

Nikolai Astrup og den dunkle prestegården

Kesia Eidesen Halvorsrud

Kesia Eidesen er ph.d.-kandidat ved Universitetet i Oslo, fra KODE Kunstmuseer og komponisthjem. Hun har vært prosjektleder ved Nikolai Astrup forskningscenter for kunst og landskap ved KODE (2016–2018) og kurator for «Nikolai Astrup. Ut av Skyggen» samme sted. Hennes siste publiserte artikler er «Vigeland og det urnorske» (*Kunst og Kultur*, 2014) og «Egil Skallagrímsson: Vrangsidene av Vigeland» (*Kunst og Kultur*, 2016).

kesia.eidesen@kodebergen.no

Sammendrag

Barndomshjemmet, Ålhus prestegård, er et sentralt motiv i Nikolai Astrups kunstnerskap. Prestegården fremstilles på mange forskjellige måter og med en variert grad av klarhet. Med utgangspunkt i Astrups begrep om dunkelhet, analyserer jeg prestegårdsbildenes dunkle estetikk. Dunkelheten tar form som halvmørke og skygger, men også som noe ubestemmelig mellom lys og mørke. Artikkelen argumenterer for at dunkelheten er beslektet med erindring i prestegårdsbildene. Dunkelhetens vaghet, i form av det uklare og ufokuserte, gir form til det som bare fornemmes og anes. Manifestasjonene av dunkelhet visualiserer erindringens ustabile og fragmenterte natur.

Nøkkelord

Nikolai Astrup, barndomshjem, erindring, psykoanalyse, materialitet

Abstract

The childhood home: the Ålhus parsonage, is a central motif in the art of Nikolai Astrup. The parsonage is depicted in many ways and with a strikingly changing degree of clarity. With Astrup's concept of the obscure (dunkelheit) as a point of departure, I analyze the obscure esthetics of the parsonage paintings. The obscure takes form as half-darkness and shadows but is also something indeterminate between light and darkness. The article argues that the obscure is connected with memory in the parsonage paintings. The vague nature of the obscure is expressed through the blurred and unfocused, which gives form to what can only be sensed. The manifestations of the obscure visualize the labile and fragmented nature of memory.

Keywords

Nikolai Astrup, the childhood home, memory, psychoanalysis, materiality

Nikolai Astrup (1880–1928) er mest kjent for sine landskapsmotiver og sankthansbål. En mindre kjent motivgruppe viser kunstnerens barndomshjem – prestegården på Ålhus i Jølster i Sogn og Fjordane. Av totalt 210 malerier viser hele 56 av dem prestegården og nærområdet.¹ Prestegårdsmotivene er lett gjenkjennelige. Husene forankrer bildene til stedet. Et stakittgjerde avgrenser prestegårdshagen mot Jølstravatnet. Et trappegelender viser skillet mellom hovedhusets to bygningsdeler. Bildene inneholder ofte topografiske referanser til fosser og fjell i nærheten. Stedet er stort sett det samme, men motivgruppen er likevel variert. Astrup fremstilte prestegården fra flere vinkler og til ulike tider på døgnet og året, med forskjellig fokus og ulik utførelse. Noen bilder er utført detaljert og klart, mens andre er mer abstraherte og har et dystert og mystisk preg. Hva betyr denne skiftende fremstillingsmåten, dunkelheten og den varierende graden av klarhet som karakteriserer enkelte av prestegårdsbildene?

Astrup bodde på Ålhus prestegård fra 1883 til 1911, med midlertidige opphold andre steder. Selve prestegårdsbygningen besto av en eldre del, den såkalte «hovedbygningen» og påbygget «hjørnestuen». Den eldste delen ble av Jølster sundhedskommisjon i 1900 beskrevet som et «elendig» hus.² Kommisjonen rapporterte at tre barn i Astrup-familien hadde dødd i løpet av en uke grunnet sykdom relatert til boforholdene. Den gamle delen ble fraflyttet i 1903 og revet i 1907.³

Før rivingen dokumenterte Astrup barndomshjemmet gjennom fotografier, men også flere av malerier viser presteboligen før noe ble revet. *Prestegården* (ill. 1) er malt med en tilnærmet fotografisk presisjon, som et dokumenteringsforsøk. Husets oppbygning i to deler og trappen imellom er tydelig presisert. Selv plantene langs husveggen kan identifiseres.



