle faste materialer i interiøret (vegger, gulv, trapp, og gelender) er rettvinklede. De eneste avrundede formene i illustrasjonen er pikene, som lener seg over rekkverket fra annen etasje. Pikekroppene er overdrevent avrundede, nesten animalske, der de kryper rundt gelenderet. Her er ingen markert overgang mellom mørket i bakgrunnen og figurene, som umerkelig glir over i mørket til vi ikke lenger kan øyne den bakerste av dem.

¹⁷¹ Marginalia er et begrep jeg har hentet fra Per Mælengs avhandling *Jonas Lies marginalia*.

¹⁷² Lie. *Familien paa Gilje*, 18.

¹⁷³ Østerud, Erik. «Jonas Lies Familien paa Gilje inter artes» i *Edda* nr. 3, 2002, 310.

¹⁷⁴ Noen av illustrasjonene er tegnet i kull, men de er ikke inkludert i denne oppgaven.

Pikene i trappen fremstår som den mest abstraherende fremstillingen i illustrasjonsverket. Her uteblir for eksempel tilnærmet alt av ansiktstrekk bortsett fra nesen til den yngste av søstrene. Vi aner også hestehaler og et par forenklete armer hengende over gelenderet.

Per Mæleng

I boken *Jonas Lies marginalia. En studie av Familien paa Gilje*, som er en bearbeidelse av hans doktorgradsavhandling fra 2001, analyserer Per Mæleng Adolf Tidemands maleri *Haugianerne* (1852) for å konkretisere innfallsvinkler i sin analyse av romanteksten.¹⁷⁵ Forfatteren knytter altså sin litteraturvitenskapelige analyse tett opptil billedkunsten. Det rettes fokus mot blant annet de svakt opplyste interiørene i Lies tekst. Carl Olof Bergströms oppdagelse av den selektive belysningen i Lies interiører tas et skritt videre, og sammenlignes med lys- og skyggevirkninger i billedkunsten.

I analysen forsøker Mæleng å demonstrere hvordan det er mulig å betrakte *Familien paa Gilje* slik man betrakter et bilde, ettersom romanen besitter en viss billedmessig fremstilling. I sin sammenligning av romanen med maleriet viser han hvordan Tidemand og Lie plasserer betydningsbærende elementer¹⁷⁶ i sine interiører. *Haugianerne* (figur 36) er spekket med informasjon i form av interiør og figurer. Den opplyste trekanten i maleriet er et diskursivt¹⁷⁷ mettet område. Det *viktigste* er plassert sentralt i det opplyste feltet, mens mindre viktige ting er plassert i utkanten av eller utenfor det. Også i Lies interiører plasseres det viktigste i det belyste området, mens det *marginaliserte* plasseres i utkanten av eller helt utenfor lyset. Forfatteren skaper slik en todelt og diskriminerende effekt, der sentralisering og marginalisering av elementer reguleres etter i hvilken utstrekning mennesker og ting synliggjøres av lyset.

I en avisartikkel fra 1883 skrev Lie at «et eneste heldigt Reflexlys indsparer Snese Sider Detalj».¹⁷⁸ Han brukte altså belysning bevisst som et virkemiddel i sitt forfatterskap. Mæleng bemerker at interiørene i *Gilje* er «konstruert i skjæringspunktet mellom tilsynekomst og

¹⁷⁵ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 11.

¹⁷⁶ Malerisk realisme baseres på en nødvendig utveksling mellom det semantisk «mettede» og irrelevans, hierarkisk fordelt etter varierende grad av «viktighet». Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 23.

¹⁷⁷ Norman Brysons definisjon av malerisk diskursivitet: «Med det diskursive aspektet ved et bilde, sikter jeg til de trekk ved et bilde som domineres av språket». Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 22.

¹⁷⁸ Østerud. «Jonas Lies Familien paa Gilje inter artes», 297.

forsvinning». ¹⁷⁹ Denne bemerkningen minner særlig om de illustrasjonene hvor Werenskiold har brukt dramatisk clair-obscur, hvor mennesker, dyr og objekter befinner seg i utkanten av det belyste området. Mæleng diskuterer også partiene som ligger i totalt mørke, der hvor aktiviteten (til kvinnene og arbeiderne) får gli ubemerket hen, noe som kan knyttes til de bekmørke ytterkantene i Werenskiolds illustrasjoner. Men: «Bare fantasien kan bistå oss i avdekkingen av det som skjuler seg i stummende mørke». ¹⁸⁰

