

N O R S K R I F T

Redaksjon:

| | | |
|---------------------|-----------|-----------------|
| Bernt Fossestøl, | rom C236, | Wergelands hus. |
| Ingard Hauge, | " C238, | " " " |
| Åsfrid Svensen, | " C318, | " " " |
| Kjell Ivar Varnebo, | " C230, | " " " |

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

Institutt for nordisk språk og litteratur

Postboks 1015, Blindern

OSLO 3.

Manuskriptene bør være skrevet på maskin i A4-format, med linjeavstand 1½, marg ca. 4 cm. og med reine typer på et godt fargeband.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artiklene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.

ZOLA OG NATURALISMEN

av

Kirsti Texmo

Om man vil beskjeftige seg med sider av nordisk realisme eller naturalisme, er Émile Zola neppe til å komme utenom. Ikke slik å forstå at jeg vil antyde en direkte isme-import fra Frankrike. For våre hjemlige naturalisters vedkommende dreier det seg om inspirasjon eller oppmuntring fra denne mannen, fra hans litterære verker såvel som fra hans teoretiske artikler. Selv tror jeg teoretikeren Zola her kom til å bety mest.

I det etterfølgende skal jeg legge frem sentrale sider ved hans litteratursyn, likeledes reaksjoner på dette synet. Sideblikk til norsk-danske forhold blir det også. - Balansert er ikke dette bildet. La det være sagt med det samme: Positivisten (i ordets noe belastede nåtids-betydning) er jeg ikke på jakt etter, "fysiologisten", "biologisten" eller hva for stikkord man nå skulle gripe til. Disse sidene har tilstrekkelig ofte vært berørt av andre.

Fremstillingen min stanser ved året 1887 (La Terre). På denne tiden har norske og danske Zola-elever høstet rike erfaringer med hensyn til denne litteraturens slagkraft. Naturalismedebatten er kommet ut over et for-eller-imot-Zola stadium, slik vi kan treffe den i begynnelsen av tiåret. Også hos hans tilhengere møter vi nå en kritisk holdning til mesteren, det kan gjelde den teknikk Zola anvender (Krohg) eller de psykologiske forklaringer han legger frem (E. Skram). Nordisk naturalisme, om vi kan kalle den så, har egne bein å stå på.

Den naturalisme-debatt som nå kommer mot slutten av 80-årene med protestanter som Waldemar Vedel og Verner von Heidenstam i spissen, gir rom både for gammelt og nytt hva synspunkter angår. Og Zola står fortsatt sentralt i diskusjonen. Selv de som reserverer seg, innrømmer at han ikke minst ved sine senere arbeider - det gjelder *Germinal* (1885) og *La Terre* - igjen har vist naturalistisk mesterskap og illustrert

hvorledes naturalisme bærer utviklingsmuligheter i seg.

Samtidig såvel som ettertid har hatt en tendens til å fremstille Zola enten som opportunisten som uten blygsel griper til hva det skal være for å oppnå berømmelse - og salg.

2) Eller også som en stor og varm sjel riktignok (Dreyfussaken), men temmelig naiv. Naivt begeistret, naiv i sin tro på naturvitenskapen går han hen og forleser seg på bl.a. Prosper Lucas: *Traité de l'Hérédité naturelle* for så å gulpe opp litt her, litt der. En vitenskapelig parveny har det vært sagt (Levin), som fabulerer vilt over dårlig fordøyet arvelighetslære.

Pkt. 1) får vi la ligge. M.h.t. pkt. 2) er det riktig nok at den tidlige Zola viser sprenslærde trekk. Forordet til *Thérèse Raquin* (2. utg. 1871) er svært vitenskapelig. Men bildet av den villifarne biologisten fortjener neppe å bli stående. Forordet viser et annet trekk som er vel så interessant, en side som peker frem mot en mer reflektert forestilling om litteratur som sciences. At det overhodet skrives forord her, sier han, skyldes den horisontløse kritikk som ble førsteutgaven til del. Og slik moraliserende kritikk er meningsløs. Dette viser, heter det videre, at kritikken ikke skjønner hvilken tradisjon *Thérèse Raquin* inngår i. (Her kan vi godt huske det forhold at Zola hadde et Taine-sitat som motto til første utgaven: *Dyd og last er frembringelser (på samme måte) som vitriol og sukker.*)

Det Zola da indirekte gir uttrykk for, er at kritikken på denne måten også røper sin tradisjonstilhørighet. Her berører Zola et motsetningsforhold som han tar opp utallige ganger utover, forholdet positivisme/materialisme på den ene side, idealisme/metafysikk på den andre. Hans vitenskapelighet må sees på bakgrunn av dette motsetningsforholdet, et forsøk på klargjøring og forsvar av det han står for. - Drøy er han nok også i sine lærde betraktninger i innledningsordene til *Rougon-Maquart* serien (1871). Biologisk arv er viktig - som tyngdekraften har også arveligheten sine lover, heter det her. Det han skal beskjefte seg med i roman etter roman er "*la double question des tempéraments et des milieux*".

Går vi så til hans forord til *L'Assommoir* noen år senere (1877), ser vi at hovedvekten nå ligger på det sosiale. Dette er et verk av sannhet, heter det , - den første roman om folket som ikke lyver og som har folkets egen lukt ved seg.

Og hensikten med romanen om drikk og elendighet i et arbeidermiljø?

Zola sier det omtrent slik: Jeg har villet male det fryktelige forfallet i en arbeiderfamilie, (hos folk som lever) i det forpestede miljøet i våre forsteder. Som en endelig følge av drukkenskap og tiltaksløshet får vi så oppløsningen av familiebåndene, - det svineri som følger av promiskuitet, den gradvise utslettelse av gode følelser. Og som utgang på det hele: Skammen og døden. Dette blir da resultatet av den moral som her er virksom.

Og her nærmer vi oss 80-åra. - "Arv og miljø", det er stikkord fortsatt. Men bildet blir neppe riktig om man tillegger hvert av dem samme vekt, de ligger liksom ikke i samme punkt lenger, de glir fra hverandre om vi betrakter dem langs en tidslinje. Fortsatt uttales de riktignok i samme åndedrett, av Zola selv også. Og likevel har hovedvekten flyttet seg, fra arv til sosialt miljø. Det ser vi av Zolas artikler såvel som av hans litterære praksis. Jeg kan ikke fri meg fra det inntrykk at når "arven" dukker opp - en eller to ganger i løpet av en romankoloss (Etienne Lantiers plutselige mordlyst etter å ha drukket f.eks. - *Germinal*), så dreier det seg nå mer om en naturalistisk sjablong.

De tyve romanene i Rougon-Macquart serien er ingen rapsodi over biologisk arv. De enkelte medlemmer av familien(e) har uhyre løs tilknytning. Hvert verk står som en enhet, det viser en særlig side ved samfunnet, tar for seg en av samfunnsgruppene slik den lever under det annet keiserdømme (1851-1870), forretningsfolk, arbeidere, hører, bønder...

Ofte antydes det at Zola vel må ha fått sin idé til en romanserie fra Balzacs *Comédie humaine*. Og det kan gjerne være. Zola understreker jo ofte naturalismens samhörighet med Stendhal - Balzac tradisjonen. - De er virkelighetsnære og - som han sier - de er store fordi de har malt den epoken de levde i. Noe slikt høver Zola godt, å male en familie - hele Frankrike - slik det levde under et råtnende *second Empire*.

I Zolas litteratursyn slik det kommer til uttrykk ved inngangen til 80-årene, ser vi positivistens kamp mot det han kaller metafysikk og idealisme. Litteraturen må avmystifiseres og romanforfatterens arbeidsmåte bringes i samsvar med hans egen tid. Le Roman experimental (1880) trekker opp hovedlinjene i denne nye litteraturen.

Essayet er en kalkering over medisineren Claude Bernards avhandling Introduction a l'Étude de la Médecine expérimentale, ja, sier Zola, det er tilstrekkelig å erstatte ordet "médecin" med ordet "romancier" - for å komme til det punkt som er prinsipielt nytt ved den eksperimentelle romanen.

Claude Bernard innleder med å si at medisinen engang ble betraktet som kunst, ja, av noen betraktes den fortsatt på den måten. Imidlertid er den nå i ferd med å etablere seg som vitenskap i moderne forstand gjennom den eksperimentelle metode. Slik er den i ferd med å riste seg løs av teologiens åk, den bringer klarhet der skolastikk og teologi har brakt forvirring. - Og Zola analogiserer til romanen. Som medisinen må litteraturen ut av en metafysisk betinget kunstforestilling, den må inn i sin egen tid, positivismen. Litteraturen må oppgi å søke forklaringer i det irrasjonelle og overnaturlige. Forfatteren må suge opp kunnskaper fra sin egen tids forskning, vinne ny innsikt og la dette felle seg ned i litteraturen. Claude Bernard gjør opp med mystikerne innenfor sin vitenskapsgren, vitalistene. Zola trekker parallell til litteraturen, den har også sine vitalister, som - som Claude Bernard sier - i liv ser en mystisk og overnaturlig påvirkning som handler vilkårlig idet den unndrar seg enhver determinisme.

Skal man skrive om mennesker, understreker Zola, må man søke positivt fundert kunnskap om menneskets individuelt og sosialt betingede handlemåte. Nå er det medisinen Claude Bernard vil bringe endelig over fra kunst til vitenskap. Litteraturen, sier han, har derimot ingenting til felles med sciences, med det å studere naturlige fenomener. Her dreier det seg om en spontant skapende akt i åndelig forstand. I følge Claude Bernard er kunstneren et menneske som i sitt verk realiserer en idé eller en følelse (sentiment) som er hans personlige. - Dette synet går Zola imot. Han finner det ironisk at en mann som innen sitt fag selv kjemper mot overleveringer fra en metafysisk betinget forestillingsverden, uten videre henviser litteraturen til åndesfærene.

Når Zola så sterkt går inn for å se litteratur på linje med naturvitenskap, forutsetter dette ingen mekanisk overføring av naturvitenskapens metoder til litteraturen. Her rammer mye av kritikken mot ham på siden. Det det dreier seg om, er å la seg inspirere av moderne vitenskapelige metoder, nyttiggjøre seg nye kunnskaper, men først og fremst - å ta inn over seg ny og annen

holdning til verden.

Zola ser det slik at det litterære verket fremkommer ved observasjon og "eksperiment" - noe som igjen går tilbake på en tvilende holdning overfor det man ikke kjenner og ikke kan forklare. I motsetning til det han kaller idealistenes eller metafysikernes dogmatisme, næres naturalismen av en tvilende ydmykhet. Naturalismen blir derfor i sitt vesen ikke-autoritær, naturalistens holdning gjør at han står fremmed overfor slikt som person-autoritet. (Zola kan derfor ikke gå med på at retningen er en skole med han selv som leder, slik det ofte fremstilles.) Nei, sier han. Naturalisme er anvendelse av den eksperimentelle metode når man studerer virkeligheten og menneskene. Gjennom denne metoden skapes den moderne romanen, den eksperimentelle.

I anslutning til Claude Bernard griper Zola fatt i determinismebegrepet. Begrepet viser til den grunn eller årsak som blir bestemmende for fenomenets tilsynekomst. Denne nærmestliggende grunn eller årsak er ingenting annen enn eksistensens fysiske og materielle betingelser, heter det hos Claude Bernard, den fysiske og materielle betingelse for at fenomenene manifesterer seg. Og den eksperimentelle metode avdekker da forhold som forbinder determinerende årsak og registrerbart fenomen, kan vi si. Metoden blottlegger de nødvendige betingelser for at fenomenet skal fremtre som iakttagbar størrelse.

Romanforfatteren har likeledes noe å lære av medisins historie når det gjelder forholdet empirisk - eksperimentell vitenskap. Empirisk medisin var observerende. Eksperimentalmedisinen innebærer at man beveger seg ut over det rent observerende stadium. Empiri er ingen fiende av eksperimentalmetoden, den siste er en konsekvens og en videreføring av den første. Ut fra en empirisk holdning nøyde man seg f.eks. lenge med å fastslå at kinin kurerte feber. Eksperimentalmetoden bringer imidlertid forskeren ut over at-empirismens stadium. Den bidrar til at vitenskapsmannen kan komme videre, at han kan søke løsning på spørsmålet om hva feber er, samt bli seg bevisst den mekanisme som trer i funksjon når stoffet leger sykdommen.

Tilsvarende da for den naturalistiske forfatter. Denne må ikke slå seg til ro i en konstaterende at-holdning. Han må la seg inspirere av eksperimentalmetoden og søke inn mot fenomenenes

dypereliggende årsaker og årsakssammenhenger.¹⁾

Eksperimentalromanen har altså ikke datainnsamling eller passiv fotograferingsvirksomhet som mål. Det som konstituerer den eksperimentelle roman, er iflg. Zola: 1) Å få innsikt i fenomeners mekanisme hos mennesket, vise maskineriets intellektuelle og følelsesmessige uttryksformer, slik fysiologien søker å forklare dem for oss, under innflytelsen av arv og miljøbetingede omstendigheter. 2) Videre vise mennesket idet det lever i det sosiale miljø som det selv har formet, som mennesket hele tiden påvirker og hvor så mennesket i neste omgang blir gjenstand for stadig forandring (jfr. Le R. es. s. 73).

Nå har såvel samtid som ettertid kritisert Zola (og naturalistene) for nettopp å nøye seg med observasjonen, med passiv fotografering av fenomener, en registrering av likt og ulikt (detaljøpphopningene) uten vilje eller ønske om å trenge inn under overflaten. Dette er et forhold vi skal ta opp noe senere. - Foreløpig nøyer vi oss med å konstatere at i sine teoretiske arbeider avviser Zola et slikt prinsipp. Nå heter det faktisk i Le roman experimental at den eksperimentelle vitenskapen ikke behøver uroe seg m.h.t. tingenes pourquoi (hvorfor); den forklarer le comment (hvorledes), - ikke noe annet (s. 61). Nå betyr ikke dette at Zola plutselig tverrvender og altså kommer til å gi kritikken rett. Utsagnet røper igjen naturalistens ønske om å distansere seg fra idealisme. "Comment" dekker her både et "hvorledes" og et "hvorfor" i den reelle verden. "Pourquoi" refererer til metafysiske spekulasjoner omkring l'essence des choses, tingenes innerste vesen. Dette er noe naturalisten ikke beskjef-tiger seg med. Og Zola illustrerer igjen med et eksempel fra Claude Bernard. - Opium gir søvn, det har vi erfart. Men å finne frem til opiums "pourquoi" - dets vesen - er oss ikke gitt. Derimot kan vi lære om denne søvnens mekanismer, vi får vite

1) Også hos oss slår naturalistene gang etter gang fast at moderne litteratur ikke kan nøye seg med et konstaterende "at", den må stadig søke mot svar på spørsmålene "hvorledes", "hvorfor". Dette er da helt i tråd med det Zola kaller eksperimentalmethoden. - Amalie Skram formulerer dette kravet flere år før hun debuterer. Hans Jäger gjør det til et sentralt punkt når han trekker skillet mellom realisme og naturalisme.