III. 1

Nikolai Astrup: *Prestegården*, udatert. Olje på lerret, 101 x 88 cm. Loge 64. Sparebankstiftelsen DNB / KODE. Foto: Dag Fosse / KODE.

Da Nikolai Astrup og Engel Sunde giftet seg i 1907, flyttet de inn i «hjørnestuen», som i skrivende stund fortsatt står på Ålhus. De fikk sitt første barn i 1911. Familien flyttet da til Myklebust og videre til Sandalstrand i 1913, der de bygget opp hjemmet som i dag er museet Astruptunet. Det nye hjemmet ble også et viktig motiv for Astrup, men det er en særlig kompleksitet over bildene av barndomshjemmet som er verdt nærmere undersøkelse.

Det halvdunkle og halvglemte

Da det ene huset ble revet, mistet Astrup en viktig inspirasjonskilde. Han beskrev tapet for kunstsamlerne Conrad Mohr og Aslaug Mohr, daværende eiere av prestegårdsbildet *I havestuedøren* (ill. 2.):

Det har været en af mine største kunstneriske sorger, at den gamle mærkelige præstegaarden blev nedrevet (det er jo alle præstebørn's sorg, at maatte skilles fra barndomshjemmet); og jeg havde saa mange af mine beste motiver der omkring med den kjære prestegaard som centrum – som den laa der i halv-dunkelhed, under de høie træer om sommeren, – omgiven af snefjelde om vaaren, om omringet af tusinde farver om hösten, – var den ligesom en verden for sig selv, – den verden hvori jeg havde oplevet mine første maleriske indtryk; – og jeg saa stadig noget nyt der, – eller der dukkede stadig op gamle halvglemte stemninger fra barneaarene.⁴



III. 2

Nikolai Astrup: *I havestuedøren*, før 1911. Olje på lerret, 87 x 110 cm. Loge 202. Privat eie.
Foto: Anders Bergersen.

Barndomshjemmet var et poetisk sted for Astrup. Stedet omtales som en egen verden og fremkalte en særlig kreativ tilstand hos kunstneren. Minnet om prestegården beskrives som drømmeaktig; nye og gamle ting dukket opp rundt barndomshjemmet. I løpet av en setning beskrives stedet under ulike årstider. Plassen beskrives med referanser til barndommens erfaringer, men også til den voksnes inntrykk og erindringer. Bevegelsen fra barn til voksen bidrar til bildet av stedet som et anker for erfaringer og inntrykk.

Prestegården beskrives som et halvdunkelt sted, lagt i skygge av store trær ved huset. Ordet «dunkel» stammer fra tysk og har betydninger som mørkt, halvmørkt, lite opplyst, men også dystert. Beskrivelsen av prestegårdens «halvdunkelhet» under trærne om sommeren rommer mer enn bare skygge. I sine brev og notater beskrev Astrup gjerne lys og skygge ved bruk av forskjellige former av ordet dunkel, men han brukte også ordet til å beskrive opplevelser.⁵ I et notat om en spesifikk grønnfarge ramset han opp hvor han hadde sett fargen før. Til slutt fortelles det om et særlig minne: «Saa var det engang at jeg fik en dunkel erindring om denne første følelse».⁶ Selve erindringen beskrives her som dunkel.

Erindringens dunkelhet er en vag anelse. Beskrivelsen av prestegårdens «halvdunkelhet» og «halvglemte» stemninger fra barndommen forbinder dunkelheten og erindringen gjennom det halve. Lik som dunkelheten verken er lys eller mørke, men noe imellom, er også det halvglemte noe vagt som bare kan fornemmes. I det følgende analyserer jeg et utvalg av prestegårdsbildene ut fra tanken om at dunkelhet og erindring er forbundet i disse bildene. Mitt forslag er at prestegårdens dunkelhet tematiserer minnets vage og labile natur.