Mæleng trekker ut underteksten i romanen og finner det han kaller «den marginaliserte femininiteten». Dette er et sentralt tema i romanen, da Lie vil synliggjøre kvinners dårlige utsikter i 1840-årene. ¹⁸¹ Det marginaliserte er dog ikke nødvendigvis kjønnsbetinget, men alt det som delvis eller helt overses, som kvinnene, arbeiderne på gården, sønnen Jørgen, «ubetydelige ting» som sko og føtter. Erik Østerud trekker i sin artikkel «Jonas Lies Familien på Gilje inter artes» inn Mieke Bals studie om stillebener og sier at «i den grad mennesker forekommer i stilleben-motivet - det skjer forholdsvis sjelden - er det eksistensen hos folk utenfor den symbolske orden som blir avbildet, det vil si kvinner og barn, arbeidere, fattigfolk, «outlaws» og lignende.» ¹⁸² I det følgende skal vi se nærmere på hvordan Werenskiolds illustrasjoner forholder seg til den marginaliserte femininiteten.

Marginalia i *Pikene i trappen*

Der tradisjonell billedkunst ofte fremstiller en hierarkisk belysning, med fokus på de antatt viktigste elementene, ser vi i *Gilje*-tegningene (figur 27 og 38) at de opplyste områdene, som vegger, gulv og snø, er tomme. De tiltrekker seg betrakterens blikk, som deretter vandrer videre mot skjæringspunktet mellom lys og mørke, hvor det observeres mer aktivitet.

Det store gapet mellom barnas liv og et fritt voksenliv ute i den store verden er et tilbakevendende tema i romanen. I *Småpikene i trappen* (figur 27) er pikene forvist oppover i etasjene, til mørket. De lener seg over rekkverket, mot det opplyste området i etasjen under som representerer de pågående selskapeligheter og indirekte verden utenfor gården, som gjestene for en kveld har brakt med seg inn: «Al deres Tanke og Længsel stod kun ud mod

¹⁷⁹ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 14.

¹⁸⁰ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 206.

¹⁸¹ I 1884 mottok Werenskiold et brev fra Lie hvor denne skrev om sin hensikt med romanen: «at kaste et Lys [...] ind til Forstaaelse [...] hvilken Forskjel i Udsigterne bare der var for unge Piker den gang [...]» ¹⁸¹ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 96.

¹⁸² Østerud. *Jonas Lies Familien på Gilje Inter artes*, 300.

den fremmede fjerne Verden, der saa sjelden besøgte dem, men hvorfra de hørte meget, der klang stort og eventyrligt.»¹⁸³ Rekkverket mellom pikene og lyset virker imidlertid uoverkommelig. Det ligger både samfunnsmessige og økonomiske årsaker bak et slikt symbolsk hinder. Pikenes forutsetninger generelt og i denne familien spesielt er begrensede, og de er avhengige av enten å arve eller å bli godt gift. Det var ingen arv å hente fra foreldrene (Inger-Johanna arver dog tante Alette), og dermed lite rom for pikene til selv å velge livsløp. Ma oppsummerer dette i en replikk på side 98: «Det er kun de aller, - aller færreste af os Kvinder, som faar følge, hvad de helst kunde sætte sin Lyst til.»¹⁸⁴

Det opplyste området i Werenskiolds illustrasjon er tomt, men det er ikke dermed sagt at det er mindre *betydningsbærende* enn i romanteksten, hvor det er fylt med objekter, lyder og lukter. Feltet er mettet med symbolikk, om ikke med visuelle elementer, og kan representere et nærvær gjennom fravær - et fravær som er like betydningsbærende som et felt fylt av objekter. I illustrasjonen ser vi pikene strekke seg mot et lys, hindret av rekkverket. Lyset står her i stedet for pikenes ønsker, drømmer, og ikke minst muligheter. Muligheter til et selvstendig liv, opplevelser i hovedstaden, til selv å velge ektemake.

Mæleng påpeker hvordan mennene i en av interiørskildringene i romanen sitter og konverserer midt i det opplyste feltet, mens en strikkende Ma sitter i utkanten av det, kun delvis opplyst. På samme måte som Ma sitter i et halvmørke, og representerer den marginaliserte feminiteten, er pikene i denne illustrasjonen marginalisert ved at de kun er delvis synlige, på vei til å forsvinne for oss ut i mørket. I lyset i underetasjen sitter ingen menn eller andre *maskuline* objekter vi kan identifisere, men vi kan ane et fravær av de kortspillende herrer, ettersom lyset er en forlengelse av det opplyste feltet de befinner seg i.

Gjestene kommer

I *Gjestene kommer* (figur 38) befinner vi oss utendørs. En mann står i trappen opp til huset fra gårdsplassen, en annen står nedenfor den. Foran dem står en stor trekkhest med en vogn bak seg, hvori skimtes to menn. I mørket i bakgrunnen ser vi konturene av et hustak. Hele scenariet utspiller seg i skillelinjen mellom et stummende mørke og et sterkt opplyst felt midt i bildet.