"comment" opium med dets prinsipper gir søvn. - Det sannhetsbegrep Le Roman expérimental risser opp, søker igjen å markere distanse til idealistene. Slik heter det f.eks. at det faktiske (reelle) er selve plattformen for naturalisten. Idealisme settes her tilnærmet synonymt med mystisisme idet den opererer med størrelser som unndrar seg analyse. Ethvert fremstøt fra dens side etterfølges av "et dypt fall ned i metafysikkens kaos" (80). Den forblir omgitt av det ukjente (l'inconnu). - For naturalisten står alt det vi ikke har kunnskap om, alt det som fortsatt unndrar seg oss, som et ideal - ideal i den forstand at målet er å redusere dette ideal, m.a.o. å erobre sannheten om det som for oss representerer det ukjente. - Sannhetsbestrebelse, det er bestrebelse i retning av økt kunnskap om og dypere innsikt i det som bestemmer den faktiske verden.¹⁾ Ett er at forfatteren for å tegne sanne mennesker må tilegne seg kunnskaper og et syn som samsvarer med moderne vitenskap. Imidlertid stanser ikke naturalismen her, dens formulerte hovedinteresse ligger i siste instans utenfor litteraturen selv. Observasjonen og anvendelsen av eksperimentalmetoden som middel til å avdekke det som determinerer fenomenene, har en uttalt overordnet hensikt. Naturalismen søker kunnskap om fenomenene for at menneskene skal kunne beherske dem. Ja, slik skal vi studere fenomenene, sier Zola. - i den hensikt å gjøre oss til herre over dem. - Han understreker at man søker mekanismenes lovmessighet for at kloden vår skal oppvise størst mulig rettferd og størst mulig frihet. Derfor er det viktig for naturalisten å trenge gjennom dette tingenes "comment", for at vi skal bli tingene overlegne og bringe dem til å adlyde oss. Det naturalisten arbeider frem mot, er et bedre samfunn. I den forstand beskjeftiger han seg med sosiologi såvel som med politikk og økonomi (s. 76).

Zola setter opp prinsipper for en naturalisme med et uttalt verdisyn. Men når han skal forklare hva naturalisme er, setter han eksperimentalmetoden som overordnet kriterium. Det er anvendelsen av denne scientisk inspirerte metoden som kjenne-tegner naturalistene. Uten videre synes han å forutsette en sosial-politisk målsetting som drivkraft hos den enkelte

1) Zolas krav om sannhet ender ikke i kravet om dokumentarisk sannhet (biografisk sannhet) slik det gjør hos vår bohem-naturalist Hans Jæger.

bruger.¹⁾ Jeg tror knapt Zola har tenkt seg muligheten av en "estetisk naturalisme" (Auerbach), en naturalisme som stiger ned i folkedypet for å søke det uoppdagede/l'exotique (Goncourt-journalen). Derfor skjønner han heller ikke Edmond de Goncourt når denne i forordet til "Les freres Zemganno" anbefaler de unge forfattere å skildre høyere sosiale sjikt i samfunnet. De bør, heter det hos Goncourt, unngå slasken i litteraturen (le canaille litténaire), oppbrukt som emnet er av de unges forgjengere.

Oppbrukt, smatter Zola, ... oppbrukt. Edmond de Goncourt kan da ikke mene at folket som litterært emne er oppbrukt. Nei, naturligvis kan han ikke det, han har jo skrevet Germinie Lacerteux. - Og "le canaille litténaire" -, sant å si skjønner jeg ikke dette uttrykket, sier Zola. Tydelig er det likevel at uttrykket har noe heftende ved seg, at det reflekterer en holdning som Zola misliker.

Nei, resonnerer han videre. Goncourt mener naturligvis ikke å stemple folket som "canaille litténaire", nei, det gjelder å forstå forfatteren riktig. Uttrykket spiller sikkert hen på en viss skrivemåte som forlanger at forfatteren gjør bruk av grove ord. Og slikt kan ingen forlange. Zola minner om at naturalismen i prinsippet stiller forfatteren fritt m.h.t. emnevalg og språkvalg. (Du Roman s. 263-64)

I eksperimentalromanen ser Zola en konsekvens av århundrets naturvitenskapelige utvikling. Denne romanen representerer litteraturen til en naturvitenskapelig orientert tidsalder, parallelt til klassisk eller romantisk litteratur som korrespon-

1) Etter hva jeg kan se, skyldes det problematiske ved Zolas naturalismebegrep dette forhold. Idet han synes å forutsette et gitt ideologisk fundament hos den enkelte bruker av "eksperimentalmetoden", kommer han i praksis til å gjøre selve den kunstneriske metoden til overordnet kriterium. - Naturalismebegrepet er neppe vannklart om vi nå tenker på mer hjemlige forhold. Willy Dahl kan imidlertid påpeke at det ideologiske momentet i norsk litteraturhistorisk tradisjon har vært overordnet (s. 68). Og dette er viktig når vi tenker på at denne tradisjonen løper tilbake til våre egne naturalister. For dem var det ideologiske oveordnet kunstnerisk metode.

derte med perioder preget av henholdsvis skolastikk og teologi, sier han.

Eksperimentalromanens vitenskapelige orientering, dens eksperimentale resonnement, nedkjemper en etter en av idealistenes hypoteser. Den erstatter den rene innbildnings romaner med observasjonens og eksperimentets. I følge Zolas oppfatning blir idealisten naturalistens motsetning. Idealisme blir i sitt vesen indeterministisk, den hviler i absolutter, i fastlagte religiøse og filosofiske forhåndsdommer/forestillinger. Idealistene flykter inn i det ukjente, og de foretrekker å oppholde seg der. De tar avstand fra eksperimentalmetoden ut fra den forestilling at sannheten finnes i dem selv, ikke i tingene. Deres arbeid blir uten verdi, eller også direkte skadelig. Hele deres holdning står for Zola som menneskefremmed. De har ikke menneskenes velferd som overordnet mål. Deres bestrebelser søker ikke - som naturalistenes - å bidra til at mennesket gradvis gjør seg til herre over de ting som determinerer det. - Idealistenes, metafysikerne, spiritualistene, de har mange navn hos Zola. Men deres adresse er stort sett den samme, fransk romantikk. - Nå er det i og for seg ikke romantikken, representert ved f.eks. Victor Hugo, Zola vil til livs. Zola beundrer Hugo og har mye til overs for ham. Hugos forutsetninger lå i en annen tid. Begrepet "det groteske" som hos ham blir så sentralt, vurderer Zola som en konsekvens av romantikerens kamp mot tragedien, som bare innrømmet det sublime en plass. Når angrepet likevel kommer, på romantikkens kunstsyn og holdning overhodet, ligger årsakene utenfor romantikken selv. Årsakene er å finne i Zolas egen tid og i det han selv betrakter som en tendens til å ville stanse litteraturens utvikling, et ønske om å holde den fast i romantikkens standpunkter. Derfor blir kritikk av disse standpunktene så viktig for ham.

I et essay om Victor Hugo (fra 1881) griper Zola fatt i forordet til Cromwell, som jo fikk status som romantikkens manifest. Her søker han å vise hvorledes romantikkens tenkemåte hører til et tilbakelagt erkjennelsestrinn til. Romantikken hadde sine særlige forutsetninger, den tjente sin tid, men dermed er det langt fra sagt at den er like tjenlig i dagens situasjon.

Naturalisten starter sitt arbeid med å foreta studier, romantikerens tar sitt utgangspunkt i "et spiritualistisk dogme". Dens syn er gjennomført dualistisk. Når da Hugo gir rom for

"det groteske", står dette for Zola som en konsekvens av en dualistisk oppfatning. Hugo sier i forordet sitt at kristendommen leder diktningen frem til sannheten. Og noe nytt er nå i ferd med å utvikle seg i kunsten - det groteske. Og Hugo resonnerer:

I den nye diktningen er det slik at mens det subtile representerer sjelen slik den er - renses ved den kristne moral, så er det det groteskes rolle den å representere det dyriske i mennesket.

Naturalismen kan umulig akseptere denne dualismen, den aksepterer ikke mennesket spaltet opp på denne måten. Og Zola konkluderer på dette punkt: Vi sier at der finnes levende vesener, og vi betrakter dem idet de handler. Disse handlingene ser vi på bakgrunn av miljø og omstendigheter i det hele. Kort sagt, vi går ikke ut fra et dogme. (Nos Auteurs dramatiques, s. 77)

Og hvilken funksjon tiltenker så Hugo det groteske? - Zola siterer ham: Salamanderen får havfruen tydelig frem, det groteske forskjønner sylf(id)en. - Dette ligger uendelig fjernt fra naturalistens utgangspunkt.

Romantikkens dualisme resulterer i en diktning som baserer seg på en retorisk figur - antitesen, fremholder Zola. I Hugos Quasimodo-skikkelse (Notre-Dame de Paris) - det heslige ytre, det vakre indre - finner han illustrert antitesen kropp-sjel. Eller man kan stille de to figurene Quasimodo - Esmeralda opp mot hverandre, det groteske mot det sublime. Figurene blir symbolske, virkelige i moderne forstand blir de imidlertid aldri, hevder Zola.

Romantikkens "det reelle" - slik det kommer til uttrykk i fortalen til Cromwell - befinner seg likeledes fjernt fra naturalistens virkelighetsforestilling. "Det reelle" har for romantikeren sin forutsetning i dualisme-synet, det fremkommer i følge Hugo ved en kombinasjon (forening) av det sublime og det groteske.

Miljøet omtales også i fortalen - igjen et begrep med ulikt innhold for romantikk og naturalisme. Victor Hugo, sier Zola, ser bare det pittoreske, dekoren som omslutter, men som ikke handler.

Romantikkens avvisning av "det vanlige" blir likeledes noe som skiller. Romantikeren frykter virkeligheten, hevder Zola,

Han deformerer den for å få frem det spesielle (l'accent).
Og figurene blir da enten monstrer eller engler.

Naturalismen er født av positivismen, som Zola sa det, til forskjell fra romantikken er den materialistisk i sin orientering. Og på utallige måter får dette konsekvenser for litteraturen selv. Naturalistene arbeider videre ut fra Stendhal-Balzac-tradisjonen, modifiserer den og utvikler nye trekk.

I et langt essay om Gustave Flaubert (Les Romanciers naturalistes, 1881) trekker Zola frem tre særlig sentrale momenter ved den nye litteraturen.

1. Intrigen mangler. Intrigen slik den tidligere har kommet til anvendelse i litteraturen, gjorde også litteraturen falsk. Naturalismen har ingen plass for slike knep. I essays og artikler vender Zola igjen og igjen tilbake til dette at intrigen, som han kaller det, skal mangle. Fortellingen skal være enkel, gjerne banal, den forteller om ting fra dag til dag, det ene leder liksom til det andre. Ja, historien komponerer nesten seg selv, heter det et sted.

2. Helten. Naturalismen viser ingen slik i betydningen "umåtelig forvokste person(lighet)er". Her kaster Zola et blikk på Balzacs helter og finner at disse har en tendens til å bli forvokste. Balzac kan aldri få dem veldige nok.

3. Forfatterrollen. Dette tredje momentet fremhever Zola som særlig viktig. Den naturalistiske forfatter søker å forsvinne fullstendig bak fortellingen. Kravet har sin forutsetning i naturalismens positivistiske røtter, i en holdning inspirert av naturvitenskapen (noe Le R.ex. også tar opp, jfr. s. 79). Forfatteren er iscenesetteren som skjules helt av dramaet. Han stiller seg ikke plutselig til skue. Man hører ikke at han ler eller gråter sammen med sine figurer. Heller ikke tillater han seg å felle noen dom over deres handlinger: Det er selve denne tilsynelatende mangel på interesse (cet apparent désintéressement) som er det mest fremtredende (det mest utskillende) trekk (le trait le plus distinctif) (s. 128). Igjen er Balzac-tradisjonen brakt videre, antyder Zola, idet Balzac selv tillater seg å gå inn i teksten med refleksjoner og moraliserende betraktninger.

Her er vi ved de praktiske følger metode og verdiorientering får for naturalistisk litteratur. Zola beskjeftiger seg mye med

hvorledes den nye tids forfattere arbeider. - Forfatterrollen er fullstendig endret. I stedet for fantasi er nå kunnskap kommet i sentrum. Man unngår neppe å legge merke til hvor ofte naturalistene gjør bruk av verb som "savoir", "etudier" o.l. De foretar studier, samler inn data, griper etter de "dokumenter livet selv gir". Zola peker på at ordet "roman" i starten ble en upresis betegnelse for naturalistenes litteratur. Imidlertid har ordet etter hvert blitt bærer av et utvidet betydningsinnhold idet man nå også lar det betegne et verk med utgangspunkt i studier.

Stoffet henter man fra det jevne liv. Første fase i arbeidet består da i å skaffe seg solide kunnskaper om den del av tilværelsen man ønsker å ta for seg. Forfatteren oppsøker miljøet, studerer inngående, noterer selvsagt. I den grad det er mulig, søker han også til skrevne kilder. Hovedinteressen samler seg ikke om å lage en merkelig eller selsom historie. Jo mer vanlig eller dagligdags den er, jo bedre. - Reelle mennekser som lever i et reelt miljø, det er hva naturalisten søker å skape.

Verket skal få sannheten til å tone frem, - det skal lukte av liv, som det heter et sted. - Kjærligheten, sier Zola, - hvor mye merkelig har det ikke vært skrevet om den f.eks. Og han anbefaler å studere "analysen av kjærlighet" i Le Rouge et le Noir. Romanen er skrevet i en tid da kjærligheten i litteraturen var henvist til "den villeste lyrisme". Og likevel har Stendhal maktet å gi oss mennesker som elsker slik alle og enhver gjør det.

Beskrivelsen er viktig, skjønt også ordet "beskrivelse" blir misvisende, antyder Zola, om man unnlater å gi ordet et endret innhold. Det må sees i forhold til naturalistens hensikt og arbeidsmåte. Fotografering, detaljer for detaljenes egen skyld, faller utenfor den moderne litteraturs interesseområde. Beskrivelsen har sin forutsetning i den erkjennelse positivis-men har bibrakt - mennesket fungerer ikke fritt, utenfor en tid- og rom-sammenheng. - Naturalisten ser det slik at klærne forteller noe om mennesket, huset likeledes, landsbyen, distriktet. Miljøet blir også bestemmende for den enkeltes tanker og forestillingsverden. "Vi noterer ikke et eneste fenomen i menneskets hjerne eller i dets hjerte, uten også å søke grunnene eller virkningene i miljøet" (Du Roman, s. 232).

Skjønt forfatterrollen har forandret seg så kraftig, ser

naturalisten fremdeles seg selv som forfatter, dvs. som produsent av skjønnlitteratur. Zola innrømmer fantasien plass, men da må også dette begrep justeres til fantasi med røtter i sannhet (fantaisie du vrai). - Den realitet som legges frem i Les frères Zemganno, kaller Goncourt selv "une réalité poétique". - I sin anmeldelse tar Zola opp denne formuleringen, han synes det er god. En må skille, sier han, mellom den fantasi som snur tingene på hode, og den forestilling om fantasi som er naturalistenes - en fantasi som går ut fra det faktiske. - Igjen er det vel kampen mot idealistene som spøker i bakgrunnen.

Det syn på litteratur som vi møter hos den modne Zola, 40-åringen, skiller seg på enkelte punkter fra det vi treffer hos den ganske unge Zola, 25-åringen. Noen av disse punktene kan det være verdt å stanse opp ved.

I 1866 kommer "Mes Haines". Her finner vi en artikkel som går i rette med Proudhon og det kunstsyn han gjør seg til talsmann for i Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale. Artikkelen blir i hovedsak en polemikk mot Proudhons krav om at kunsten skal underordne seg et politisk formål. Zolas protest er interessant av flere grunner. For en del står synsmåtene hans i strid med den han senere kom til å hevde, og de minner om mye av den kritikk han senere ble møtt med, ikke minst av den yngre forfattergenerasjonen.

Proudhons pragmatiske kunstsyn provoserer den unge Zola, Proudhon, dette praktiske mennesket som gjerne så at roser kunne etes som salat, heter det i artikkelen, en mann som vurderer kunsten på samme måte som man vurderer gymnastikkprestasjoner. - Idealet hos Proudhon - "le droit et la vérité" - avvises, kunsten nekter å tjene noe bestemt formål. De idealer Zola setter opp er "nos amours et nos émotions, nous pleurs et nous sourires".