Grå: dunkelhetens farge

I brevet til Mohr-paret roser Astrup Aslaug Mohr for å ha en særlig god forståelse av hans kunst. Det hadde hun bevist ved innkjøpene hun hadde gjort, antagelig ved å kjøpe *I havestuedøren*, som er et tema i brevet. Lovordene kan tyde på at Astrup oppfattet dette som et spesielt verk. Motivet er i utgangspunktet konvensjonelt. Å kombinere interiør og eksteriør åpner for mange tolkninger og er mye brukt i symbolistisk kunst. Spillet mellom indre og ytre rom har en åndelig dimensjon. Astrup var ikke helt fornøyd med bildet, men innrømmet: «[...] at jeg dog havde 'naaet' noget af det, – noget af min barndoms stemning fra den gamle præstegaarden: – en feriedag med sommer-regnets 'dös' udenfor udgangen til havetrappen (medens en ahnelse om havens mystik speilede sig i veranda-dören).»⁷ Bildet forsøkte, ifølge kunstneren, å fange følelser og stemninger fra barndommen i prestegården. Hensikten med bildet forklares dog med forsiktighet. Erindringen fremstår som et skjørt nærvær. Bare noe av barndommens stemning var nådd, og kun en anelse av mystikk kunne ses i glassdøren.

Beskrivelsen av erindringens fragmenterte natur underbygges av maleriets dunkle estetik. To kvinner står på hver sin side av en åpen dør. Ansiktene og hendene er bygget opp av grove strøk. Ansiktene er utydelige, og den sittende figuren er uten ansiktstrekk. Den oppløste formen gir bare en anelse av kvinnene. Begge er vendt mot åpningen til terrassen og hagen utenfor. Terrassen utgjør et grått felt sentralt i bildet. Grått, som verken er lyst eller mørkt, men en ubestemmelig mellomting, er dunkelhetens farge. Figurenes dunkelhet forsterkes av nærheten til det grå abstraherte feltet. Den ene kvinnen står med hånden i siden, en antydning til handlekraft. En hatt er innen rekkevidde, som et tegn på at hun vil ut i hagen. Den andre sitter tankefull, halvt bortvendt, med hånden under haken.

Den sittende kvinnen befinner seg på terskelen mellom det indre og det ytre rommet. Utsiktsfeltet er forbundet til henne som en tankeboble, som om hun reflekterer over dunkelheten som er materialisert i det grå terrassefeltet. Det grå midtpunktet unndrar seg gjerne oppmerksomhet, men inviterer til kontemplasjon. Hagen og terrassen er mer skisseaktig utført enn interiøret, noe som fremhever dette områdets egenart, lik et bilde i bildet.

Mystikken i glassdørens speil påpekes også i brevet. Flere reflekterende flater i verket fremhever glassets betydning. Glasset reflekterer, men er også et skille mellom noe. Fremhevingen av glass og speil, i form av refleksive flater og vinduer, synliggjør at å se alltid er farget av noe. På denne måten tematiserer glassflatene også dunkelheten som et filter å se gjennom.

Ubestemmelig gråvær

Tove Kårstad Haugsbø har merket seg at flere av prestegårdsbildene er preget av «melankoli, lengsel, einsemd og mystikk».⁸ Slike «mørke stemninger» uttrykkes også gjennom uvær. I sin omtale av *I havestuedøren* vektlegger Kårstad Haugsbø regnværets betydning for stemningen i maleriet:

Dei mørke stemningane kan tirre fantasien, men personleg assosierer eg regnvêrstemningane til den saktmodige ventinga på opplett og det inderlege ynskje om må skje noko snart [sic] – slik barn ofte kan erfare. Dette har Astrup mellom anna tematisert i maleriet *I havestuedøren* [...], der to jenter ser ut i regnet frå den opne døra. Men på grunn av at Astrup ikkje har samla desse stemningane kring ein konkret situasjon, så er det ikkje så lett å vite om den rette tolkinga er «positiv» eller «negativ».⁹

Her oppfattes en ubestemmelig stemning i *I havestuedøren*, på grunn av mangel på handling. Det skjer ikke noe fordi det regner. Her kan det legges til at gråværet også er en form for dunkelhet – verken sol eller mørke. Regnet og gråværet legger et dust slør av likegyldighet over motivet. Denne likegyldigheten er ikke nødvendigvis negativ. I likegyldighetens modus er alt like gyldig, slik at alt potensielt er poetisk. Gråværet kan dermed også være en særlig poetisk atmosfære.¹⁰



III. 3

Nikolai Astrup: *Prestegården i regn*, før 1908. Olje på lerret, 66 x 100,2 cm. Loge 54. KODE.
Foto: Dag Fosse / KODE.