¹⁸³ Lie. *Familien paa Gilje*, 8. Tekstutsnittet skildrer en situasjon tidligere samme kveld.

¹⁸⁴ Lie. *Familien paa Gilje*, 98.

Illustrasjonen har til felles med *Småpikene* at figurene (mennesker, hesten) samler seg rundt et opplyst tomrom, mens de selv befinner seg i randsonen mellom lys og mørke. Her er *mørket* hvor gjestene, kaptein Rønnow og løytnant Mein, oppholder seg det som skiller Gilje fra den for barna ukjente verden utenfor den avsondrede gården. Mørket virker ugjennomtrengelig, og de tett skraverte partiene gir et inntrykk av uro.

Det opplyste området i *Gjestene kommer*, hvor hesten får en sentral posisjon, kan sees som en forlengelse av det opplyste området i *Småpikene i trappen*. «Livet i hovedstaden er å betrakte som en kulisse, en perifer lokalisering noen dagsreiser unna, men øver likevel en uimotståelig og destabiliserende tiltrekningskraft på flere av romanens personer», skriver Mæleng.¹⁸⁵ Hesten er menneskenes middel for kontakt med omverden, for å komme seg bort fra landet inn til byen, eller som for sønnen Jørgen: for å komme seg til en båt som kan ta ham til Amerika. Når pikene, som representanter for den marginaliserte femininiteten, bøyer seg over rekkverket og strekker seg ned mot lyset, strekker de seg dermed videre ut mot hesten og verden utenfor gården. De har dog flere uinntagelige hindre foran seg. Rekkverket og mennene som sitter i vognen i overgangen til det stummende mørket symboliserer det som begrenser deres muligheter. De to gjestene har én fot i hver leir og kan bevege seg fritt; de kan komme inn i lyset, de kan reise ut i mørket til den andre siden. Pikene er avhengige av dem, som igjen er herrer over hesten, for å få oppleve «livet i hovedstaden». Uten kaptein Rønnow ville for eksempel Inger-Johanna ikke like lett ha fått innpass i hovedstaden hos sin tante, «Stiftamtmaninden».

Der gik Søstrene igjen hjemme sammen

I artikkelen «Forståelsens lys og mørke» skriver Kjell Madsen:

«Når lyset går opp for en, kanskje etter langvarige forsøk på å forstå, kan være et stort øyeblikk i livet. Endelig er jeg i stand til å se det klart, og jeg forstår nå hvor svak, ustø, fragmentert og fordreid min tidligere forståelse var. Jeg visste at svakheter fantes, men nå først ser jeg dem».¹⁸⁶

Til kapittel 13 har Werenskiold i *Der gik Søstrene igjen hjemme sammen*¹⁸⁷ (figur 37) illustrert Inger-Johanna og Thinka utendørs mens de står tett og prater sammen. Det

¹⁸⁵ Mæleng. *Jonas Lies marginalia*, 123.

¹⁸⁶ Madsen, Kjell. «Forståelsens lys og mørke», I *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, nr. 3 (2005): 181-193.

¹⁸⁷ Denne tittelen er identisk med Werenskiolds notat på originalillustrasjonen.

tilhørende tekstutsnittet lyder slik: «Der gik Søstrene igjen hjemme sammen og snakket som i gamle Dage; men ingen af dem undredes længere over, hvad der kunde være i Verden udenfor dem ... De vidste det saa vel begge to!»¹⁸⁸ Det har gått noen år siden søstrene stod i annen etasje og strakk seg mot livet utenfor gården. De har slått seg til ro i sine liv og er nå uten større forventninger.

Med ryggen delvis mot betrakteren befinner figurgruppen seg til venstre i illustrasjonen. Den glir lett inn i miljøet rundt og fremstår som en så naturlig del av omgivelsene at den nesten er vanskelig å få øye på ved første øyekast. Som en kontrast til den abstraherende clair-obscuren i *Pikene i trappen*, hvor pikene strekker seg mot voksenlivets tiltrekkende lys, står denne nøytrale naturskildringen nesten helt uten skygge. I teksten kommer det frem at søstrene er blitt eldre og har opplevd hva voksenlivet har å tilby dem, mens spenningen de opplevde som barn når de tenkte på livet utenfor gården har bleknet eller forsvunnet helt. Det samme har illustrasjonens clair-obscur og mystikken som følger den. For pikene er nå «Verden utenfor dem» belyst og det fins ikke lenger noen skyggelagte partier som det gjenstår å avdekke. Ved å fjerne mørket har Werenskiold samtidig blottlagt og avmystifisert voksenlivet og «livet i hovedstaden».

¹⁸⁸ Lie. *Familien paa Gilje*, 208.

Avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan Werenskiold i illustrasjonene får frem enkeltsituasjoner og undertekst i romanen *Familien paa Gilje*.