Proudhon vil gjøre kunstneren til moralist, sier Zola og protesterer kraftig. Femten år senere befinner han seg i nærheten av liknende standpunkter selv, som vi har sett. I Le Roman expérimental heter det faktisk at naturalistene er "eksperimenterende moralister", sannhetsbegrep og en antydning om formålsorientering fanget inn i en formulering..

Proudhon har forestillingen om et annet og bedre samfunn som basis for sitt kunstsyn. I 1866 avviser Zola et slikt grunnlag. Dets konsekvens blir en negasjon av kunsten. - Min

kunst, sier Zola, er derimot en negasjon av samfunnet. Det kunstbegrep og den kunstner-rolle som her skisseres, ligger ganske nær det Zola senere skulle komme til å kritisere så sterkt. I 1866 kunne han uttrykke følgende oppfatning:

I et sprang stiger vi opp mot det fullkomne, i vår drøm når vi den ideale tilstand. Ut fra dette skjønner man hvor lite vi bryr oss om jorden. Vi er i selve himmelen, og vi akter ikke å stige ned. (Nous sommes en plein ciel et nous ne descendons pas.) (Mes Haines s. 34).

Kan man forestille seg forfatteren av *Germinal* - eller av *la Terre* - forlate jorden for i himmelen å søke idealet for kunst - "det fullkomne"? Protesten mot Proudhon slår her ut i noe som sterkt minner om forestillingen: kunst for kunstens egen skyld.

Zola formulerer sin kunstdefinisjon slik: Et kunstverk er et hjørne av det skapte (un coin de la création) sett gjennom et temperament (s. 24). Som kjent endres dette senere til "et hjørne av naturen" (... un coin de la nature...). -

At "det skapte" skiftes ut med "naturen" skulle man kunne se som et uttrykk for en dypere forståelse av det materialistiske standpunkt hos Zola. Akkurat hvor og hvordan han finner frem til "la nature", er ikke godt å si. Men jeg synes det er verdt å nevne at Proudhon selv - i sin definisjon av kunst - anvender nettopp dette ordet. (Han sier: "Une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce", s. 23. Sit. etter Zolas artikkel.)

Imøtegåelsen av Proudhon hviler først og fremst i en forestilling om at hensynet til det individuelle nødvendigvis må komme i konflikt med hensynet til det sosiale. På dette tidspunkt anser Zola disse to hensyn for å være uforenlige. En kunst av Proudhons merke vil utradere forfatterindividet, individualiteten forsvinner idet kunsten blir et kollektivt anliggende.

For Zola bæres kunstverket av det personlige, av originalitet. Det må ha "blod og nerver", leseren skal møte et levende menneske i verket. I resultatet av Proudhons kunstoppfatning ser Zola en stereotyp, klisjepreget og u-personlig kunst.

Slik vi møter hans kunstteori femten år senere, er nok

mangt justert eller helt endret, det har vi allerede sett. Men kravet om "det personlige" blir stående. Zola ser det ikke som uforenlig med eksperimentalmetoden og dens overordnede sosiale formål.

Når det personlige så sterkt fremheves også av den modne Zola, faller dette i tråd med opprøret mot idealisme og det etterslep av romantikk som han til stadighet fyrer løs på. Naturalisme innebærer konkretitet og nærhet til det reelt menneskelige. Litteraturverket reflekterer da også dette uten at det dermed bringes i konflikt med den nye forfatter-rollen. Verket er et menneskeskrik, sier Zola. Og han hører i dette skriket nok et opprør mot det artistiske ideal som linjen fra romantikken har utviklet. - I det sanne litteraturverk hører han et menneskehjerte slå. Det er skrevet med blod, ingen blekklikt stiger opp fra sidene. Zolas egen språkbruk blir konkret-menneskelig idet han vil forklare hva den "personlige uttrykksmåte" representerer for ham. "Du Roman" beskriver det naturalistiske kunstverk som en gjennomlevet realitet, det er et personlig uttrykk for den verden som omgir oss.

Selve stilen plasserer Zola innenfor "det personliges" område. Naturalisme definerer han som anvendelsen av en vitenskapelig metode. Naturalisme består ikke i en spesiell skrivemåte (retorikk) eller i et særlig språk (Du Roman s. 259).

Samme plassering foretar han i stilen i Le Roman expérimental, der sies det at:

Skrivemåten (la rhétorique) har foreløpig ingenting her å gjøre. La oss slå fast metoden, den bør være felles. Og la oss akseptere enhver skrivemåte i litteraturen. La oss se på dette (fenomenet) som uttrykk for forfatterens litterære temperament. (Le R. ex. s. 92)

Først og fremst må metoden sikres. Spekulasjoner omkring stilen har her ingenting å gjøre - foreløpig. - Her berører han momenter som etter hvert bringes inn i sentrum av diskusjonen om naturalisme, også hos oss. Omkring 1880 stiller altså naturalismen (representert ved Zola) seg i prinsippet åpen m.h.t. stiltype. Flaubert som filer og filer på setningen, Goncourt-brødrenes nonchalanse overfor den -, Zola roser begge parter. Alt er like utmerket, om det nå er Stendhal som leser en side i Code civil før han setter seg til å arbeide, for liksom å finne den tørre tonen, eller om det er brødrene Goncourt der de arbeider

seg frem til et språklig uttrykk som har samme farge "som himmelen den taler om, samme lukt som blomsten den nevner" ("Les Rom.natur. s. 230). - Hos brødrene Goncourt finner Zola en ny måte å sanse naturen på. Forfatterne makter å gjengi det første som slår en av det en ser - (le premier heurt de la vision). - Til Flaubert kan de unge forfattere gå om de vil lære beskrivelsens kunst. Flaubert vet å fremstille det nødvendige miljømaleri. Hos ham finner vi ikke de lange oppramsingene som tynger Balzacs tidlige verker, sier Zola. Flaubert gjengir nettopp det trekk som springer en i øynene, den store linjen, det spesielle som maler (- la particularité qui peint). (Du Roman s. 234)

Naturalismen gir m.a.o. rom for mangfold i stilistisk hen-seende. Impresjonisme står for Zola som et viktig bidrag til dette mangfoldet.

Likevel byr prinsippet om stilistisk åpenhet på problemer for Zola, det er tydelig nok. Der finnes en skrivemåte naturalisten vanskelig kan godta idet den støter sammen med vilje til konkrethet og nærhet. Denne stilen kolliderer likeledes med retningens sannhetsbestrebelse. Zola kaller den "le style qui est dans l'air".

Stiltypen beskrives som et magasin av litteraturspråklige konvensjoner, en konvensjonsstyrt middel-stil som "flyter lett og bløtt avsted", "en syndflod av ordinære uttrykksmåter, av velkjente bilder". (Du Roman s. 222). Denne stilen står for Zola som det verste. Derimot må forfatteren gjerne skrive dårlig i betydningen ukorrekt. Slikt gjør ingenting såfremt der er originalitet i uttrykksmåten.

Denne stilen som omgir oss er kald i all sin kunstlethet, og den er overfladisk. Skjønner jeg ham rett, betrakter han den altså både som sannhetsfiendtlig (overfladisk) og som menneskefjern (kald). - Jeg forstår ham slik at i og med at denne stiltypen hviler innenfor konvensjonen selv, makter den heller ikke å komme inn under overflaten av det "konvensjonen" erkjenner. I dette perspektivet trer kravet om originalitet tydeligere frem. Hos Zola står begrepet for "opprinnelighet" eller "ekthet" (- altså ikke fjernt fra romantikkens). Originalitet - også på språkplanet - står for ham som en forutsetning for å komme løs av konvensjonens begrensede erkjennelsesmulighet. Gjennom skapende aktivitet kan forfatteren evne å bryte ut og altså komme inn under overflaten av den verden eller den sannhet konvensjonen erkjenner.

Det er tydelig nok at Zola selv kjenner seg delvis pris-
gitt en litteraturspråktradisjon som virker tilslørende og
som holder sannheten på avstand. Han bønnfaller de unge om å
reagere "mot oss" - de eldre, idet de lar "oss" fortsette med
å vasse omkring i en artistisk skrivemåte mens de selv finner
frem til en sterk, solid, enkel og menneskelig stil. Selv, sier
han, har han i for høy grad skvalpet rundt i romantikkens søl.
Uff ja, sukker han plutselig. Når jeg fra tid til annen blir
så rasende på romantikken, skyldes dette at jeg hatér den for
den falske forestilling den har gitt meg om litteratur. Jeg
sitter fast i den og jeg raser mot den.

Særlig vanskelig får Zola det med billedspråket. Den eldre
generasjon har her vært et dårlig eksempel for de yngre, hevder
han. Har vi ikke latt bekkene gi seg til å synge, latt eikene
småprate med hverandre og latt hvite klipper sukke som kvinne-
bryst i heten midt på dagen.

Zola bruker ikke ordet "løgn" om naturmetaforene. Men som
vi ser lar han dem illustrere de eldres dårlige eksempel.
Og han vurderer på følgende måte:

Hvis det finnes noen mulig unnskyldning for å opprette en
slik avstand mellom erfaring og formidling av denne er-
faring, så må det i tilfelle være den drømmen man hadde
om å utvide det menneskelige - menneskeligheten - på dette
viset.

Forestillingen om at metaforspråket fungerer utvidende i
forhold til vår erkjennelse, det er et moment som likeledes
dukker opp i vår nordiske naturalismedebatt mot slutten av 80-
årene.

Imidlertid avviser Zola en slik tankegang, i teorien i alle
fall. Hans erfaring var at det bar galt avsted, skjønt hensikten
var den beste. Målet var jo å berike menneskene selv.

Nå skal vi se litt på den fotograferingsteknikk (detalj-
oppnopning) som Zola og flere av hans elever er blitt så beryk-
tet for. På bakgrunn av det som nå er sagt, skulle motiveringen
for en slik teknikk tre klarere frem. Samtidens (Brunetières)
og ettertidens vurderinger skulle likeledes komme i et klarere
lys.

Vi har sett at det syn Zola gir uttrykk, på ingen måte
har tingenes overflate eller umiddelbare fremtredelsesform som
mål. Observasjonen er en fase i arbeidet, neste fase består

i å avdekke nettet av forbindelseslinjer, spillet av årsak-virkningsrelasjoner.

At naturalisten tar med så mye detaljstoff, springer ikke ut fra ønsket om å slå seg til ro med detaljene. Årsakene må søkes andre steder, det jeg kan skjønne. De må søkes i naturalismens oppgjør med det Zola kaller idealisme og metafysikk og den diktning som har sine røtter her. Naturalismen bæres ikke av en "fantasi (som) flagrer omkring i en immateriell verden", den har ingen plass for "des sylphes et des fées". Naturalismen er materiell, den er konkret og nær, stofflig nær når den avslutter sine mennesker og trekker leseren inn mot dem.

Forklaringen på stoff-detaljene må vi altså søke i Zolas bekjennende materialisme og i oppgjøret med det han vekselvis kaller idealisme og metafysikk. De blir et oppgjør med etter-slepet fra romantikken, gjennom dem hoper Zola opp menneskers konkrete verden. De forteller noe om mennesker og menneskers vilkår. Zola er for lengst kommet ned fra himmelen (hvor han befant seg i 1866). Ja, han befinner seg ikke bare et eller annet sted på jorden, han er HER. Detaljmassene skulle man m.a.o. også kunne se som uttrykk for ønsket om å suge leseren inn i en konkret her/(nå)-situasjon.

Teknikken bør likeledes sees i forhold til den forfatter-rollen Zola skisserer. Ikke et resultat av rollen som blank kameralinse, slik det ofte fremstilles. Heller tror jeg man skal tolke den som et ønske om å komme til orde - et ønske om å "tydeliggjøre" - fra den forfatters side som har pålagt seg å holde munn innenfor fortellingen.

Detaljmassene skulle vi kunne vurdere som et forsøk på des-automatisering (Sjklovskij), en fremmedgjøringsteknikk. Her dreier det seg mindre om å gjenkjenne, mere om å sanse, - se. Jeg minner om Roman Jakobsons artikkel om realisme (og "neo-realisme") og hans generelle betraktninger over fenomenet. I mangt en videreføring av Sjklovskij. Jakobson forklarer det slik: Det som var gjengs i fortellingene fra i går, sier ikke noe lenger. Så blir tingene karakterisert ved kjennetegn som bare for kort tid siden ble ansett for å være uten betydning, uten verdi med tanke på gjengivelse - det man knapt la merke til. Og den klassiske vurderingen - som kritikere til alle tider har formulert når det gjelder fornyerne i deres samtid -

lyder: Forfatteren henger seg gjerne opp i uvesentligheter.¹⁾

- Jakobson peker likeledes på at den progressive realismen karakteriseres ved uvesentlige trekk idet den velger ut etter nærhetsprinsippet (metonymien, synekdommen, jfr. eksemplet fra Tolstoj - Anna Kareninas selvmord).

Ferdinand Brunetière, Zolas samtidige som vi skal treffe om et lite øyeblikk, vurderer detaljopphopningene som et utslag av evneløshet. De konkrete detaljene gjør at verket blir falskt, som han sier. - Forunderlig er det å møte beslektede synsmåter fra marxistisk hold. Teknikken tolkes her som utslag av en passiv estetikk. Den gjør den mekanisk reproduserte livs-ekthet til det eneherkende prinsipp for framstillingen, fremholder Horst Bien. Naturalisten risikerer å miste oversikten over "fenomenenes vesen og deres virkelige sammenheng" på grunn av denne opphopningen av konkrete detaljfacts (s. 206).

Tankegangen finner vi hos Lukács, naturligvis. (I sitt etter hvert så berømte brev til Margaret Harkness stiller jo Engels Balzac opp mot forfattere av Zolas type.) Hos Lukács blir det da realisten som triumferer. Zolas naturalisme avvises som udialektisk, den står for en "direct, mechanical mirroring of the humdrum reality of capitalism" (s. 93).

Dette er velkjente betraktningmåter. - Naturalismens stofflighet kan imidlertid sees fra en annen kant, som nettopp antydnet. At teknikken risikerer å forfeile (Bien), finner jeg mindre interessant i denne sammenheng. Det historisk sett interessante blir viljen til å anvende en des-automatiseringsteknikk som 1) bekjenner seg til en materiell (stofflig-konkret) verden, 2) og som derved avviser forestillingen om en "metafysisk".

Også Zola-elever finner teknikken utilfredsstillende. Krohg kommer med kritiske bemerkninger og anbefaler en impresjonistisk

1) Som et a propos til Jakobson, la oss skjele til hjemlige forhold - jfr. følgende vurdering av Amalie Skrams "grep": -"Udstyret, de ydre Fænomener er for Amalie Skram bleven et Vildnis, som hun haabløst hugger ned af baade for og bag for at slippe ud til en Smule Lys. Hun vrager al spændende Handling og glemmer sine Personers Sjæleliv for at fortabe sig i Dragter, Armbevægelser, Figurstillinger, Bohave, Lugt o.desl." (Morgenbladet Kbh. 227/1887 - fra en anm. av Sjur Gabriel).

løsning. Zolas teknikk er ikke "sann" i forhold til vår måte å sanse verden på, det er Krohgs innvending. Vi sanser ikke et mylder av detaljer, vi griper et helhetsinntrykk. Den mulighet Zola anbefaler, men selv i liten grad følger - la particularité qui peint - står altså for Krohg som den riktige nettopp fordi den er sann i forhold til menneskers måte å persipere på.