En grå og trist regnværsdag er tematisert i *Prestegården i regn* (ill. 3), der himmelen og husveggene nærmest går i ett. Til forskjell fra *Prestegården* (ill. 1), der huset er fremstilt klart og tydelig, er dette en tilsørt versjon av barndomshjemmet. Astrup-biograf, Øystein Loge, har beskrevet *Prestegården i regn* som et merkelig bilde. Veggflaten er «sær og merkelig», skriver han. Disharmonien har en underlig effekt og gir bildet en naivistisk virkning.¹¹ Men ustabilitet og skeivhet kan også være virkemidler som uttrykker prestegårdens dunkelhet. Den dunkle estetikken kommer til uttrykk i form av det grå, det tilsørt og uklare. Mens *I havestuedøren* viser figurer vendt mot den grå dunkelheten, er det som om betrakteren i *Prestegården i regn* er omtåket av den. Den ufokuserte visjonen og husets ustabile form bidrar til gråværets ubestemmelige stemning.



III. 4

Nikolai Astrup: *Helg*, 1912. Olje på lerret, 82,5 x 64,5 cm. Loge 112. KODE. Foto: Dag Fosse / KODE.

Dunkelhet som filter

Å gi form til det som bare kan fornemmes, ser ut til å være sentralt i Astrups kunst. I forbindelse med et interiør som omtales som «Vinduet», har kunstneren notert følgende om motivet: «Hele stemningen som en tynd streng man forgjeves faar tag i.»¹² Det er ikke oppgitt hvilket verk det siktes til, men beskrivelsen av motivet for øvrig stemmer godt overens med *Helg* (ill. 4.), et interiør fra prestegården. En kvinne står ved et bord med blomster. De fargesterke og omstendelig malte plantene innbyr til nærblick og oppmerksomhet på bildets forgrunn. Samtidig tar kvinnen seg til hodet og henleder fokus dit. Hodet og halsen er røft malt med rødtoner og innslag av blått. I kontrast til detaljrikdommen i plantene er kvinnefiguren og rommet rundt henne en form for opprørt materialitet. Kvinnens opprørte form inne står i motsetning til den idealiserte og stiliserte morsfiguren utenfor. Spillet med naturalisme og abstraksjon produserer en ubestemt spenning i verket.

Vindusmotiver og å se gjennom vindusruter interesserte Astrup. En av hans notatbøker lister opp 36 vindusutsikter som aktuelle motiver.¹³ Mengden av motiver fra vinduer handler om mer enn utsikt. Å se gjennom et vindu er en måte å nærme seg et motiv på, som gjennom et filter. Glassflaskene i vinduskarmen leder oppmerksomheten mot materialiteten i vindusglasset. De tre flaskene har en forskjellig grad av gjennomskinnelighet. De to vinduene i rommet er også vidt forskjellige. Det innerste vinduet består av grove strøk i variasjoner av blått. Gjennom det fremste vinduet ses derimot en idealisert, stilisert hage med en kvinnefigur med barn på armen. Vinduene er ikke nøytrale glass med utsikt til en mer virkelig verden. Snarere viser de, gjennom en varierende grad av klarhet, både vanskeligheten med å se gjennom noe, men også idealet om å se virkeligheten klart og tydelig.



III. 5

Nikolai Astrup: *Vårnatt i hagen*, 1905. Olje på lerret, 86 x 100 cm. Loge 49. KODE.
Foto: Dag Fosse / KODE.

Erindringskunst

Prestegården strakk seg utover selve hovedhuset. Bilder også fra hagen og nærområdet underbygger teorien om at dunkelhet og erindring er forbundet i denne bildegruppen. Et av Astrups mest kjente motiver fra prestegården er *Vårnatt i hagen* (ill. 5). Ifølge Loge var motivet basert på et såkalt «barnebilde» fra 1893, nemlig *Prestegårdshagen i måneskinn*.¹⁴ *Vårnatt i hagen* er en senere versjon av samme utsikt, men med åker og mennesker tilføyd. Bildet baserer seg på «urbildet» og har dermed en dypere betydning som et «erindringsarbeid».