Teorien som benyttes i kapittel 2 baseres på Gotthold Lessings artikkel fra 1766. I artikkelen argumenterer han for nødvendigheten av å holde de forskjellige kunstartene litteratur og billedkunst adskilt, fordi litteratur skildrer *handlinger* langs en tidsakse som leses i tid, mens billedkunst skildrer *kropper* (volumer) som betraktes samtidig med ett blick. Lessing kritiserer samtidig de som blander sammen medienes virkemidler.

Den amerikanske kunsthistorikeren W. J. T. Mitchell sier at tendensen kunstnere har til å bryte de antatte grensene mellom tids- og romkunst (litteratur og billedkunst) ikke er noen marginal eller eksepsjonell praksis, men en fundamental impuls.¹⁸⁹ Han ser på forholdet mellom tid og rom i kunsten som en dialektisk kamp og følgelig som en naturlig del av den, uavhengig av kunstsjanger eller –periode.

I denne oppgaven har det hele veien ligget et premiss om at romantekst og illustrasjoner er uløselig sammenknyttet - at de ikke befinner seg adskilt fra hverandre. Spørsmålet om renhet i kunsten er ikke blitt prøvd på illustrasjonene, men er inkludert for å vise hvordan Lessing kommer frem til viktigheten for kunstneren av å fremstille *det pregnante øyeblikk* (fortetning av en handlingsrekke). I kapittel 2.6 har jeg funnet illustrasjoner som skildrer pregnante øyeblikk i henhold til Lessings krav, hvor *hele* handlingsrekken kan leses inn i bildet. Kunstneren har i figurene fått frem ansiktsuttrykk, bevegelser og kroppsholdning som visualiserer både en rest av noe fortidig og et hint om noe fremtidig, i tillegg til det nåtidige øyeblikket.

Underveis i arbeidet med oppgaven har illustrasjonene åpnet seg på ulike måter. De har vist seg å kunne være fortetninger i en større sammenheng uten nødvendigvis å være pregnante øyeblikk. I kapittel 2.10 kommenteres tre illustrasjoner, som i et slags triptyk komprimerer utviklingen i forholdet mellom to av romanens hovedpersoner. De tre illustrasjonene kan dermed til sammen kalles en *fortetning av temporal karakter*.

I tillegg kommer vignettene, som i funksjon av å være vignetter befinner seg et sted mellom illustrasjon og dekorasjon. I hver av dem har Werenskiold integrert et tematisk innhold som

¹⁸⁹ Mitchell, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 98.

kan knyttes til teksten, så rene dekorasjoner blir de aldri. Én blir en *stilisert fortetning* av en større tematikk fra romanen, én viser en fortetning av personlighetstrekk og forholdet mellom to av romanens hovedpersoner, mens en tredje skildrer *tidens gang* og knyttes i stil og tid til et annet stort illustrasjonsverk hvor Werenskiold medvirket: *Snorres Kongesagaer* (1899).

I kapittel 2.7 inkluderes et utvalg illustrasjoner som skildrer nøytrale motiver, for å få frem kontrasten mellom fortetning og nøytralitet i illustrasjonene. De nøytrale illustrasjonene er ikke direkte tilknyttet noe tekstutsnitt, men skildrer like fullt scener fra romanen. De blir universelle bilder, i motsetning til de som skildrer pregnante øyeblikk. Viktigere enn en handlingsrekke blir stemningen i bildet og kontakten mellom menneske og natur, og illustrasjonene bidrar på en egen måte til den visuelle opplevelsen av fortellingen.

I kapittel 3 har jeg undersøkt hvordan romanfortellingens tematikk kan tolkes i utvalgte illustrasjoner gjennom henholdsvis slagskygger og clair-obscur. I slagskyggene har jeg funnet en sammenheng mellom romanfigurene de tilhører og skyggenes form og størrelse. Ved bruk av clair-obscur som virkemiddel har Werenskiold oppnådd forenkling og innstramming i motivet, og samtidig fått frem romanens undertekst i lyset, mørket og i overgangen imellom.

Det er interessant at virkemidlene Lie benyttet i *Familien paa Gilje* kan knyttes til billedkunst generelt og disse illustrasjonene spesielt. Den litterære impresjonismen i teksten har gitt Werenskiold et arbeidsgrunnlag hvor han illustrerer ikke bare konkrete tekstutsnitt, men også undertekst. I tillegg er forholdet mellom litterær impresjonisme og det pregnante øyeblikk, hvor begge aktiverer leser / betrakter, noe som knytter illustrasjoner og romanfortelling sammen.