Erik Skram berører problemet i noen betraktninger over Herman Bangs stil. Her avviser Skram en ekstrem impresjonisme fordi denne igjen blir "usann" i forhold til menneskehjernens evne til integrering i en erfaringssammenheng. Vi "ser" egentlig langt mer enn det øyet er i stand til å oppfatte. Derfor kan vi f.eks. heller ikke slå oss til ro med en malerkunst som bare fremstiller de fysiske skranker for malerens synsevne, hevder han. Og en annen ting, fortsetter Skram saktmodig, er jo at det (for mottakeren) er av en viss interesse å få vite om impresjonen skyldes et menneskeansikt, et grisetrau eller bakdelen av en badende nymfe.

Ferdinand Brunetiére var kanhanda den som leverte den hardeste kritikk av Zola og den naturalistiske retningen. Allerede i februar 1880 gyver han løs på Le Roman expérimental og tar samtidig avstand fra Zolas litterære arbeider. Han tegner Zola som den store ignoranten (legg merke til de mange ne...pas, manque o.l. som han knytter til Zola-personen i artikkelen), et menneske som er håpløst akterutseilt av sin egen tid, en ukyndig som slåss mot innbilte fiender, mot holdninger som hører en for lengst svunnen tid til. Med brask og bram styrter Zola av sted mot dører som alt lenge har stått åpne. Og annerledes kan det ikke gå med en mann som fullstendig mangler litterær dannelselse og filosofisk kultur, sukker Brunetiére. De grunnleggende prinsipielle betraktninger i Le Roman expérimental avfeier han som en blanding av selvmotsigelser og selvfølgeligheter. Noen eksperimentalmetode eksisterer ikke. Observasjon er det eneste mulige. - Enten har Brunetiére overhodet ikke forstått Zola, det er en mulighet. Eller han har forstått og er blitt skremt.

Som sagt avvises detalj-teknikken, den betraktes som et utslag av uformuenhet.

Kritikken betrakter også det miljø-bestemte menneske som en altfor grunn og mekanisk forestilling, forestillingen skygger for det felles menneskelige. Brunetiére avviser den tanken

at miljøet, på naturalistisk maner, modifierer les amours ou les haines (...) les joies ou les souffrances, som, som han sier, er la grande affaire de la vie. (Bla tilbake til Zola 1866.) Har det seg virkelig slik, spør Brunetièr spydig, at man elsker på en særlig måte som finsnekker - eller lider på spesielt vis som gateselgerske? - Brunetièr ser det slik at naturalismen låser sine mennesker i betingelsene. Figurene viser aldri motstykket til sin yrkes- og miljøbetingede - eller karakterbestemte adferd. Denne ensidighet i konsekvens gjør naturalismen usann, den savner fatalt et dypere realitetsbegrep. Sannhet kan først skapes når forfatteren bryter gjennom realitetene og løser ut noe (felles) menneskelig.

Den ensidighetslinje Zola slår inn på blir skjebnesvanger for naturalismen og de figurer den tegner, dette er det sentrale punkt i Brunetières kritikk. Under foregivende av å presentere sannhet, gir naturalismen seg av med å beskrive alle tenkelige og utenkelige sider ved det hestlige. Figurene blir mekaniske. Konsentrasjonen om det hestlige gir stereotype monstrar a la Nana. Aldri røper hun drømmer eller tvil med hensyn til sin livsførsel, slik man kunne forvente hos en kvinne av folket. Ensidighet, overdrivelse, der ender naturalismen, i en løgn om folket idet den stadig forsnevres ved sin sentrering om det groteske og det obskøne.

I 1887 kom La Terre ut, bøndenes Germinal som Zola ved en leilighet kalte den. Og kritikken rettet seg særlig mot usannheten, mot obskøne skildringer som det gjerne het. Fem unge forfattere nyttet høvet til å ta avstand fra Zola og hans naturalisme. I Le Figaro offentliggjorde de det såkalte "De fems manifest". Zola har forrådt sitt eget program. Naturalismen har degenerert, heter det i manifestet. Fra å være et hjørne av naturen sett gjennom et temperament, er den blitt et hjørne av naturen sett gjennom et morbid sanseorgan. De fem ser det slik at Zolas beskjeftigelse med det obskøne, går tilbake på to årsaker: Mannen er syk (seksualangst - impotensskrekk). Han ønsker å øke salget.

Få dager etter dette angrepet kommer Brunetières artikkel "La Banqueroute du Naturalisme", hvor han går løs på La Terre - en motbydelig rapsodi som han kaller romanen. Synsmåtene er stort sett de samme som før. Men denne gangen kan ensidigheten, obskøniteten sees i nytt lys, nemlig dette at naturalismen er kald. Det den i særdeleshet mangler er sympati og medmenneskelig-

het, slik man finner det hos de russiske og engelske naturalister, som hos Dostojevski og Tolstoj, hos Dickens og Eliot. - Her har Brunetièrre hentet nytt og tørt krutt hos de Voguè. Hans Le roman russe kom ut året før, og innledningen tar opp synsmåter som dem Brunetièrre nå hevder.

Denne gang går imidlertid Brunetièrre nærmere inn på det grove språket hos Zola. Også språket blir en løgn til sist fordi språkbrukeren ikke forstår seg på ordene og deres valører. Han resonnerer omtrent slik: Hvis Zola skrev for arbeidere, var det for såvidt i orden. Men Zola skriver ikke for arbeidere, han skriver for et borgerlig publikum. Og sjofel blasfemi eller skitne skjelsord står ikke for det samme i disse to miljøene.

Dernest fungerer det grove språket forskjellig i en daglig-situasjon og i en bok-situasjon.

Språklig fotografering blir altså usann, virkningen forfeiler fordi fotografiet ikke tar hensyn til endring i situasjon, heller ikke til dette at ord fra et miljø fungerer ulikt i et annet. Mekanisk viderebefordring på språkplanet betinger altså nok en usannhet. I det hele er naturalismens imitasjonsbestrebelsler falske. De ender i språklig råskap og utilstrekkelige og banale observasjoner - naturalismen er bankerott.

Vi kan gjerne si at naturalisme er vold mot det etablerte, "stofflig" vold, språklig vold. - Det Brunetièrre her reagerer på, kan vi betrakte som en naturalistisk fundert des-automatisering på språkplanet.

Den naturalisme som står i opposisjon til det borgerlige samfunn, vil nødvendigvis berede mer enn ett sjokk for den borgerlige leser. Opposisjonen kan også på språkplanet gi seg utslag i at forfatteren ignorerer borgeren. Han ignorerer borgerens språklige verden og virker innenfor gruvearbeiderens eller bondens.

En annen side ved Brunetièrres betraktninger omkring naturalisme er likeledes belysende. I kritikken av Le Roman expérimental og Zolas litterære produksjon frem til 1880 kommer han inn på dette at emne og miljø må passe sammen. L'Assommoir vurderer han som et noenlunde vellykket verk fordi Zola i beskrivelsen av drukkenskap har funnet det rette miljø å belyse den i (arbeidermiljø). - En tilsvarende naturalistisk Phedre er derimot utenkelig. Emnet lar seg ikke transponere til et miljø av småhandlere og håndverkere uten at det blir latterlig

eller avskyelig.

Dette er sikkert riktig, sett fra Brunetières standpunkt. Noen naturalistisk Phedre kan aldri skapes. Selvsagt ville naturalismen bryte ned tragediens distanse, gjøre emnet reelt og altså som Brunetière sier, ende i det avskyelige. Når naturalismen griper etter les amours, blir disse nærværende konkrete, dvs. obskøne for et borgerlig publikum.

Zola har selv pekt på at naturalismen "sprenger og utvider romanens rammer". Retningen skapte da også en roman som på mer enn ett vis brøt med det borgerlige samfunns forventninger til roman-genren.

Et annet punkt i kritikken av Zola tok opp hans forhold til romantikken. Kritikerne pekte på at Zola, som drev kontinuerlig oppgjør med denne retningen, selv var sterkt påvirket av arven. (Ingen var mer klar over dette enn Zola selv - som vi har sett.) I forordet til Le Roman russe fremholder Vogüé at det realistiske innslaget i Zolas romaner er svakt. Det lille som finnes er ikke annet enn et forsøk på å imøtekomme tidens smak, og forfatteren lykkes ikke her. Han skaper slik romantikeren gjør det, hevder Vogüé, idet han lager et syntetisk monster, levendegjort ved fryktelige drifter. Det absorberer helt menneskene og lever sitt eget liv over det nivå som er virkelighetens, - en hage i La Faute de l'Abbe Mouret, hallene i Le Ventre de Paris, et vertshus i L'Assommoir, ei gruve i Germinál, - på samme vis som Hugos katedral i Notre-Dame de Paris.

Brandes tar opp denne tråden i sitt essay om Zola (jfr. s. 157-58). Det antydes her at når Zola griper til det romantiske symbolet, har dette sammenheng med et annet likeså typisk trekk ved stilen - detaljoppbløsingene. Disse ser Brandes som et resultat av Zolas forstørrelsesteknikk. De anvendes når Zola vil gi inntrykk av noe veldig, noe svært. For å holde alle enkelthetene sammen og for å få frem en enhetsvirkning er det så Zola tyr til symbolet.

Den nye forfatterrollen som Zola fremhever som et særlig viktig trekk ved naturalismen, kjente han seg selvsagt forpliktet overfor. Samtidig hadde han en stadig klarere uttalt sosial hensikt med sin diktning. Man kan lett forestille seg at disse

to hensyn, forfatterrollen - ønsket om å påpeke nødvendigheten av sosial reform, kunne komme i konflikt. Om han nå dynget aldri så mange miserable detaljer eller hjerteskjærende tildragelser inn i Maheu-enes eller Fouan-enes liv, kunne han så rolig rekne med at det sosiale hensyn uten videre ble tilgode sett, at leseren også ville konkludere med nødvendigheten av et annet samfunn? Jeg tror Levin har rett når han spinner videre på tråden Vogüé-Brandes og sier at det romantiske symbol og antitesen kommer i bruk "fordi her er de to Virkemidler, Digteren henviser til, naar han vil samle og belyse" (s. 183). - Med andre ord - samle de detaljer og enkeltheter som i seg selv belyser - og så for sikkerhets skyld - gi det hele et kraftig overlys fra symbolet. - Konflikten med dens ulike løsningsmuligheter kjenner vi igjen fra våre egne naturalister.

Tidligere har vi berørt det problematiske i Zolas naturalismebegrep. Anvendelse av eksperimentalmetoden settes som overordnet kjennetegn. Når han så på vegne av et "nous" i neste omgang fremhever arbeidet for et bedre samfunn som mål, blir ikke dette riktig. En scientistisk orientert retning har ikke nødvendigvis dette som mål, eller sympati for det jevne folk som drivkraft. Flaubert som Goncourt-brødrene, Maupassant som Huysmans står fjernt fra den demokratiske bevegelsen i tiden. Men Zola rekner dem alle som naturalister. Så lenge naturalisme betegner metode, kan et "nous" gi mening. I det øyeblikk politisk målsetting bringes inn, sprenges begrepet. Det er Zola som utvikler seg i demokratisk retning, ikke de andre.

Fransk realisme representert ved disse fire er sosialt indifferent. I den grad realistene reagerte på samfunnsforholdene, reagerte de gjerne i utakt med demokratiske tendenser i sin egen tid. Flaubert var neppe noen demokrat. I et brev til George Sand fra 8. sept. 1871 - altså kort tid etter at kommunen var slått ned - heter det:

Jeg tror at massen(e), (denne) bølingen, alltid vil være avskyelig (haïssable). Av viktighet er bare en liten gruppe ånder, alltid de samme, som lar fakkelen gå videre (overs. fra Plekhanov).

I forordet til Le Roman russe (1886) drar Vogüé et skille mellom på den ene siden fransk, på den andre siden russisk og engelsk realisme. Det som skiller er i følge ham den franske

realismes mangel på sympati med figurene. Den er kjærlighetsløs og helt uten medfølelse. - Grensedragningen har senere vært frisket opp av andre. Resultatet blir hver gang at russisk og engelsk realisme viser sosialt engasjement i romanene der den franske nøyer seg med å legge frem lidenskapsløse studier.

At fransk realisme så sterkt dyrker en "objektiv" holdning til det den beskriver, kan naturligvis i siste instans springe ut fra en total mangel på interesse (ut over den vitenskapelige) for de miljøer og de mennesker som blir gjenstand for studier. Dette er en synsmåte Plekhanov går inn på. Forakt for det etablerte borgerlige samfunn, dets institusjoner, skikker, beskyttelsesmekanismer, ritualer osv. finner vi hos romantikerne, senere hos realistene uten at disse dermed ønsker avskaffelse av det gitte samfunnet. De har sine røtter her, og så lenge dette samfunnet ikke trues, kan de også tillate seg en objektiv form. - Plekhanov trekker så en linje fra fransk realisme til norsk nyromantikk, fra Flaubert til Hamsun. Hva har så Flaubert og Hamsun felles, spør Plekhanov. Jo, et uttalt hat mot folket. Hamsun gir uttrykk for dette i sine verker, det gjør ikke Flaubert - direkte. Flaubert kan fremdeles tillate seg å være objektiv. Og Plekhanov konkluderer: "The class struggle in modern society had to advance much further before the ideologists of the ruling class felt the need to give outright expression in literature to their hatred for the emancipatory ambitions of the "people" (s. 39).

Å se forfatterrollen på bakgrunn av historiske forhold har utvilsomt noe for seg. Den linjen Plekhanov trekker her, er selvsagt en hovedlinje, den kan ikke anvendes slavisk. En objektiv forfatter er ikke uten videre ensbetydende med en uengasjert forfatter. Zola fortsetter å være "objektiv" også etter at han har uttalt sympati med sosialismen. Det samme gjelder vår egen Amalie Skram. Men at rollen - at det apparent désintéressement - for begge vedkommende kan kjennes problematisk, det er tydelig nok. Begge søker da på ulik vis å kompensere denne rollen (Zola griper til symbolet, som vi har sett).

Brødrene Goncourt gir ut "Germinie Lacerteux" i 1864. I forordet sier de at dette er en sann roman. - Og sann er den i den forstand at den på positivistisk vis oppdager nye sider ved virkeligheten som den så trekker inn i litteraturen.

Romanen beskjeftiger seg med en representant fra det lavere sjikt i samfunnet (tjenestejente) og hennes miserable liv. Men dette betyr ikke uten videre at forfatterne solidariserer seg med de elendige. En forsker som Auerbach (Mimesis) tolker det slik at Goncourt-brødrene studerte dette lavere sjikt for å samle sanseintrykk som hadde sjeldenhets- og nyhetsverdi. De grep til morbid-estetiske erfaringer, sier han, som kunne tilfredsstillende de fordringsfulles smak som var blitt trett av det tilvante. Auerbach viser til Goncourt-journalen, også fra året 1871, der det heter:

(...) folket, mugen om De vil, øver samme tiltrekning på meg som ukjente og utforskede folkeslag. - noe eksotisk som den (til)reisende søker å få fatt på - (quelque chose de l'exotique que les voyageurs vont chercher (overs. fra Auerbach)).

Forfatterne synes altså ikke opptatt av å trekke arbeiderklassen inn i litteraturen på annen måte enn at de oppsøker den for å finne det som pirrer sansene, gjerne det heslige eller sykelige. I denne sammenheng taler Auerbach om "estetisk naturalisme" og minner om at Goncourtene her ikke var helt originale. Baudelaire gav ut Les Fleurs du Mal allerede i 1857.

Zola kan ha rett i at metoden i alle fall i utgangspunktet danner et fellestrekk ved det han kaller naturalisme. Hvilke ideologiske motsetninger retningen ved denne inndelingen kommer til å spenne over, har vi allerede sett. Zolas naturalismebegrep sprennes da også. En strøm flyter ut i såkalt dekadensdiktning, aristokratisme, eller den beruser seg i mystisisme. Zola utvikler seg i en annen retning. Han støtter de progressive kreftene i tiden og begynner å kalle seg sosialist.