Loge har beskrevet Julius Langes påbud i 1890-årene om å lage personlig «erindringskunst» som et viktig premiss for Astrups kunstnerskap.¹⁵ Lange etterlyste personlig og inderlig følt kunst. En særlig stemningsfull atmosfære måtte til for å dykke dypt i sjelen etter det mest personlige og ekte:

[Kunstens] Fødsel foregaar ikke om Dagen, hvor Lyset skærer blændende i Øjet, hvor Overraskelserne udenfra fortrænge hverandre travlt og stundesløst – det bliver i alt Fald kun en flad Kunst, med korte Rødder i Sjælen. Men i Stillhed og i Mørke eller i hvert Fald, medens det ydre Øje ikke ser, men Sindet faar Ro til at gøre sit Udvalg af, hvad Erindringen gemmer, da dukker der Billeder frem for det indre Øje, halvt klare, halvt dunkle Billeder fra det ubevidste Sjælelivs fødende Nat!¹⁶

Dunkelheten er sjelfull. Med mørket senker roen seg, og tankene og fantasien løper fritt og uforstyrret. Det dunkle stimulerer erindringen, men bildene som dukker opp fra underbevisstheten er ikke klare som dem man ser om dagen, men heller halvklare og halvdunkle, de kan bare fornemmes.

I artikkelen spør Lange: «hvordan skal det komme ud og faa Form og Skikkelse?» Et verk som *Vårnatt i hagen* kan være et slags svar. Det er registrert fem malte varianter av *Vårnatt i hagen*.¹⁷ Men en versjon fra 1905 har et særpreg som passer godt til Langes beskrivelse av erindringskunst. Astrup omtalte versjonen som «Flaggermusnat» og beskrev det som «nærmest en studie af den mere slørede drømmeagtige vaarnatstemning».¹⁸ Bildet har en særegen dus overflate. At kunstneren oppfattet det tilslørte som noe drømmelignende, er verd å ta med i betraktning også i andre prestegårdsbilder der samme grepet er tatt i bruk.

Frances Carey tillegger erindring og barndom stor betydning for Astrups kunstnerskap. Carey kontekstualiserer denne tematikken i Astrups kunst ved å trekke frem forfattere med særlig interesse for barndom, erindring og selvbiografi.¹⁹ Kårstad Haugsbø har befattet seg med vårnatt-motivene spesielt, men ut fra en interesse for det spesifikke stedets betydning.²⁰ Hun argumenterer for at variasjonene over stedet ikke først og fremst handler om *erindring* av barndomshjemmet, men om en interesse for *endringer* som stedet gjennomgikk.²¹

Til disse bidragene vil jeg legge til at figurenes symbolikk i *Vårnatt i hagen* knytter an til erindringstematikken. Figurene graver og planter i jorda, lik kunstneren dyrket minner og inntrykk. Lange beskrev kunstnerens indre som fruktbar jord der sjelens hemmeligheter gror og utfolder seg. Det var slike dype, personlige motiver som ga kunstverket kraft, mente Lange.²²

En lignende symbolikk som i *Vårnatt i hagen* finnes i tresnittet *Plognatten*. Også dette motivet var basert på tidligere opplevelser. Astrup har fortalt hvordan han i ungdommen motvillig pløyde et jorde for en upopulær innflytter. «Til erindring om denne 'plognatten' malede jeg et lidet billede ...».²³ Bildet ble laget med erindring som hensikt og variasjonen i de forskjellige trykkene er påfallende. En variant av *Plognatten* (ill. 6) er preget av jevne, mettede fargeflater. En annen variant har tynnere lag med farger og et mer abstrakt uttrykk. Spinkle figurer bare skimtes i den mørke åkeren (ill. 7). Vannet nede til høyre i billedflaten er som et unyansert fargeglimt. På samme måte som et minne noen ganger kan være klart, andre ganger uklart, kan variasjonen i disse monotypiene tematisere erindringens skiftende natur.



III. 6

Nikolai Astrup: *Plognatten*, ca. 1905–27 (plate ca. 1905). Fargeretresnitt på papir, 18 x 26 cm. Ureg. Greve. KODE. Foto: Dag Fosse / KODE.



III. 7

Nikolai Astrup: *Plognatten*, ca. 1905–27, (plate ca. 1905). Fargeretresnitt på papir, 18 x 26 cm. Greve 3. Sparebankstiftelsen DNB / KODE. Foto: Dag Fosse / KODE.