Etter at den første illustrerte utgaven utkom skrev Werenskiold at han ville gjøre boken «dobbel så god», men store endringer ble aldri foretatt.¹⁹⁰ For ettertiden har det nesten ikke vært mulig å tenke seg *Familien på Gilje* uten illustrasjonene. De ble skapt for å visualisere Lies tekst, som er å finne i hver og en av dem. I en tid der forskning på tvers av kunststartene har blitt stadig mer vanlig, er denne oppgaven aktuell. Jeg har forsøkt å gi et innblikk i muligheten for å hente frem romanen gjennom illustrasjonene, men det er bare et lite utvalg av Werenskiolds spennende verk som er inkludert her. Kanskje kan oppgaven inspirere til å gå videre inn i forholdet mellom tekst og bilde, i Werenskiolds illustrasjonsverk, eller i andre kunstnerskap.

¹⁹⁰ Østby, *Erik Werenskiold*, 147.

Litteraturliste

I den følgende litteraturlisten inkluderes, i tillegg til tekster det siteres fra i oppgaveteksten og refereres til i fotnotene, bøker og artikler som delvis eller helt er gjennomgått i forberedelsene til og arbeidet med denne oppgaven.

- Aanrud, Hans. *Sidsel Sidserk og andre kjerring-emner*. Oslo: H. Aschehoug & Co, 1939.
- Ackley, Clifford S. *Printmaking in the age of Rembrandt*. Meriden: The Meriden Gravure Company, 1981.
- Andersen, Trygve. *I Cancelliraadens Dage. Fortællinger og interiører fra Oplandene*. Kristiania: Olaf Norli, 1907.
- Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Asbjørnsen, P. Chr. og Jørgen Moe. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn), 1898.
- _____. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr*. Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1908.
- Bakken, Hilmar. *Snorretegningene*. Forening for norsk bokkunst. Oslo, 1940.
- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.). «FRA LAOKOON. ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE (1766)» I *Estetisk teori. En antologi*, 43-55. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Bang, Herman. *Under Aaget. Noveller*. København: I. H. Schuboths Boghandel, 1890.
- _____. Jonas Lie. I *Samtiden. Populært tidsskrift for litteratur og samfundsspørgsmaal*, 401-407. Bergen: John Griegs forlag, 1893.
- Barthes, Roland. *Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1993.
- _____. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- Bergström, Carl Olof. *Jonas Lies väg till Gilje. En litteraturhistorisk undersökning*. Örebro: Nerikes Allehandas Förlag, 1949.
- Beyer, Harald og Edvard Beyer. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1963.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. *Bondefortællinger*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1941.
- Borgersen, Terje og Hein Ellingsen. *Bildeanalyse - didaktikk og metode*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag AS, 1992.
- Brunetière, Ferdinand. "L'impressionisme dans le roman". I *Le Roman Naturaliste*, 75-104. Paris: Calmann Lévy, Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1883.
- Bryson, Norman. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Bø-Rygg, Arnfinn og Trond Berg Eriksen (red.). *Klassisk estetisk teori. Fra Platon til Diderot*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Challons-Lipton, Siulolovao. *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat 1867-1894*. Leciston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001.
- Crane, Walter. *The Decorative Illustration of Books Old and New*. London: George Bell and Sons, 1896.
- Dahl, Willy. *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år*. Bergen: Eide Forlag, 1995.

- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2012.
- Elvin, Axel. «Werenskiolds bokillustrationer». I *Biblis 1973*, redigert av Anders Ryberg, 9-71. Uddevalla: Bohusläningens ab boktryckeri, 1974.
- Fett, Harry. «Werenskiold som tegner». *Kunst og Kultur* 5, (1914-1915): 105-123.
- _____. *Erik Werenskiold og tegningene hans*. Hefte utgitt av Kunst og Kultur, 1948.
- _____. *Fransk bokkunst og norsk*. Foredrag på generalforsamlingen 1932. Norsk forening for bokkunst, 1932.
- Fremmerlid, Anny. «Erik Werenskiold og grafikk – demokratisering av medium og motiv.» Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo: 2004.
- Gascoigne, Bamber. *How to identify prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Golden, Catherine J. red. *Book illustrated. Text, image and culture 1770-1930*. New Castle: Oak Knoll Press, 2000.
- Gombrich, E. H. *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. A companion volume to an exhibition at The National Gallery. London: National Gallery Publications, 1995.
- Greenberg, Clement. «Mot en ny Laokoon». I *Den modernistiske kunsten*, 37-65. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.
- Guleng, Mai Britt. «Innledning». I *eMunch.no – tekst og bilde*, redigert av Mai Britt Guleng, 9-18. Munch-museet, 2011.
- Gunnarson, Torsten, Bengt von Bonsdorff, Flemming Friborg, Per Hedström, Karin Hellandsjø, Peter Nørgaard Larsen og Nils Messel. *Impressionismen og Norden. Fransk avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920*. København: Statens Museum for Kunst, 2003.
- Hamsun, Knut. *Victoria*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1935.
- Harthan, John. *The history of the illustrated book. The western tradition*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Hauge, Ingar. *Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellerkunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1970.
- Heiestad, Sigurd. *Bildet i boken. Fra illustrasjonskunstens barndom i Norge*. Oslo: Halvorsens Bokhandel og Antikvariat, 1945.
- Helliesen, Sidsel. *Tegnekunst. Fra forarbeid til ferdig kunstverk*. Skien: Labyrinth Press, 1993.
- Helliesen, Sidsel. *Vi ser på grafikk*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.
- Holm, Hans-Henrik. *Jonsoknatt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1933.
- Hovet, Vilborg S. *Den illustrerte boka. Historia om norsk bokillustrasjon*. Oslo: Unipub, 2011.
- Høifødt, Frank. «Livets dans». *Kunst og kultur* 73, nr. 3 (1990), 166-181.
- Ingebretsen, Eli. *Norsk tegnekunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1932.
- _____. Nasjonalgalleriet, Veileder II Erik Werenskiold. Oslo, 1931.
- Ingebretsen Greve, Eli. *Erik Werenskiolds tegninger*. Oslo: Fabritius & Sønners Forlag, 1941.
- Ingebretsen, Eli og Olaf Willums. *Om grafisk kunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1928.
- Johnsen, Nils Jørgen. *Døler og troll. Fra norsk illustrasjonskunsts historie*. Oslo: Forening for norsk bokkunst, 1935.
- Karlsen, Ole. «Catchy, men inkonsistent om Familien paa Gilje» i *Edda*, nr 2, 2004.
- Kittelsen, Theodor. *Svartedauen*. Kristiania: J.M. Stenersen & Co.s Forlag, 1900.
- Kokkin, Jan. «Modellene til Erik Werenskiolds eventyrillustrasjoner». *Kunst og Kultur* 82, nr. 3 (1999): 180-205.

- Kroepelien, Bjarne. *Frankrikes vine*. Kristiania: Stenske Forlag, 1922.
- Krohg, Christian. «Om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen» (1886). I *Kampen for tilværelsen*, redigert av Holger Koefoed og Oscara Thue, 32-35. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1989.
- Larsson, Lars Olof. *Metodelære i kunsthistorie*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s, 1997.
- Lathe, Carla. «Edvard Munch and the Concept of «Psychic Naturalism» ». I *Gazette des Beaux-Arts* 121, nr. 1322 (1979): 135-146.
- Lenngren, Anna Maria. *Samlade skaldeförsök*. Stockholm: Adolf Bonnier, 1890.
- Lessing, Gotthold Ephraim. «Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry» (1766). I *Classic and Romantic German Aesthetics*, red: J. M. Bernstein. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Lie, Jonas. *Familien paa Gilje. Interiør fra firtiaarene*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903.
- _____. *Familien på Gilje. Interiør fra 1840-årene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1956.
- _____. *Familien på Gilje*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991.
- Liestøl, Knut og Moltke Moe. *Norske Folkevisor*. Oslo: Jacob Dybwads Forlag, 1936.
- Lund, Hans. *Impressionism och Litterär Tekst*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993.
- Lykke, Jon. *I møte mellom ord og bilde*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2000.
- Madsen, Kjell. «Forståelsens lys og mørke». I *Norsk Filosofisk Tidsskrift*, nr. 3 (2005): 181-193
- Matheson, Fredrik. «Dansk illustrasjonskunst og norsk». I *Bonytt* 3, nr. 5? (1943): 80-83.
- Maxwell, Richard, red. *The Victorian illustrated book*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2002.
- Meisel, Martin. *Realizations. Narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Miller, J. Hillis. *Illustration*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- _____. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Mæleng, Per. *Jonas Lies marginalia. En studie av Familien paa Gilje*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2003.
- Møller Kristensen, Sven. *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*. København: Gyldendal, 1968.
- Mørstad, Erik. «Edvard Munchs bruk av slagskygger». *Kunst og Kultur* 86, nr. 2 (2003): 66-97. Oppsøkt 10.02.2015
http://www.idunn.no/file/pdf/33221146/edvard_munchs_bruk_av_slagskygger.pdf
- Ness, Nina Denney. «Om en illustrasjon av Erik Werenskiold og dens relasjon til motiver av Edvard Munch.» I *Kunst og Kultur* 96, nr. 1 (2013): 3-12.
- Nordberg, Harald. «Å hoppe etter Wirkola». I *Numer*, 39-40 (1999): 6-11.
- Nordkvelle, Trine. «Fra Japan til Munch. En studie av det japanske tresnittets innflytelse på Edvard Munchs kunst i 1890-årene.» Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo: 2010.
- Norsk illustratørforbund. *Norsk Illustrasjon 1987. En referansebok over illustratører i Norge*. Oslo: Norsk Illustratørforbund NIF, 1986
- Oslo Kunstforening september 1965: *Erik Werenskiold. Tegninger*.