I midten av 80-årene kommer Germinal, romanen om den store streiken blant gruvearbeiderne i Montsou. Hensikten er iflg. Zola å vise "kampen mellom kapital og arbeid" og å gi "den borgerlige leser en støkk i livet". De forhold arbeiderne lever under settes i klar sammenheng med reglene i det kapitalistiske system (Henri Mitterand). Og klarheten bringes frem ved symbolet, gruva som eter menneskekjøtt.

Og den andre siden ved hensikten - støkken? Også her kan man vel si at Zola lykkes. Han oppnår at myndighetene stopper oppsettingen av teaterstykket bygd over romanen. Stykket ville bringe den alminnelige ro og orden i den aller største fare,

som det het fra ministerhold. Det hevdes at det som gav minister Goblet særlig sterke betenkeligheter, var scenen der maktapparatet setter soldater inn mot de streikende.

Kritikken? Stort sett enighet om at romanen er løgnaktig, svinsk og sosialistisk.

Ved siden av Germinai blir La Terre (1887) rechnet som Zolas viktigste verk, også av dem som etter hvert stilte seg reservert til hans produksjon. Også denne romanen avstedkom rystelser, den oppnådde beslagleggelse med bøter og fengslinger i kjølvannet, i England riktig nok. Kritikken i Frankrike? - Løgnaktig og svinsk.

Og her står vi da i den siste halvdel av 80-åra. Zolas to viktigste romaner er kommet. I vårt hjemlige Norden dukker utdrag av La Terre opp i Politiken (1887) og vikles for en tid inn i dansk-norsk sedelighetsdebatt. Zola og hans verker står likeledes sentralt i 2. fase av naturalismediskusjonen, den starter nå så smått hos oss.

LITTERATUR:

- Auerbach, Erich: Mimesis (da. overs.) Kbh. 1965
- Bien, Horst: Henrik Ibsens realisme (no.overs.) Oslo-Bergen-Tromsø 1973
- Brandes, Georg: Samlede Skrifter, b. 7, Kbh. 1901
- Brunetiére, Ferdinand: Le Roman naturaliste, Paris 1896
- Dahl, Willy: Stil og struktur. Annen utgave. Oslo-Bergen-Tromsø 1969
- Jakobson, Roman: Poetik og lingvistik, Sthm. 1974
- Krohg, Chr.: Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen. - Trykt i Grøndal og Østby: Bilder av norsk åndsliv. Oslo 1947
- Levin, Povl: Den naturalistiske Roman. Kbh. 1907
- Lukács, Georg: Studies in European Realism (am. overs.) New York 1964
- Mitterand, Henri: Germinal et les idéologies. Trykt i Les cahiers naturalistes No. 42 - 1971. Her finnes også flere andre interessante artikler om Zola.
- Plekhanov, G.V.: Art and social life. Second printing, Moscow 1974.
- Sjklovksij, Viktor: Kunsten som et system av virkemidler. Artikkelen er oversatt til no. i Teorier om diktekunst, Bergen- Oslo-Tromsø 1970. Sv. overs. i Form och struktur. Sthm. 1971.
- Skram, Erik: (Et literært Rundskue) Tilskueren 1890.
- Vogüé, E.-M. de: (Hans forord til Le Roman russe er trykt i George J. Beckers "Documents of Modern Literary Realism", Princeton, New Jersey 1963 under titelen) On Russian and French Realism.
- Zola, Emile: Forord til andre utgaven av Thérèse Raquin, fra 1871
- " " Forord til 1. bind i Rougon-Macquart-serien, datert 1. juli 1871.
- " " Forord til L'Assommoir, datert 1. januar 1877.
- " " Mes Haines (her er det vist til Les Oeuvres Complètes - 40, Paris 1928)
- " " Le Roman expérimental, sit. etter Garnier-Flammarion-utgaven, Paris 1971.

Zola, Emile: Du Roman (sit. etter G-F.-utgaven)
" " Nos Auteurs dramatiques, Paris 1881
" " Les Romanciers naturalistes, Paris 1881

1. Utgangspunkt og problemstilling

Impresjonismebegrepet står sentralt i litteraturteori og litterær analyse spesielt når det gjelder tidsrommet 1870-1900. Det har vært brukt i analysen av viktige forfatterskap, i utredninger om romarens stil og struktur og ved definisjonen av hovedretninger som realisme og naturalisme. Men begrepets anvendelighet øker ikke alltid med anvendelsen. Det har etter hvert fått et nokså mangfoldig innhold.

Begrepet rommer isynefallende motsetninger når f.eks. Johs. A. Dale hevder at Garborgs Trøtte Mænd (1891) er "noko av eit skuleeksempel på impresjonisme" og samtidig karakteriserer Jonas Lie som "den mest typiske impresjonist Norden har hatt" (1). Begrepet har også et skiftende innhold alt etter hvem som bruker det. Georg Lukács og Willy Dahl kan her få representere to ekstreme definisjonsmåter.

Lukács hevder at impresjonismens "innehållsliga utarmning [...] tar sig uttryck i ett hopande av väsenslösa ytdrag utan annan innebörd än den konstnärligt subjektiva" (2), og han har godt følge av marxistisk påvirkede litteraturforskere som oppfatter impresjonismen som perspektivløshet (3). Lukács siterer et annet sted Nietzsche som "med skarpblick" framstiller dekadansesyndromene i liv og kunst og her "följer processen ända in i de stilistiska konsekvensarna för den enskilda satsen":

"Ordet blir suveränt och frigör sig från satsen, satsen griper över och fordunklar sidans mening, sidan får liv på bekostnad av det hela - det hela är inte längre något helt. Men detta är sinnebilden för varje stil under dekadansen [...] Livet, det överallt lika levande livet, hela dess vibration och överdåd tillbakaträngda i detaljerna, resten utan liv [...]" (4).

Nietzsche og Lukács synes enige om at den ideologiske oppløsningen viser seg helt inn i setningsbygningen.

I Willy Dahls Stil og struktur er utgangspunktet et helt annet. Med henvisning til Møller Kristensens undersøkelse av impresjonismen (5) hevder Dahl at impresjonismen er en ren teknikk som realistene var de første til å dra nytte av:

"Slik brukt kan altså ordet 'impresjonisme' - i motsetning til realisme og naturalisme - ikke gis noen ideologisk betydning. Det blir et rent stilistisk begrep, betegnelsen på en språklig teknikk som realistene og naturalistene var de første til å dra nytte av. Og slik velger vi også å bruke ordet i denne framstillingen" (mine uthevinger) (6).

Sitatet kan fungere som et negativt utgangspunkt for denne artikkelen. En gjennomgåelse av Dahls framstilling av impresjonismen vil vise at begrepet om den ideologi-nøytrale stil både fører til selvmotsigelser og uklarhet.

I sin generelle framstilling søker Dahl å bestemme impresjonismen som realismens stil og en motsetning til romantikkens "bruk av verdiutsagn av typen 'yndig' og 'skjønn' ":

"Kravet om 'virkelighet' i kunsten forandret forfatterens forhold til språket. Når han ville beskrive noe, måtte han prøve å finne det adekvate uttrykk for en objektiv sanser-opplevelse". (7)

Det siste uttrykket i dette sitatet kan kanskje oppfattes som et adekvat uttrykk for et positivistisk standpunkt og Dahls manglende distanse til impresjonismen som ideologi (8). - Dahl framstiller videre to stilmuligheter for realistene: En måte å beskrive virkeligheten på ville være "en omstendelig ordrikhet, en minutløs oppramsing av detaljer som måtte være med fordi bildet var ufullstendig - uriktig - uten dem". Dette ville, ifølge Dahl, unngåelig kjede leseren. Alternativet er impresjonismen:

"En utvei var da å forenkle framgangsmåten og prøve å finne den ene, karakteristiske og karakteriserende detaljen som kunne representere helheten. Med et uttrykk lånt fra malerkunsten kalte man dette impresjonisme: Ikke alt skulle med i bildet, bare det vesentlige, det som trakk blikket til seg, det første inntrykk". (9)

Dahl gir ingen forklaring på hvorfor impresjonisten setter "det vesentlige" på samme linje som "det som trakk blikket til seg, det første inntrykk". Det sentrale punkt for forståelsen av impresjonismen blir liggende uoppklart og ukommentert som om det skulle være en selvfølge at førsteinntrykket er det vesentligste og kan representere helheten.

Når Dahl er vag og svevende i sin generelle definisjon av impresjonismen, kommer det av han ser impresjonismen som et "rent" stilistisk begrep. Problemet med å finne et presist og samlende begrep lar seg ikke omgå ved en omfattende og detaljert gjennomgåelse av strukturer og stiltrekk med sitateksempler fra ulike litterære verk (som f.eks. Kiellands Garman & Worse, 1880; Skrams Karens Jul, 1885; og Garborgs Kolbotnbrev, 1890). Tvert imot blir resultatet at Dahl i detaljgennomgåelsen bruker et annet - og mindre verdinøytralt - begrep enn det han definerte i innledningen. Begrepet trer fram på en tilfeldig - impresjonistisk - måte og blir ikke utformet eksplisitt.

Understrekingene i følgende sitater fra Stil og struktur er mine:

1. "Besjeling er velkjent i romantisk diktning, og når denne tropen kunne flyttes over i den realistisk-naturalistiske saklighet, var nok hovedårsaken fortellerens passivitet, det at tingene skulle virke på ham og registreres av ham" (s.84). Fortellerens passivitet blir også nevnt ved behandlingen av fortellingsstrukturen (s.72) og i forbindelse med konstruksjoner med upersonlig og foreløpig subjekt (s.81).
2. Visse stilistiske former blir betraktet som spesielt impresjonistiske av denne grunn: "Det er virkningen av et fenomen som observeres og registreres, ikke årsaken" (s.85). Dette gjelder bl.a. en form som fenomenologisk appersepsjon som illustreres med et Kinck-sitat: "Allikevel sat der næsten altid en graa uldtrøie i døren og haabet".
3. Apposisjon og retusj er karakteristiske for impresjonismen fordi: "Det er klart at når man vil virkeligheten så tett inn på livet som bare mulig, når man vil reproducere et sanseintrykk så presist som det i det hele tatt går an - da blir ett ord gjerne utilstrekkelig" (s.82). Samme forklaring gjelder bruken av sammensatte adjektiver: "Bruken av slike komposita er et uttrykk for viljen til å treffe akkurat den riktige, presise nyansen" (s.87).

Det passive subjekt som lar tingene virke på seg, som ikke spør etter årsak eller sammenheng, men i stedet søker å gjengi sine sanseintrykks presise nyanser, passer ikke umiddelbart inn i det skjema Dahl setter opp med sine generelle definisjoner. Det er vanskelig å avgjøre om en litterær framstilling med slike kjennetegn kan være "det adekvate uttrykk for en objektiv sanseopplevelse" (s.70) og enda vanskeligere å plassere den i "den realistisk-naturalistiske saklighet" (s.84) der impresjonismen ifølge Dahl hører hjemme.

Et eget avsnitt - Noen reservasjoner - må til for å gjøre linjene klare igjen. Men Dahls nye grenseoppgang mot romantikk før realismen og mot nyromantikken er bare en gjentakelse av illusjonen om "en objektiv sanseopplevelse" (selv om objektiv nå står i gåseøyne):

"Igjen er det forfatterens valg av adjektiver som setter opp skillet. Vi minner igjen om forskjellen mellom romantikernes påstander og realistenes synsinntrykk [..]

[..]

De rene sanseintrykk i den 'objektive' naturalistiske diktning [..] viker i nyromantikken plass for sjelslivets opplevelse av virkeligheten - fortolkning av inntrykkene [..]" (s.89).

Dahl siterer Kinck for å illustrere at den nyromantiske tendensen "gir seg utslag i bruk av besjelingsverber" (s.90). Men foran har Dahl karakterisert disse som typiske for impresjonismen. Det kan virke treffende når Dahl kommenterer et Vilhelm Krag-sitat på denne måten: "Dette er nok naturstemning og naturopplevelse, men

det er ikke naturskildring"(s.90). Men også i impresjonismen vil en finne naturopplevelse og naturstemning. Skillet mellom opplevelse og skildring klargjør ikke forholdet mellom impresjonisme og nyromantikk.

Dahl hevder at han følger en spesiell nordisk tradisjon når han definerer impresjonisme-begrepet som han gjør (- "Men ikke uten betenkeligheter", s. 70). I neste avsnitt skal vi se på denne tradisjonen og hvordan den behandler forholdet mellom form og virkelighetsoppfatning eller ideologi.

2. "Nordisk tradisjon"

Den grunnleggende undersøkelsen av impresjonismen i nordisk litteraturforskning er gjort av Sven Møller Kristensen i en avhandling som ble publisert i 1938 og kom i revidert utgave i 1955. Johs. A. Dales Studiar i Garborgs språk og stil (1950) bygger på Møller Kristensen og gir kanskje den mest inngående behandlingen av impresjonismen i norsk litteratur. Når Willy Dahl skriver om en nordisk tradisjon som avviker fra den europeiske, henviser han i første rekke til disse to, men det virker som framstillingen i hovedsak støtter seg til Møller Kristensens Impressionismen i dansk prosa 1870-1900 (1955; forkortet IDP).

Hovedvekten i Møller Kristensens avhandling ligger - liksom hos Dahl - på en gjennomgåelse av enkelte stiltrekk. Generelle betraktninger kommer fram i en 12 siders innledning og i enkelte avsnitt knyttet til gjennomgåelsen av struktur og stiltrekk.

- Møller Kristensen ser naturalismen og impresjonismen som ledd i en generell utvikling helt fra 1700-tallet som fører til en oppløsning av "den klassiske prosa" som er en "fin konstruktiv og abstrakt stil, hvor sansningen spilte en ringe rolle"; "det litterære ordforråd utvides, og stilen gøres plastisk og malerisk"(s.13). I en slik sammenheng blir emnet for avhandlingen definert:

"[...] med naturalisme og impressionisme setter en ny og kraftig aktion ind i samme retning. Det er denne sidst-nævnte aktions virkning på dansk prosa, som er genstanden for disse studier".(s.13)

Det er her tale om både naturalismens og impresjonismens "aktion". Møller Kristensens undersøkelse beskriver den samlede virkning av begge disse to litterære retningene som dels er sammenfallende,

dels ulike og motstridende. Tittelen kan derfor virke misvisende. Den kan gi inntrykk av at de stiltrekk som blir undersøkt er spesielle for impresjonismen. Når de finnes representert i størstedelen av periodens realistiske litteratur, kan konsekvensen bli en utvanning av impresjonisme-begrepet. Det kan virke i samme retning når Møller Kristensen i omtalen av de enkelte stiltrekk ikke alltid skiller mellom impresjonisme og naturalisme og ofte bruker begrepene impresjonistisk naturalistisk-impresjonistisk om hverandre.

Møller Kristensen mener at det i praksis ikke er noen avgjort rekkefølge i utviklingen av impresjonistisk og naturalistisk stil:

"Overgangen sker i litteraturen ganske af sig selv, hvis man da i det hele taget kan tale om nogen overgang. Forholdet er ikke det, at der først etableres en naturalistisk stil, hvorefter der udvikler sig en impressionistisk, men at man - i hvert fald i Danmark - allerede fra første færd finder en moderne prosa, som rummer de vigtigste impressionistiske træk". (s.20)

Det som i teorien er naturalisme og streng objektivitet, vil måtte ha sanseintrykk som konkret holdepunkt, og Møller Kristensen ser dette som en vesentlig grunn til at impresjonistisk og naturalistisk stil optrer side om side i hele perioden 1870 til 1900. At litterære strømninger ikke er karakterisert ved skarpe grenser og overganger, er en selvsagt påstand. Men sitatet inneholder en antydning til begrepsoppløsning når det heter at impresjonistiske trekk er karakteristiske for moderne prosa helt "fra første færd" (dvs. fra 1870) og at en knapt kan tale om overganger. Fra å være et samlende begrep for spesielle trekk ved en gjennomført stil kan impresjonismen bli en betegnelse for en rekke isolerte stiltrekk. Det er også dette sitatet som blir anført av W. Dahl i Stil og struktur som begrunnelse for framstillingen der.