I lys av Langes vitalistiske beskrivelse, kan åkerarbeidet i både *Vårnatt i hagen* og i *Plognatten* symbolisere kunstnerens indre liv og erindringens dybdearbeid. Det antropomorfe landskapet i *Plognatten* forsterker også denne symbolikken. Den avrundede formen på jordet og åkerens pløyde linjer kan ligne hjernebarkens furer, mens treets forgreininger kan assosieres med hjernestammens nervetråder.

Dunkelhet som tilsøring

Selv om symbolikken i enkelte av Astrups bilder kan sammenlignes med Langes romantiske ideer om kunstnerens fruktbare og rike sjelsliv, beskrev Astrup erindring som et fysisk og mentalt krevende arbeid. Autentiske inntrykk kunne ifølge ham selv ikke hentes frem som moden frukt. I et brev til Hans E. Kinck i 1922 skrev han:

[N]aar jeg har en tanke – et motiv, – dynger jeg op med skisser, notater og studier og drukner i bare «forberedelser», – saa jeg er mer end lei af motivet, naar det endelig skal faa sin rette form, – og saa blir det at ødelægge igjen. – Eller det gaar den modsatte vei: jeg er saa nervøs af spænding overfor motivet, at jeg ikke tør arbeide med det af frygt for at profanere det «indre billede», som jeg har faaet, – og jeg gaar kanske og «lever» paa det «indvortes», til det er helt opbrændt, – og der sitter bare en saar flekk igjen efter det: et brandsaar. – Med tiden blir der da mange slike brandsaar. De er kanske smaa og ufarlige – men irriterende mange som arrene efter en morfinsprøite, – de er ens onde samvittighed.²⁴



III. 8

Nikolai Astrup: *Natt*, før 1908. Olje på lerret, 57 x 54 cm. Loge 81. Sparebankstiftelsen DNB / KODE. Foto: Dag Fosse / KODE.

Carey kobler dette sitatet til Astrups «påkalling av barndomsminner» og beskriver prosessen som en «intens» form for erindring.²⁵ Jeg tror at vanskeligheten med å fremkalle og uttrykke «indre bilder» også interesserte kunstneren. Det merkes av den gripende beskrivelsen av arbeidets ubehagelige motstand og forstyrrelser. Oppmerksomheten om den problematiske tilgangen til «indre bilder», kommer også til uttrykk i dunkelhet som visualiserer den vanskelige tilgangen til minner og inntrykk.

I maleriet *Natt* (ill. 8) dominerer et mørkt tre billedflaten. Prestegården kan bare skimtes i bakgrunnen. En stor, mørk forgreining utfordrer gjenkjennelsen av huset. I *Natt* er dunkelheten et mørke som skjuler noe. Treet dekker delvis bygningen og er bilde på det å se og ikke se. Treet er som en sort flekk i hukommelsen. Greinene er livaktige i mørket og dets abstraherte form trigger betrakterens imaginasjon, slik at figurer oppstår som i et Rorschach-mønster.

Til sammenligning har krypplantens forgreining i Edvard Munchs *Rød villvin* (ill. 9) også noe uhyggelig livaktig ved seg. Den stiliserte veksten på veggen virker uberegnelig, på kanten til truende. En mann i forgrunnen står med et skrekkslagent uttrykk som forbinder figurens indre liv med det merkelige vesenet på huset bak. Det hvite stakittgjerdet kan assosieres til det trygge og hjemlige, i kontrast til den røde villskapen i bakgrunnen. Astrups *Natt* og Munchs *Rød villvin* gjør lignende koblinger hvor treet blir et bilde på menneskesinnet. Men hos Astrup er forbindelsen mer subtil og antydende. Astrups interesse for det halve og det som bare kan fornemmes kommer til uttrykk i det forfalne gjerdet i forgrunnen som bare delvis stenger betrakteren ute. Den grå nattehimmelen understreker fascinasjonen for det halve. Natten er verken lys eller mørk – en ambivalens som gjenspeiles også i treformens ubestemmelighet.



III. 9

Edvard Munch, *Rød villvin*, 1898–1900. Olje på lerret, 121 x 119,5 cm. Woll M 440. Munchmuseet. Foto Ove Kvikvik.