- Oxford Art Online, «Ut Pictura Poesis». Oppsøkt 05.01.2015.
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0513?q=ut+pictura+poesis&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women's Press, 1984.
- Ranheimsæter, Ørnulf. «Bokillustrasjonen kunstnerisk og grafisk». Foredrag ved det nordiske bokstevne på Hindsgavl, 1959.
- Revdal, Reidar. *Gullalderens mestere. Et billedverk*. Oslo: Forlaget Norsk Kunstproduksjon, 1959.
- Rolfen, Nordahl. *Læsebog for folkeskolen*. Kristiania: Jacob Dybwads Forlag, 1895.
- Selborne, Joanna. *British wood-engraved book illustration 1904-1940. A break with tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Shaftesbury, Anthony. *Second Characters or The Language of Forms*. New York: Greenwood Press, Publishers, 1969.
- Steig, Michael. *Dickens and Phiz*. Bloomington og London: Indiana University Press, 1978.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Stenstadvold, Håkon. *Illustrasjon av bøker: kåserier holdt på generalforsamlingen 7. november 1940*. Forening for norsk bokkunst, 1941.
- Svedfelt, Torsten. *Erik Werenskiolds konst*. Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1938.
- Sveen, Dag. «Kunstnerportretter i nordisk naturalisme og nyromantikk». Avhandling for magistergraden i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1969.
- Svensson, Georg. *Konstnären och boken*. Stockholm: Bonniers, 1972.
- Sørensen, Henrik. «Erik Werenskiold». I *Norsk bokkunst* 2, nr. 2. utgitt av Norsk Forening for Bokkunst, (1930): 19-25.
- Thuesen, Arthur. *Bokkunstforeningens publikasjoner. En bibliografi over publikasjoner og meddelelser utsendt av Forening for norsk bokkunst 1900-1950*. Oslo, 1950.
- Torkjelsson, Eivind. «Snorrestil». Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2007.
- Tveit, Møyfrid. «Eventyrtegningene anno 1936. En analyse av bokutgivelse og illustrasjoner.» Masteroppgave. Universitetet i Oslo: 2011.
- Verbraeken, René. *Clair-obscur, - histoire d'un mot*. Paris: Nogent-le-Roi, 1979.
- Wallace, Jeff. *Beginning modernism*. Manchester: Manchester University press, 2011.
- Weitenkampf, Frank. *The illustrated book*. Cambridge: Harvard University Press, 1938.
- Werenskiold, Erik. *Kunst. Kamp. Kultur. Gjennom 40 aar i tekst og bilder*. Kristiania: Alb. Calmeyers forlag, 1917.
- _____. «Snorre-tegningene» i *Kunst og kultur* 16, (1929): 65-68.
- White, Christopher og Boon, Karel G. *Rembrandt's etchings*. Amsterdam: A.L. van Gendt & Co NV, 1969.
- Østby, Leif. *Erik Werenskiold og dikterne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1985.
- _____. *Erik Werenskiold*. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag AS, 1993.
- _____. *Fra naturalisme til nyromantikk. En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934.
- _____. «Norsk Tegnekunst». *Kunst i skolen*. Oslo, 1978.
- _____. «Erik Werenskiold». *Kunst i skolen*. Oslo, 1966.
- Østerud, Erik. «Jonas Lies Familien paa Gilje inter artes» i *Edda* nr. 3, 2002.

Brev

- Brevs. 42. Brev mellom Erik Werenskiold og Jonas Lie i perioden 1883-1904. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 47. Brev mellom Erik Werenskiold og Jonas Lie i perioden 1883-1904. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 119. Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 13.12.1889. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 119. Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 08.09.1883. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 119. Brev fra Erik Werenskiold til Jonas Lie 01.01.1884. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 98. Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 25.11.1897. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 98. Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 26.02.1903. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 98. Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 08.05.1903. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.
- Brevs. 98. Brev fra Erik Werenskiold til Bernt Grønvold 13.01.1904. Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling.

Illustrasjonsliste

Alle fotografier er eiet av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Grafikk- og tegningsamlingen, og er hentet fra digitaltmuseum.no.