Slik Møller Kristensens avhandling er lagt opp virker det som om impresjonismebegrepet dels blir forstått som isolerte stiltrekk og strukturer som kan forekomme i ulike sammenhenger med ulike stilpreg, - og dels blir det framstilt som et stilbegrep med ideologiske implikasjoner. Denne teoretiske uklarheten går igjen i Johs. A. Dales Studiar i Garborgs språk og stil. På bakgrunn av Dales analyse og fortolkning av impresjonismens form og innhold virker det forvirrende når han skriver:

"Det er elles i ein viss grad naudsynt å skilja mellom kunstnarleg og litterært syn og kunstnarleg teknikk. Det er ikkje noko i vegen for at t.d. ein naturalistisk diktar i sin teknikk er impresjonist, som Goncourt. Dette tener

og til å gjera grensene mellom dei litterære retningane uklære".(s. 104)

Impresjonisme-begrepet blir både brukt om en litteratur som gir visse stildrag "dominerande makt" og om isolerte stilistiske former. - I Ingard Hauges bok om Jonas Lies diktning (1970) blir Møller Kristensens begrep om impresjonistiske stilformer kritisert fordi det "betyr [..] at så godt som hele realismens prosadiktning blir regnet som impresjonistisk". Han peker på at det i stedet vil være hensiktsmessig ...

"[..] å forbeholde impresjonisme-begrepet for en særlig konsekvent gjennomføring av tendenser som en kan finne tilløp til i en stor del av tidens diktning".(s.59)

Det spørs om ikke det også har vært Møller Kristensens mening. Et begrep som Hauge etterlyser, blir definert i innledningen til Møller Kristensens avhandling. Han skiller der mellom naturalismen og impresjonismen som ulike retninger både m.h.t. stilistisk uttrykk og litteratursyn. Disse "fragmentariske bemerkninger"(s.17) blir ikke minst viktige på bakgrunn av uklarheten ellers.

Naturalismen representerer ifølge Møller Kristensen en undertrykkelse av det fiktive element i romanen. Dikterens fantasi-virksomhet kom i miskreditt, mens studier av miljø og personlighet ble tillagt en tilsvarende større betydning. Vitenskapsidealet og forestillingen om at en kunne og skulle gjengi tingene slik de var uten kommentar og tilføyelser, førte til at "forfatteren prøvde at forsvinde fuldstendig bag fremstillingen"(s.18). Dermed ble den episke form omdannet: Det ble lagt større vekt på direkte tale og dialog. Forfatterkommentarene skrumpet inn; beretning og referat ble innskrenket, mens beskrivelsen av miljøet fikk fornyet interesse.

Impresjonismen representerer både en videreutvikling og en motsetning til naturalismen. Den har sitt navn og sin opphavlige betydning fra malerkunsten:

"Den representerer her en ny farvelære, ifølge hvilken formen kun er et særtilfælde af farven, og derfor forkaster man tegningen som grundlag for maleriet. Farverne opløses i grundfarverne, spektralfarverne, 'la dissociation des tonalités'. Det er lyset og den atmosfæriske luft, der bærer farverne, og malerens opgave bliver at gengive det lysindtryk, som tingene - med luften som medium - gør på øjet. Da lyset ikke er af konstant styrke, er det udelukket at male blivende værdier. Man kan kun fastholde det flygtige, øjeblikkelige indtryk af tingene, 'la vision immédiate'. Det klassisk-akademiske skønhedsbegreb forkastes; i stedet for 'beauté' sættes 'caractere' ".(s.22)

En kan skille ut fem momenter som står sentralt i Møller Kristensens behandling av impresjonismen som litterært begrep:

1. Vi har allerede i sitatet ovenfor sett at impresjonismen søker å framstille det flyktige, øyeblikksinntrykket. Den har en "uhyre sensibilitet overfor fornemmelsesnuancer" (s.23).
2. Dette har sammenheng med en bestemt form for passivitet hos fortelleren som står i motsetning til naturalismens ideal: "Naturalismen, der betegner et høydepunkt i den nøjagtige gengivelse af virkeligheden, indeholder endnu et moment af den kausale apperception [dvs. en oppfatningsmåte som spør etter årsak-virkning; min tilføyelse], af analytisk virksomhed; men med impressionismen, der stiller en ny fordring til den kunstneriske fremstilling: ikke mere selve tingene, men det momentane indtryk af dem, nærmer bevidstheden sig til den rene passivitet". (s.23)
3. "Den typiske impressionist vil gribe de få men væsentlige enkeltheder i situationen eller billedet og lade læseren selv udfylde helheden". (s.22; min utheving)
4. Impresjonismen utvikler en form for behaviorisme ved at den unngår sjeleanalyser og utredninger. "Kun den i Handlen omsatte Tanke", kan følges av en iakttaker, skriver Herman Bang: "Hver lille Handling er et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv" (s.21).
5. Herman Bang skriver om en av Jonas Lies romaner: "Majsa Jons er et Skuespil. Et fremstillet Skuespil". Møller Kristensen kommenterer: "Det sidste uttrykk træffer i centrum. Det er impressionistens mål av give læseren så fuldkommen en illusion som mulig. Man skal opleve prosafiktionen, som om man var vidne til et skuespil" (s. 24; min utheving).

Det skulle framgå av sitatene at Møller Kristensen ikke definerer "et rent stilistisk begrep". Og dermed blir det tvilsomt om "den meget solide nordiske tradisjon" kan påkalles til støtte for framstillingen i Willy Dahls Stil og struktur. Møller Kristensen nevner ikke selv at han avviker fra den tradisjonelle begrepsbruken i europeiske impresjonisme-studier, men hevder tvert imot at han støtter seg på en rekke hovedverk i framstillingen av impresjonismen i andre europeiske språk (se f.eks. s.13).

Men det forhindrer ikke at også Møller Kristensens begrep er motsetningsfylt. I de fem punktene som er referert ovenfor, er impresjonismen på den ene siden karakterisert ved sensibilitet, passivitet og manglende analyse (punktene 1 og 2). Stilen blir preget av "noget subjektivistisk, dels af det lyriske, retoriske, følelsesbevægede, dels af fornemmelsen af digterens temperament og personlige sprogkunst" (s.52). Møller Kristensen beskriver impresjonismens posisjon i motsetning til naturalismen:

" [...] man kan nøjes med at lade indtrykkene komme til sig, forholde sig passivt, uden forpligtelse overfor virkeligheden, uden analyse eller forarbejdelse, hvilket vil medføre, at indtrykkene gengives mere løst, blot som - stillet, ofte kun i antydninger, overfladen af tingene, 'la crème des choses' ". (s.21)

Denne holdning svarer til hva man forstår med impresjonisme, skriver Møller Kristensen og kommer derved ganske nær opp til Lukács' og Nietzsches analyse av impresjonisme og dekadanse.

Han siterer videre en uttalelse av Thomas Mann som karakteriserer impresjonisme som uttrykk for passivitet og ydmyk registrering og gjengivelse. Passiviteten viser seg ifølge Møller Kristensen også i romanpersonenes karaktertrekk. Som eksempler nevnes J.P. Jacobsens Niels Lyhne (1880) og Jakob i Michaelis' Vanemennesker (1892) ("Jakobs lykkelige Temperament, der nød alle sine Sansendtryk uden at reflektere over, hvad han nød").

På den annen side er den impresjonistiske illusjonsromanen preget av forsøket på å gi leseren et inntrykk av selv å oppleve og være til stede i den fiktive verden (punktene 4 og 5 ovenfor). Målet er å fjerne inntrykket av en forteller for å skape størst mulig illusjon av direkte opplevelse. "Et fremstillet Skuespil", er idealet for Herman Bang.

Disse motsetningene mellom ulike tendenser i impresjonismen er delvis i samsvar med det skillet mellom impresjonistiske stilarter som er gjennomført i Johan Fjord Jensens avhandling Turgenjev i dansk åndsliv (1961). Den dramatiske impresjonismen som ifølge Johan Fjord Jensen når sin kulminasjon hos Herman Bang, er ...

" [...] kendetegnet ved en raffineret replikindividualisme med dertil hørende udsøgt replikgengivelsesteknik og ved en ikke mindre raffineret pseudodramatisk referatstil med stærk udnyttelse af style indirecte libre. Beskrivelser forekommer næsten kun i forbindelse med personkarakteristikken, ligesom naturbeskrivelserne udelukkes, hvor de ikke tjener til belysning af karaktererne". (s.199) (10)

Stilen blir oppfattet som et resultat av forsøket på å skape en inntrengende psykologisk framstillingskunst og objektivere denne.

Beskrivelsesimpresjonismen er definert ved sitt formål - det stemningsmeddelende - og ved sitt mest typiske emne: naturbeskrivelsene (s.200). Fjord Jensen hevder at det er en "fast, samlet stil" bl.a. fordi "den skabtes ud fra en ganske bestemt psykisk tilstand, kendetegnet ved begreberne passivitet, åbenhet og indtryksmodtagelighed" (s.204). - Beskrivelses-

impresjonismen er videre karakterisert ved at den i motsetning til den dramatiske impresjonismen forutsetter "dvælen og stilhed", undertrykker handlingsutviklingen og i sin konsekvens fører til "den helt handlingsløse naturskitse".

Vi skal ved gjennomgåelsen av norsk impresjonisme - og da særlig Kincks forfatterskap - se at passivitet, åpenhet og inntryksmottakelighet ikke nødvendigvis har de konsekvensene Fjord Jensen peker på. Hans begreper kan derfor ikke uten videre utledes av de motsetningene vi har sett i Møller Kristensens karakteristikk av impresjonismen, og de er kanskje mer tjenlige i undersøkelsen av Turgenjevs innflytelse i dansk åndsliv enn til å gi en omfattende karakteristikk av impresjonismen som litterær strømning.

x

Hos Møller Kristensen blir motsetningene i impresjonismebegrepet sammenfattet på denne måten:

"Vi står her overfor et at paradokserne i periodens stil: dette at vi på den ene side tydeligt føler og konstaterer bestræbelsen for en objektiv fremstillingsform (d.v.s. som modsætning til den ældre romans suveræne fortæller-jeg), og at vi på den anden side næppe før eller siden har kendt en prosakunst, som er så subjektivt tonet, så bevæget af følelse og stemninger, i så høj grad et vidnesbyrd om et bestemt digtertemperament og en bestemt artist. Det er et paradoks, men ikke uløseligt".(s.52)

Paradokset blir i fortsettelsen løst ved en henvisning til den konsekvens eller det "grundprincip" som heter "opløsning af den episke form, en reaktion imod selve det episke". Fortælleren forsvinner bak sine oppdiktete personer som får fritt spill for sin subjektivitet:

"Formelt har forfatteren sin ryg dækket ved en skinobjektivitet, men reelt, d.v.s. på læseren, virker denne stil netop som udtryk for en subjektivitet".(s.53)

Dette kan nok gi en del av grunnen til at "pseudo-objektivitet" går sammen med uttrykk for større subjektivitet. Men denne formelen forklarer i liten grad hvilke felles trekk det er mellom ulike retninger i impresjonismen. Formell objektivitet er et svakt felles trekk når en sammenligner en dagboksroman som Trætte Mænd av Garborg med Jonas Lies eller Herman Bangs forsøk på å skape "et fremstillet Skuespil". Mens Johan Fjord Jensen understreker det raffinerte i den pseudo-dramatiske stilen, består dette raffinementet i dagboksromanen i hovedsak av at en fiktiv person fører pennen. Og i Kolbotnbrev som også er blitt regnet blant Garborgs mest impresjonistiske verk (11), er det overhodet ikke noen slik form for ryggdekning eller skinnobjektivitet.

Når "paradoksene" virker overflatisk forklart, kan det ha sammenheng med den teoretiske uklarheten vi tidligere har notert. Ved å peke på felles formelle trekk unngår Møller Kristensen å ta opp spørsmålet om hvordan ulike impresjonistiske stilarter har en felles ideologisk bakgrunn. En slik ideologisk bakgrunn er antydnet, men ikke redegjort for, i de "fragmentariske bemerkninger" i innledningen der det generelle impresjonismebegrepet trer fram på en noe tilfeldig og usystematisk måte. De momentene som blir regnet som karakteriserende for impresjonismen, faller her i to grupper som synes å peke i retning av ulike impresjonistiske stilarter. Det vil si at det samlende begrep hos Møller Kristensen ikke er spesielt samlende og da heller ikke kan gi grunnlag for en klar framstilling av motsetninger i impresjonismen.

3. Impresjonismen i norsk litteratur på 1880- og 90-tallet

Vi skal i det følgende forsøke å belyse de problemene som reiser seg i Møller Kristensens avhandling, ved en gjennomgåelse av impresjonismen i norsk litteratur og litteraturforskning. Framstillingen er konsentrert om Lie, Garborg og Kinck fordi det først og fremst er ved analysen av deres forfatterskap at impresjonismebegrepet er kommet til anvendelse. De litterære analysene som i første rekke vil bli benyttet er Johs. A. Dale: Studiar i Garborgs språk og stil (1950; forkortet SGSS) og Garborgstudiar (1969; forkortet GS), Edvard Beyer: Hans E. Kinck. Livsangst og livstro (1956; forkortet HEK) og Ingard Hauge: Jonas Lies diktning (1970; forkortet JLD). - Ved gjennomgåelsen av Lie og Garborg skal vi illustrere to ytterpunkter i de ulike tendensene som omfattes av impresjonismebegrepet og konsentrere oss om enkelte verk for å gi et best mulig begrep om forholdet mellom form og innhold. Det kan tjene som et grunnlag for å vurdere hva som er felles og hva som skiller ulike impresjonistiske stilretninger. Gjennomgåelsen av Kinck tar ikke utgangspunkt i noe spesielt verk, men søker med bakgrunn i Beyers sammenfattende framstilling å definere hans stil i forhold til Lies og Garborgs form for impresjonisme.

(i) Jonas Lie

Ingard Hauge regner En Malstrøm (1884) "som Jonas Lies første

impresjonistiske roman, og den første i nordisk litteratur" (JLD s.59), og Erik Skram karakteriserte den i 1890 både som Lies første og mest utpregede impresjonistiske roman (JLD s.91). Lies impresjonisme utvikles og finner sin form i romanene umiddelbart før, særlig i Familien på Gilje (1883). Men Hauge hevder at Lie ikke selv kan ha oppfattet impresjonistisk stil og komposisjon i En Malstrøm som et fast ideal eller et kunstnerisk gjennombrudd, for i de to etterfølgende romanene - Kommandørens Døtre (1886) og Et Samliv (1887) - innfører han igjen fortelleren med mange av de tradisjonelle formene. Maisa Jons (1888) blir så betraktet som en mer konsekvent og sikrere gjennomført impresjonistisk roman enn En Malstrøm. Dette gjelder også de følgende romanene: Onde Magter (1890), Niobe (1893) og Naar Sol gaar ned (1895). I seinere romaner "gjør Jonas Lie bruk av den dramatiske impresjonismes teknikk, men innpasset i nye sammenhenger" (s.70). - Vi skal se nærmere på En Malstrøm fordi der blir oppfattet som et gjennombrudd for Lies impresjonisme og fordi Hauge knytter sin diskusjon av impresjonisme-begrepet til en stilistisk analyse av denne romanen.