Verkstittelen *Natt* og husets mørke vinduer knytter an til natten, søvn, drøm og det underbevisstes sfære. Et beslektet verk, *Prestegården i regn* (ill. 10) (det finnes to versjoner med samme tittel), støtter en psykoanalytisk lesning av *Natt*. Her ses det samme treet, men også prestegårdsboligen. Prestegårdens kjellerdører er slått opp på vidt gap, pøsregnet til tross. En krokboyd kvinne står ved den svarte åpningen. Motivet er underlig. Som to mørke felt i bildet forbindes treet med husets mørke kjeller. Slik forsterkes koblingen av treet som metafor for menneskesinnet og mørket som underbevissthetens mystiske rom. I *Natt* fungerer dunkelheten som et obskurt mørke som visualiserer det å se og ikke se.



III. 10

Nikolai Astrup: *Prestegården i regn*, før 1908. Olje på lerret, 82 x 110 cm. Loge 75. Privat eie.
Foto: KODE.

Uhyggelig dunkelhet

Repetisjonen av barndomshjemmet som motiv kan tyde på en dyp tilknytning til hjemstedet, men den stadige gjentakelsen er også en observerende aktivitet som innebærer et blikk utenfra. De fleste av prestegårdsbildene er eksteriører hvor utenfor-blikket også kan indikere avstand og distanse. I en psykoanalytisk tankegang kan kunstnerens beskrivelse av at det stadig dukket opp noe nytt ved barndomshjemmet også oppfattes som noe potensielt uhyg-

gelig. *Prestegården i regn* har her vært analysert med fokus på gråværet som stemningsskapende virkemiddel. Dunkelheten virker imidlertid på flere måter. I *Prestegården i regn* opptar selve huset store deler av billedflaten. Husets ustabile og ubestemmelige form kan også være en måte å tematisere endring og forandring.

Prestegården i regn er ikke et idealisert hjem, et varmt vern for uværet. Det er noe forstyrrende med den uklare, distanserte versjonen av huset som er nær ved å gå i oppløsning. Dette spesielt dunkle bildet av prestegården kan ses i sammenheng med det estetiske ubehaget Sigmund Freud definerte som *das Unheimliche*. Etymologisk er *Unheimlich* forbundet med *Heimlich*, som betyr noe hjemlig og kjent. *Das Unheimliche* derimot, er en uhyggelig, usikker følelse som oppstår når noe familiært blir fremmed.²⁶ Hjemmet kan bli særlig uhyggelig og skremmende fordi det i utgangspunktet er det mest kjente og trygge stedet. At noe skjult eller malplassert kommer til syne i hjemmet, kan gi en spesiell følelse av ubehag. Det som plutselig dukker opp kan potensielt ha vært fortrenget.²⁷

Den ubestemmelige stemningen i flere av prestegårdsbildene har mye til felles med Volker Adolphs beskrivelse av *das Unheimliche* (*the Uncanny*) som noe grunnleggende ubestemmelig:

The uncanny cannot be pinned down; it is neither the one nor the other, but an intermediate state of both this and that. It is not an opposition, but a constant transition, a borderline experience through the repeated crossing of borders; an unhear-of proximity in which, for example dream and nightmare become blurred; a condition of more, of too much, that causes what was heretofore homelike to slip into the uncanny; a heightening and exaggeration of one into the other, a union of irreconcilables. The uncanny cannot be concretely grasped, be fixed; it is a movement, a constant deviation from supporting standards; it manifests itself in a situational and performative context.²⁸

Prestegårdsbildenes utforskning av det dunkle, uklare og det som bare fornemmes, kan betraktes som forsøk på å avklare det ubestemmelige og utrygge ved et spesifikt og velkjent sted.

Repetisjonen av barndomshjemmet som motiv er relevant i denne sammenheng. Repetisjon er et fundamentalt konsept i psykoanalysen, både som et symptom på og som en løsning på et traume. Jacques Lacan beskrev repetisjon som et gåtefullt fenomen, som et mønster og et spor man ikke kommer ut av.²⁹ De svært mange variantene og versjonene av prestegårdsmotivene er et mangfoldig studium, men også en omfattende repetisjon av et motiv med psykologisk dybde.

Freuds essay *Das Unheimliche* ble publisert i 1919, samme år som Astrup skrev brevet til Mohr-ekteparet. I den dunkle prestegården dukket det stadig opp noe nytt og halvglemte stemninger fra barndommen, fortalte han Mohr. Sammenfallet er nok helt tilfeldig, men inspirerer likevel til å tolke Astrups vekt på dunkelhet og erindring i møte med barndomshjemmet som kunstnerens egen definisjon og opplevelse av *das Unheimliche*. Astrup utforsket barndomshjemmets mørke sider og erindringens flyktige og fragmenterte natur gjennom dunkelhetens estetikk.