- Figur 1: Erik Werenskiold. *Inger-Johannas hjemkomst*, 1902. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 204 x 166mm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (heretter NM), Grafikk- og tegningsamlingen (heretter G&T). Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 2: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Inger-Johannas hjemkomst*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 304 x 386mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 3: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Inger-Johannas hjemkomst*, 1889. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 190 x 208mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 4: Erik Werenskiold. *Kapteinens død*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 140 x 177mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 5: Erik Werenskiold. *Fortvilet Thinka*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 150 x 158mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 6: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Fortvilet Thinka*, 1902. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 321 x 192mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 7: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Fortvilet Thinka*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 117 x 165mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 8: Fra Erik Werenskiolds eksemplar av førsteutgaven av *Familien paa Gilje*. Skisse på side 174 til *Fortvilet Thinka*, (1883-1904). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Blyant og penn på papir, 180 x 115mm. Kjøpt 1992, NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 9: Erik Werenskiold. *Heklefrise*, 1902. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 120 x 150mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 10: Erik Werenskiold. Begynnelsesvignett med Ma og Jæger, 1904. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 147 x 190mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 11: Erik Werenskiold. *Grågjessene*, antakelig 1898. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 124 x 179 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 12: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Grågjessene*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Lavering på papir, 230 x 313 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 13: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Grågjessene*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Lavering på papir, 155 x 300 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.

- Figur 14: Erik Werenskiold. *Farmannshaugen*, antakelig 1897. Illustrasjon til *Snorres Kongesagaer*. Kristiania: I. M. Stenersen & Cos Forlag, 1899. Penn på papir, 163 x 216 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 15: Erik Werenskiold. *Kong Olav farer over Eidskogen til Värmland*, 1899. Illustrasjon til *Snorres Kongesagaer*. Kristiania: I. M. Stenersen & Cos Forlag, 1899. Penn og skrape på papir, 147 x 182 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 16: Erik Werenskiold. Illustrasjon til "Ynglinge-Saga", 1896. Illustrasjon til *Snorres Kongesagaer*. Kristiania: I. M. Stenersen & Cos Forlag, 1899. Penn over blyant på papir, 149 x 193 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 17: Erik Werenskiold. *På fjellet*, (1902). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 150 x 232mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 18: Erik Werenskiold. *Kapteinen og Inger-Johanna på fisketur*, 1894-95. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 160 x 217mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet
- Figur 19: Erik Werenskiold. *Pikene i full panikk*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 185 x 184mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 20: Erik Werenskiold. «*Farvel, frøken Inger-Johanna*», *sa Grip*, 1904. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 151 x 190mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 21: Erik Werenskiold. *Inger-Johanna ved Grips dødsleie*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 160 x 203mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 22: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Inger-Johanna ved Grips dødsleie* (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 306 x 382mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 23: Erik Werenskiold. *Døren gik op og husets småpiker kom ind*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 177 x 186mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 24: Erik Werenskiold. *Alt var hvitt nå like i hjertet av vinteren*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 185 x 157mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 25: Rembrandt van Rijn. *Nedtagelsen fra korset i fakkellys*, 1654. Etsning og koldnål på papir, 210 x 161mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 26: Erik Werenskiold. Illustrasjon fra 1902 til *Familien paa Gilje*. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 207 x 172 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 27: Erik Werenskiold. *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 174 x 145mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 28: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 177 x 176mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 29: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 274 x 194mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 30: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 188 x 148mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.

- Figur 31: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn og blyant på papir, 284 x 198mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 32: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn og blyant på papir, 215 x 349mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 33: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 244 x 341mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 34: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Pikene i trappen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Blyant på papir, 281 x 239mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 35: Fra Erik Werenskiolds eksemplar av førsteutgaven av *Familien paa Gilje*. Skisse på side 23 til *Pikene i trappen*, (1883-1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Blyant og penn på papir, 180 x 115mm. Kjøpt 1992, NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 36: Adolph Tidemand. *Haugianerne*, 1848. Olje på lerret, 98,5 x 122,5cm. NM. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 37: Erik Werenskiold. *Der gik Søstrene igjen hjemme sammen*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 242 x 173mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 38: Erik Werenskiold. *Gjestene kommer*, 1896. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 185 x 240mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 39: Erik Werenskiold. Illustrasjon til «Følgesvennen», 1886. Asbjørnsen og Moe, *Eventyrbog for børn III*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1887. Penn på papir, 99 x 86mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 40: Erik Werenskiold. Illustrasjon til «Soria Moria Slott», 1884. Asbjørnsen og Moe, *Eventyrbog for børn II*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1884. Penn over blyant på papir, 310 x 232mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 41: Erik Werenskiold. *Thinka og Ma*, 1904. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 201 x 181mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 42: Erik Werenskiold. Forarbeid til *Døren gik op og husets småpiker kom ind*, (1903). Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 240 x 371 mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.
- Figur 43: *Barna ved ovnen*, 1903. Illustrasjon til *Familien paa Gilje*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. Penn på papir, 172 x 140mm. NM, G&T. Foto: Nasjonalmuseet.