Romanen forteller om overklassemiljøet på Fossegård der far og sønn - Mads og Johnny Foss - driver en mangfoldig forretning med gårdsdrift, handel, mølle og usunne spekulasjoner i verdipapirer. Vekslene forfaller fortære og fortære og Johnny makter til slutt ikke å oppdrive nye garantier og ny kreditt til å holde kreditorene fra livet. Det går mot fallitt etter at alle muligheter er brukt og misbrukt hos venner og kjente i vid omkrets. Den andre viktige handlingstråden knytter seg til Marianne som i likhet med de andre døtrene på Fossegård nærmest blir tvunget til ekteskap med en gammel kapitalsterk mann for å skaffe Fossegård forretningsforbindelser. Etter at ektemannen - den gamle skipperen Bastian Borg - har overvært en samtale og et kyss mellom Marianne og den unge Ferdinand Wiese, går han og henger seg og greier derved å binde Marianne til graven og skyldfølelsene. Hun flytter tilbake til Fossegård der hennes eldste bror presser henne til å sette skipperformuen inn i spekulasjonene. Fallitten gjør at Marianne mister bånd som bandt henne til boet og minnene etter skipperen. Hun blir fri forpliktelsene både i forhold til den avdøde og til Fossegård. Også for de andre romanpersonene betyr fallitten en moralsk sanering og en ny begynnelse på et mer solid fundament.

Nøkkelbegrep i Huges analyse av impresjonismen i En Malstrøm

er dramatisk form eller pseudo-objektiv framstilling. Forfatteren skjuler sitt nærvær, og den episke form gjennomgår en slags objektivering. Scenisk framstilling med replikkindividualisering og regianvisninger trer i stedet for beretning. Indirekte karaktertegning kommer i stedet for forfatterbemerkinger om romanpersonenes karakter. Iakttakelser av handlinger og ytre forhold gir leseren mulighet til å trekke slutninger om hva som foregår, om romanpersonenes tanker og følelser. En replikk i romanen peker på denne interessen for talende handlinger og bevegelser - "grunnsproget" - :

"Der er de kvinner hvor miner og øyne tenker ett, mens lebene taler et annet. Det er blott grunnsprogets rette tydning man kan stå fast i [...]"(VII).

Også tingene taler i En Malstrøm og har en tendens til å omdannes til symbol. Denne tendensen kan illustreres ved et sitat der forfatteren tar for seg utvalget av hatter i gravølet ved Mads Foss' begravelse:

"... Om de hadde kunnet utveksle sine minner, fortalt sine skrammer, bunker og havarier, det hadde vært et broket stykke av distriktets historie gjennom barnedåper, begravelser, brylluper og alskens lag".(IX)

Bl.a. i slike sammenhenger har aural beskrivelse en viktig plass i romanen. Men ellers er det en sterk tendens til personal framstilling, dvs. glidende overgang mellom direkte og indirekte former for tanke- og replikkgjengivelse.

Lie forsøker i En Malstrøm å gi illusjon av virkelighet ved å framstille en flimrende mangfoldighet av inntrykk. Leseren skal se, høre og sanse som om han opplevde direkte. - Det gir seg bl.a. slike stilistiske uttrykk som fenomenologisk appersepsjon ("Det var brede skuldrer og en sann oksenakke", IX) som peker direkte på det som oppleves og lar dette bli stående alene uten at det innordnes i noen sammenheng. Replikk, tankereferat og mellomformer mellom direkte og indirekte gjengivelse blir karakterisert ved et stort antall tankestreker, prikker og utropstegn som beskriver pauser, stussing, avbrytelser, stemmebruk, affekt osv. Ekspressive utsagnsverb ("pegte hun", "skottede hun") forteller på samme måte om ledsagende omstendigheter og markerer ofte pause. Hauge peker på at setningsstrukturen i fortellende avsnitt "ofte er preget av sterk konsentrasjon, med rikelig bruk av partisipper og sammen-setninger". Han anfører som eksempel:

"Det ramlet og skrapet med stolene inne i sideverrelsene. Man var buden til bords, og ut fra tobaksskoden kom de snakkende og rettende seg, den ene etter den annen, til

damene, - høyst elskverdige om enn en del høyrøstet, noe om-tåket i blikket og sterkt illuminerte efter aftenens anstrengelser".(III; her sitert etter Samlede verker, 1954)

Lie søker å sammenstille og sammenføre flest mulig karakteriserende detaljer i ett konsentrert bilde.

Hauge setter impresjonismen i En Malstrøm i sammenheng med "emne og stemning i fallitt-romanen":

"Der er en virvel av kortlag og danselag og deliriums-raseri og gravøl, og all slags anstalter for å skjule sammenhenger. Fallitt-stemningen er en rus, en familie-psykose, en tåkelegging".(s.66)

Mer generelt kan den dramatiske eller pseudo-objektive framstillingsformen tjene til å framstille en skjult sammenheng - "en tåkelegging" - som litt etter litt avdekkes for leseren først og fremst ved at romanpersonene avslører seg selv. Leseren får etter hvert anledning til å gjennomskue romanpersonene, og da klimaks først er nådd forekommer flere direkte kommentarer om de enkelte personene:

"Midt under all den forstillelse og løgn han daglig gikk og vaset i, var her et forhold hvori han fikk lov til å være sann og menneske".(XIII; om Johnny)

At beretning og referat mot slutten utgjør et større innslag, kan også forklares med at romanen her søker å sammenfatte det som skjer med flere personer ved fallitten og i tida etterpå. Den dramatiske konsentrasjon blir avløst av en større episk bredde der autorial framstilling gjør seg mer gjeldende.

Miljøbildet, miljøets stemning og atmosfære har en viktig plass i romanen som viser hvordan et samfunnslag - og i neste omgang et helt lokalsamfunn - blir forledet og sugd inn i spekulasjonenes malstrøm. Men om romanen søker å fange inn øyeblikksinntrykk og -stemninger, er ikke romanpersonene karakterisert ved noen form for passivitet, åpenhet eller inntrykksmottakelighet (12). De holder fast ved sine forsett og sitt virkelighetsbilde inntil konjunktorene ikke lenger gjør det mulig.

Romanen har en klar forankring i en common sense og nyttige nevers filosofi som i romanen er representert ved Henrik Fossegård (som på mange måter er en parallell til Arent Grip i Familien på Gilje: outsider, naturlig, idérik, frimodig, praktisk interessert). - En gjennomgripende symbolikk knytter romanen sammen og framhever skyldfølelsen som binder Marianne (Bastian Borgs gittergrav), et patriarkalsk familiemiljø som ikke tør vedstå seg sine gjerninger (den mørke mudderdammen

med karussene), en forretningsumoral som kaster et helt samfunn ut i svingende konjunkturer som fører til undergangen (malstrømmen) og en lettsindighet som trekker veksler på framtida (Johnny statser opp "herregårdsbygningen", men lar Bjølstadmyra ligge ugrøftet).

Romanens menneskeskildring, symbolbruk og framstilling av bestemte psykologiske og samfunnsmessige sammenhenger (kvinneundertrykkelse og forretningsumoral) har betydning for forståelsen av Lies impresjonisme. Ingard Hauge skriver ...

"[...] han har [...] et sterkt behov for å sette øyeblikket inn i en større sammenheng. Derfor er symbolet et sentralt uttrykksmiddel i Jonas Lies diktning. Den impresjonisme som man har villet karakterisere ved uttrykk som artisteri, estetisme, nyansedyrking, den er ikke Jonas Lies sak." (s.90 JLD)

Dette er også bakgrunnen for at Hauge konkluderer slik:

"[...] det er neppe grunnlag for å innordne ham i en impresjonistisk retning eller periode. Hans impresjonisme kan best betraktes som en formell tendens med basis i hans realisme". (s.61)

Realismen generelt - og hos Lie - blir av Hauge definert ved "et krav om en upartisk, upersonlig og objektiv holdning, som må prege komposisjon og stil" - og ved "et krav om å gå den moderne virkelighet nærmere inn på livet, og å gi en sterkere illusjon av at virkeligheten blir gjengitt direkte, uten idealisering" (s.33). Den formelle tendensen i Lies diktning har med andre ord bakgrunn i et bestemt litteratursyn.

Dette litteratursynet er i seg selv ikke upartisk, objektivt og upersonlig, men har klare ideologiske forutsetninger. Det definerer seg som en motsetning til tendensdiktning og problemdebatt i litteraturen. - Hauge peker på at den store toleransen som kommer til uttrykk i Lie diktning, har sammenheng med menneske- og samfunnsyn:

"Når menneskene forstår så lite av seg selv, kommer det åpenbare hykleri til å spille liten rolle i Lies menneskeskildring. Det er annerledes hos en indignasjonsdikter som Kielland. Hos ham vet menneskene oftest hva de gjør, og det er dommen over dem". (s.124)

Selv om forfatteren har sine meninger, har han distanse til konfliktene han framstiller; han forstår personene på begge sider:

"De romanene som fulgte etter Gaa paa! er sterkt opptatt av hvordan mennesker blir hindret av den makt andre har over deres skjebne. Men som en understrøm går med økende styrke bevisstheten om andre ødeleggende krefter, ikke minst hos makthaverne selv". (s.122)

I En Malstrøm ligger medfølelsen hos Marianne, men også Mads og Johnny Foss blir dels skildret med sympatiske trekk. Romanen fordømmer ikke, og det er i forsoningens ånd når Johnny etter alle ulykkene (fallitten; dommen i folkesnakket; et barn dør av strupefeber) får en mer beskjeden plass der han ikke lenger kan være "skadedyr" og der hans evner kan komme til utfoldelse i liten målestokk.

Kvinneundertrykkelsen og forretningsumoralen blir psykologisk behandlet som utslag av "indre ødeleggende krefter". Lenge før Lie gir ut Trold i 1891 og 1892, er trollet i mennesket et sentralt motiv i romanene hans, og han foregriper derved interessen for "det ubevisste sjeleliv" i 1890-åra. Men Lies psykologiske skildring i En Malstrøm gir også et klart bilde av maktmisbruk og utnyttelse av andre mennesker.

Det er i samsvar med motviljen mot idéforkynning når Lies diktning i så stor grad avdekker interesse for tingene og virkelighetens konkrete detaljer. Garborg gjengir en karakteriserende uttalelse av Lie selv:

"At kunne glæde sig i det farvende Billede for Billedets Skyld, i Silden for Sildens, i Latteren for Lystighedens Skyld - det er det friske Hjerteslag i Kunsten".
(sitert etter JLD s.34)

Det er rimelig å se Lies impresjonisme som uttrykk for en slik interesse for mangfoldigheten og detaljene. Videre kan en se den i sammenheng med et samfunns- og menneskesyn som psykologiserer og individualiserer problemene: Framstillingen oppfordrer mer til selverkjennelse og forståelse enn til partikamp. Forfatterens ønske om å gi leseren illusjon av virkelighet, forsøkene på "objektivering", møtes med hans uvilje mot partifølelse og abstrakte sannheter. Lie skriver i et brev til Herman Bang 17/6 1889 om "den Fortællemaade jeg egentlig stunder efter, én, der baade skal være anskueligt som det, der lever, og binde Læseren" (JLD, s.56). Hos Lie går distansen, "en upartisk, upersonlig og objektiv holdning" (JLD, s.33) sammen med forsøket på "at faa givet Tingen, saa Læseren ser, hører, føler, begriber den intensivest mulig" (s.90) som han skriver i Dagbladet i 1883 som svar på kritikk av Livsslaven.

(ii) Arne Garborg

Selv om Garborg tidligere har hatt tilløp til impresjonistisk stil, hevder Dale at impresjonistiske stiltrekk først får en

"dominerande makt" i Kolbotnbrev (1890), Trøtte Mænd (1891; forkortet TM) og Fred (1892) (SGSS s.113). I Garborg-studier skriver han:

" 'Trøtte Mænd' er utan tvil ei av dei mest impresjonistiske bøker som er skrivne på noko nordisk språk. Her er da ordet impresjonisme brukt om ei viss stilretning". (GS s.54)

Impresjonisme er et nøkkelbegrep både for språk og komposisjon, menneskeskildring og problematikk i romanen. Trøtte Mænd er en dagboksroman satt sammen av Gabriel Gram impressions:

" - Jeg får gjøre som jeg pleier: agere forfatter. Betro mig til papiret; det er i det minste rent. Og kanskje dette en gang i verden kunde bli en roman? Hvem ved. I alle tilfælde: samle, ordne alle de notitser og impressions jeg i det sidste års tid har rablet ned [...]" (TM s.13)

Samlingen består av en mengde ulike og løse lapper, postark og baksiden av konvolutter, der Gabriel Gram "i ensomme stunder har nedrablet dagens indtryk, oplevelser, indfald, stemninger!" (TM s.14). Det blir en blanding av genrene med dikt, replikkvekslinger med regianvisning, beretning, beskrivelser, assosiasjoner og refleksjoner.

Når Johs. A. Dale skriver om Trøtte Mænd under tittelen Impresjonisten Gabriel Gram (GS), peker det på sammenhengen mellom menneskeskildring og språk. Dale gir her en sammenfattende karakteristikk av impresjonismen:

"[...] ein grunnidé i impresjonismen er den heraklitiske at vi ikkje kan stige to gonger ned i same vatnet. Mennesket lever midt i ein ustanselig tilblivingsprosess, alt er i rørsle, alt skiftar, både den ytre naturen og dei psykiske tilstandane. Alt løyer seg opp i ei endelaus rekke med sansingar og stemningar, inntrykk. Desse inntrykka gjeld det så å gi att. Diktaren skal finne språklege ekvivalantar for dei, for kvar omskiifting og kvar nyanse". (GS s.55)

Opplysningen "i ei endelaus rekke med sansingar og stemningar" er karakteriserende for Gabriel Grams dagboks-notater; "vi kommer ikke lenger enn til Erscheinung'en", sier han et sted til Fanny Holmsen (TM s.21).

Dagboksnotatene som går over ca. 5 år - ikke knappe 4 som Dale hevder (13) - samler seg ikke om noen bestemt handling. I første del kretser Gabriel Grams oppmerksomhet om forholdet til Fanny Holmsen. Samvær og atskillelse følger hverandre i alt tre ganger. I annen del mister Gabriel Gram sine kvinner: Fanny gifter seg og blir fru Ryen; frk. Berner gifter seg og Mathilde flytter bort. De to siste representerer for Gram henholdsvis den huslig fornuftige og skjøgen. Fanny har han et dobbelt forhold til:

"Jeg var ynkelig forlibt, men mine øine var åbne. Jeg så med lidelsesfuld klarhed alle hendes manquements, alt hvad der var iveien"(TM s.11).

Ambivalensen og mangelen på evne til forpliktelse er det mest slående trekk ved Gabriel Gram:

"Det er en smertelig, syg, spaltet kjærlighed, en opløsning i mit væsen; sanser og sjæl fangne og betagne, men bevidstheden kold, klar, spotsk, - skamfuld-forbitret over selve denne betagenhed, som jeg dog ikke kan overvinde".
(TM s.11)

Ønsket om å unngå forpliktelsene gjør at han tiltrekkes av halvheten som han "egentlig" forakter. Romanen beskriver en tilstand av oppløsning, selvforakt, selvopptatthet, kontaktløshet og manglende evne til å gå opp i verden omkring: "der er et slags mellomrum mellom mig og verden, en susende fjernhed" (TM s.33). Dr. Kvaale hevder at Gabriel Gram studerer seg selv for mye og anbefaler ham å interessere seg for "noget ydre". Men for Gabriel Gram er der ikke "noget andet som vedkommer mig end dette ene, ulykkelige, væmmelige jeg-selv"(TM s.192).