Jeg har mange å takke for innspill til dette arbeidet. Teksten ble påbegynt til et ph.d.-kurs arrangert av Aron Vinegar og Per Sigurd Styve i Oslo (2018). Takk til min veileder, Øystein Sjøstad, samt mine kolleger ved Universitetet i Oslo. Takk til Tove Kårstad Haugsbø for sentrale forbedringsforslag. Noe av innholdet ble presentert på Kunsthistorisk Forenings konferanse i Oslo (2018). Takk også til Kunst og Kulturs fagfeller for konstruktive endringsforslag.

Noter

- 1 Tove Kårstad Haugsbø, «Fortida gjennom notida. Nikolai Astrups kunst i nye perspektiv» (ph.d.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2015), 95.
- 2 Øystein Loge, *Gartneren under regnbuen: Hjemstavnskunstneren Nikolai Astrup*, 4. oppl., rev. utg. (1986; Oslo: Grøndahl Dreyer, 1993), 13.
- 3 Loge, *Gartneren under regnbuen*, 135–37.
- 4 Nikolai Astrup til Conrad Mohr, 9. mai 1919, brev. 829, Nasjonalbiblioteket.
- 5 Nikolai Astrup, «Blandede motiver I», notatbok, (1898–1904), Ms.8°2785:1, Nasjonalbiblioteket, III, VIII, VII. Se også N.A. til Enok Abrahamsen, 24.12.1901, brev. 295, Nasjonalbiblioteket.
- 6 Astrup, «Blandede motiver I», IX.
- 7 Nikolai Astrup til Conrad Mohr, 9. mai 1919, brev. 829, Nasjonalbiblioteket.
- 8 Haugsbø, «Fortida gjennom notida», 103–104.
- 9 Haugsbø, «Fortida gjennom notida», 104.
- 10 Poenget om gråværets atmosfære som en form for poetisk likegyldighet er inspirert av Aron Vinegar, «Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography», *Art History – Association of Art Historians* 32, nr. 5 (2009).
- 11 Loge, *Gartneren under regnbuen*, 132–33.
- 12 Astrup, «Blandede motiver I», XVIIIb.
- 13 Astrup, «Blandede motiver I», LXV, LXVI.
- 14 Loge, *Gartneren under regnbuen*, 281.
- 15 Loge, *Gartneren under regnbuen*, 53–54.
- 16 Julius Lange, «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst» [1889], i *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, red. Georg Brandes og P. Købke (København: Det nordiske forlag, 1903), 3: 159–169, 162.
- 17 Loge, *Gartneren under regnbuen*, 281.
- 18 Nikolai Astrup til Magnhild Ødvin, 1926–27, nr. 72, O3-L10, Jølster kommune.
- 19 Frances Carey, «'Erindring's Landskab'», i *Norske Landskap: Nikolai Astrup (1880–1928)*, red. Frances Carey, Ian A. C. Dejardin og MaryAnne Stevens (London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2016), 45–47.
- 20 Tove Kårstad Haugsbø, «Å sjå det dei fleste ikkje augna», *Kunst og Kultur* 93, nr. 4 (2010).
- 21 Haugsbø, «Fortida gjennom notida», 109.
- 22 Lange, «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens Kunst», 168.
- 23 Nikolai Astrup til Per Kramer, udatert, sitert etter Kari Greve, «Katalog», i *Nikolai Astrup: tresnitt*, red. Kari Greve (Oslo: Labyrinth Press, 2010), 70.
- 24 Nikolai Astrup til Hans E. Kink, 1. oktober 1922, brev. 189, Nasjonalbiblioteket.
- 25 Carey, «'Erindring's Landskab'» 45–46.
- 26 Sigmund Freud, *The Uncanny* (1919; London: Penguin Books, 2003), 124.
- 27 Freud, *The Uncanny*, 132.
- 28 Volker Adolphs, *Unheimlich: The Uncanny Home. Interiors from Edvard Munch to Max Beckmann* (Bonn: Hirmer, 2016), 37.
- 29 Jacques Lacan, «Seminar on The Purloined Letter», i *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (London: Hogarth Press, 1972), 50–51.