I første del av romanen formulerer Gram en slags Sult-ideologi: "Ildebefinnende af en eller anden art, længsel, savn, pine og plage" setter "hele ens væsen i glød og sving, hele sjælen i skjælving!" (TM s.35). I annen del da han har mistet sine kvinner og selvoppløsningens angst melder seg sterkere, blir fraværet av savn og fortvilelse viktigere enn sjelesvingninger. Lidelsen er ikke lenger "salt til maden, men malurt i bægeret" (TM s.154). Gabriel Gram lengter etter å komme "ud af individualtilværelsens innskærnkning og saliger henflyde i det endeløse alt, Nirwana" (TM s.181). I dagboksnotatene kommer han stadig tilbake til buddhismen, "den dybeste og den høieste" blant religionene (se kap. X, XXXII og XXXVII i Anden del).

Gabriel Gram deler ikke Georg Jonathans vitenskapstro, hans materialisme og utviklingsoptimisme; og kristendommen kan han ikke tro på. Ofte sysler han med selvmordstanker, og han vender seg til slutt til kirken som et "næstbedste": "I mangel av kvinden nøier man sig med Gud; i mangel af lykke tar man tiltakke med salighed"(TM s.110). Dale oppfatter denne satsen som "eit adekvat uttrykk for sjøelve grunnkonflikten i Gabriel Gram, det vi med ei kanskje utillateleg forenkling kan kalle hans plassering mellom Fanny Holmsen og Gud" (GS s.64). Selv om romanen ender med en omvendelse, virker også denne halvhjertet og overflatisk:

"Af og til sniger jeg mig ind i den katolske kirke, til aftensang, når der tændes lys; gjemmer mig bort i en mørk krog og sidder og hensvømmer i orgelklang og chorsang til jeg græder". (TM s.192)

Verken Gud eller Fanny har Gabriel Gram noe forpliktende forhold til; derfor vil det kanskje være riktigere å se "grunnkonflikten" mer allment som en manglende evne til forpliktelse. Plasseringen mellom Gud og Fanny er ett av flere uttrykk for Gabriel Grams splittelse og ambivalens.

Mangelen på tilhørighet viser seg også sosialt og politisk. Gabriel Gram er av embetsmannsslekt ("tilhører altså denne hjemløse horde av nomader som snylter om på det store folkelegeme"), er cand. jur., men ikke mer enn kopist i departementet. Han forakter "vadmelsidéer" om arbeidet ("hvem skal da ha hvide hender?", s.156), ser ned på Persen og Pålsen (s.122) og drømmer om en svunnen tid med mer storslåtte og mindre materialistiske idealer. Han kan verken knytte seg til borgerkapets eller arbeiderbevegelsens ideologi og framskrittstro.

I Trøtte Mænd er fortelleren Gabriel Gram både subjekt og objekt for romanen: Impresjonismen er i en viss forstand både emne og framstillingsform og framstår som en sterkt subjektiv opplevelsesmåte og et subjektivt preget språk. I Garborgs neste bok, Fred, er språk og stil både preget av illusjonsromanens pseudodramatiske teknikk og av hovedpersonens subjektivitet eller inntrykksmottakelighet. Romanen lar leseren oppleve handling, miljø og landskap mest mulig direkte og gir samtidig en personal framstilling av Enok Hoves kamp mot angstforestillinger og hans strev for å finne fred med Gud. I likhet med Gabriel Gram er Enok en fremmed i denne verden og søker å finne en mening bak det han opplever. Språket blir preget av Enoks angst og sterke affekter.

Dales stilistiske analyse går både inn på Garborgs litteratursyn og menneskeskildring og tema i de bøkene han studerer.

- I Trøtte Mænd må språket kunne gjengi det sammensatte i Grams inntrykk og følelser og gi presise uttrykk for nyanser og stemninger. Dale gir eksempler på oxymora ("smerteligvellystig"), abstrakt-konkret sammensetning ("uldvarmt Ubehag") og inntrykksskapende adverb ("pebersvendsk smaalige"). Stilen blir preget av opphopning og sidestilling av adjektiv og substantiv ("disse store, syge, farlige Øine, disse svømmende, fraværende Øine"). Etterstilling av adjektiv og adverb som

apposisjon nevner Dale som et viktig kjennetegn ved ordstillingen. Hovedforestillingen kommer først og deretter følger presiseringene ("et Flor av Blomster, hvide, blegrøde, duftsvangre"). - Ordene skal treffe, men det er også en motsatt tendens: Ord som "dette", "noget", "underlig" o.l. kan ha som funksjon å sløre eller dimme uttrykket for å appellere til leserens fantasi ("dette underlige Dobbeltyd"). - Syntetiske uttrykk av abstrakte og konkrete begrep - f.eks. "det blodsprenge Minnet" - gir en spontan forståelse selv om den logiske sammenhengen er uklar. Karakteristisk er også ord med sosial eller lokal farge: arkaismer, sjargong, religiøst språk, fremmedord og dialektord.

I det avsnittet fra Trøtte Mænd som Dale mest utførlig kommenterer i Garborg-studiar, kan en studere bruken av adjektiv og nominalsetninger. "Inntrykka dryp inn eitt for eitt"(GS s.60):

" -- Stilhed. Ikke en lyd. Kun af og til, langt borte, hendøende bjeldeklang, båren hid af et luftdrag.

Lys, fredelig, hellig stilhed; søndagsstilhed.

Et ekorn hopper ubekymret op ad en træstamme; sætter sig på den nederste gren og smatter.

Solen daler. Rødt, varmt lys over liernes dybe saftgrønt; blegt solguld skyllende ind mod gule furustammer. Lange, blå skygger lægger sig over vandet og dalbunden.

[..]

Solen synker mer og mer; blegere og blegere skyller dens guld ind over verden. Skyggerne blir længere, dybere; stilheden så stille, at man må holde pusten".(TM s.122-123)

Sitatet gir også et eksempel på at naturopplevelse og sinnstemning går over i hverandre ("hellig stilhed"; jmf. W. Dahls skille mellom nyromantikk og impresjonisme).

Bortsett fra adjektivet er det ifølge Dale verbal-bruken som i størst grad preger Garborgs impresjonisme. Bruken av passiv, presens partisipp og inkoativer og konstruksjoner med formelt eller livløst subjekt kan svekke forestillingen av handlende subjekt og framheve det virkende, at noe skjer. Dale nevner som eksempel hvordan Enok opplever begravelsen av Napoleon Storbrekke: "Alle Hovu bøygdest"; "Den lange svarte Kista vart innbori av seks Mann"; "Men i det same vart Like yverbreidt og Loke paasett". Det heter at ståk, steg og mulling "høyrdest", hammerslagene "dona gjennom Huse", ei kjent salme "kom" osv. Denne stilen kan i likhet med nominalstilen sees som utslag av det Møller Kristensen kaller fenomenologisk appersepasjon: "Alt hvad der foregår i den ydre verden præsenterer sig i form af rene og simple kendsgerninger, hvis årsag man ikke - eller i

hvert fald ubestemt - erkender" (IDP s. 22). Motsetningen er kausalt appersepsjon som søker etter årsaks-virknings-forhold. Dale kommenterer selv: "Alt dette gjev lesaren den kjensla at Enok sit der og berre let tinga skje ikring seg, oppfattar dei, men utan at inntrykka blir aktiviserte i han" (SGSS s.139). Det avsnittet vi har sitert fra, kommer like før framstillingen av Enoks angstrier som til slutt ender med en opplevelse av frelse (kap. VI). Det blir et voldsomt omslag fra inntrykksmottakelighet og passivitet til angstutbrudd og helvetessyner.

Blant andre trekk ved verbalstilen nevner Dale at inkoativene tjener til å føre "fargesansinga over får sjølve tingen til rørsla, biletet blir syntetisk og fenomenologisk". Ifølge Dale finnes det i Fred over 30 inkoativformer av verb som skildrer farge eller lys: "Fin og mjuk som Bomull kvitna Myrfivelen utyver alt Vaatlende" (SGSS s.141). - Presens partisipp understreker det samtidige og døyver det aktive element i verbet: "Yver Myrarne tumlar Vibeflokkar kvitglimtande i Soli med sine eldfulle Kvinneskrik". Ulike sanseintrykk samlar seg i ett syns- og hørselsbilde (SGSS s.140).

Når Garborg beskriver sanseverdenen har lyd-, lys- og farge-inntrykk en viktig plass. I gjengivelsen av lyd forekommer ofte alliterasjon ("Braut ut i Brak og Skot og mest som Skrik[.].") Fred, XXV; se også innledningen: "Dunk og Dyn og lange Brak, døyande burt i døyvt Dunder"). Helt eller delvis onomatopoetiske ord har ofte en suggestiv effekt ved stadige gjentakelser (jmf. Enoks oppjagde smekking med fingrene: "smikk ... smikk ... "; kap. XXVII o.a.st.). - Gjengivelsen av sanseverdenen er i det hele tatt et framtreddende trekk ved Garborgs impresjonistiske bøker.

I Dales studier av Garborgs språk og stil blir framstillingsform og opplevelsesmåte uttrykkelig definert som en enhet:

"Grunnhåtten i impresjonismen er etter definisjonen den at kunstnaren gjev mest mogeleg uformidla att det han har teki mot gjennom sansane; vitet og ettertanken skal blande seg minst mogeleg inn. Sitt eige inntrykk av omverda skal han overføre til åskodaren eller lesaren". (SGSS s.103)

Dale peker på to punkter som skiller impresjonismen fra naturalismen:

"Impresjonisten vil først og fremst fange og vise fram det kvervsame, flyktige, det som er berre ein einaste gong. Han reproduserer augneblinksinntrykk. Dernest vil

impresjonisten ikkje analysere inntrykka, men passivt la dei strøyme inn over seg. Det er ikkje for han som for naturalisten viktig å få alt med, å gje eit heilsleg bilete, og verket hans blir ofte berre ei skisse". (SGSS s.104)

De stilistiske virkemidlene Dale ser som impresjonistiske har som en hovedfunksjon å la helhetsinntrykket slå mot leseren, skape et syntetisk bilde og gi en opplevelse av inntrykkenes samtidighet. Opphopning og sidestilling av inntrykksskappende ord blir en litterær parallell til pointilisme eller punkt-maling. Det enestående og flyktige i opplevelsen av omverdenen krever at forfatteren må velge det sjeldne uttrykket, gjerne et som aldri har vært brukt før og som ikke kommer til å bli brukt mer. Fargeløse og uttrykksfattige ord blir unngått (se SGSS s. 104-105).

Gabriel Grams artisteri og estetisme og det fargerike språket i alle de tre bøkene av Garborg som Dale hevder er spesielt impresjonistiske, kan tilsynelatende ligge nær opp til det Hauge sammenfatter som "den estetiske forfinelse, den presise nyansering, den intensiverte gjengivelse av øyeblikkets sanseinntrykk"(JLD s.60) og som mer odiøst er blitt karakterisert ved uttrykk som "artisteri, estetisme, nyansedyrking"(JLD s.90). Men dette vil likevel være en overflatisk karakteristikk av Garborgs impresjonisme.

I alle Garborgs tre impresjonistiske bøker finner vi side om side skildring av inntrykk og stemninger sammen med sterke affekter, angst og fortvilelse. Både "den intensiverte gjengivelse av øyeblikkets sanseinntrykk" og framstillingen av Enok Hove og Gabriel Gram kan settes i sammenheng med Garborgs eget forhold til pessimisme og dekadanseforestillinger i nittiåra. Tvilen og oppløsningen av sammenhengene gjør at "vi kommer ikke lenger enn til Erscheinung'en", som Gabriel Gram sier. Tross ironien lar Garborg pastor Løchen peke på noe viktig når han sier om viljen:

"[...] hvis den ikke har et "levende" centrum, så flyder den fra hinanden i indbyrdes stridende drifter og lyster, og mennesket driver på verdens vover som et skib uden ror [...]" (TM s.191)

Uten dette "levende centrum" løser virkeligheten seg opp i inntrykk, og løsrevet fra sin sammenheng kan de få en suggestiv virkning.

På den ene side kan en se Garborgs impresjonistiske romaner som uttrykk for en konsentrasjon om sanseinntrykk og oppløsning av

sammenhengene. På den annen side er romanene en framstilling av og en frigjøring fra et slikt stadium. Hjalmar Söderberg skreiv i Ord och Bild i 1893 at Gabriel Gram er "den personlighet, som en författare undgår att blifva i verkligheten genom att låta honom lefva på papperet". Det gir gjenklang til pastor Løchens ord når Garborg i et brev januar 1891 forteller om hvordan han reagerer på å lese Nietzsche:

"Voldsomt tiltrækker han mig og voldsomt frastøder han mig, og jeg er som en, der midlertidig har tabt sig Selv, sit Personlighedscentrum - indtil jeg blir færdig med ham og faar sat mig i Forhold til ham. Et stærkt Udviklingsmoment blir han mig - i det mindste".(14)

Dette "Udviklingsmoment" er avgjørende for forståelsen av Garborgs impresjonisme: Romanene mystifiserer ikke, men søker avklaring. Romanene framstiller et hverdagslig miljø og gir holdepunkter for å forstå romanpersonene i psykologisk og sosial sammenheng.

(iii) Hans E. Kinck

Edvard Beyer bruker impresjonismen som et sentralt begrep i den stilistiske analysen av Kincks prosa før Driftekaren (1908), men hevder også at det er en viss tendens bort fra impresjonismen i en del verk som ble utgitt omkring og etter 1900 (HEK s.404-413). Kincks nittiårsdikting omfatter Huldren (1892), Ungt folk (1893), Sus (1896), Flaggermusvinger (1896), Fra hav til hei (1897), Hugormen (1898) og Trækfugle og andre (1899).

Lies diktning nevnes i Beyers avhandling som eksempel på den samtidslitteratur Kincks impresjonisme viser slektskap med (HEK s.371). Særlig i sine første romaner og vestlandsnovellene bygger Kinck på den episk-dramatiske scene med dialog, replikk-realisme, regi-anvisning og in-medias-res-teknikk. Han vil "synes ikke at være til stede i nogen form", skriver han til Hamsun etter Flaggermusvinger. Pseudo-objektiviteten får et karakteristisk utslag ved beskrivelsen av visse sider ved personenes ytre: Øyne ("sjelens speil") og munn - "tingene selv" - forteller om indre egenskaper uten at fortelleren tilsynelatende blir koplet inn (15). Hos Jonas Lie har håret en tilsvarende forrådene funksjon (JLD s.80). Fortelleteknikken representerer en oppløsning av den episke form:

"[...] det er alltid - eller nesten alltid - i optrinn og handling at han levendegjør sine skikkelser. Han vil vise dem fram, gi oss del i deres sjeleliv - ikke ved abstraherende analyse, men konkret, umiddelbart, intimt og

illusjonsvekkende. Alle stilistiske virkemidler han bruker, tjener først og sist menneskeskildringen - direkte og indirekte". (HEK s.372)

I essayet Litt om stil (1919) karakteriserer Kinck denne fortellemåten som "perspektivets stil":

"Forfatteren selv sier likesom ingenting. Det er tingene som sier noget. Han bare valgte tingene - eller fandt dem - og saa staar han litt med dem saadan i sin haand og snur paa dem og lar lyset spille - [...] Hvert sujet har sin stil. Det blir 'direkte tale' i utvidet forstand. Hele hans fremstilling er direkte tale, idet ræsonnement, glosebruk, sætningens fald osv. er lagt mest mulig nær op under de skildrede skikkelsers egen uttrykksmaate". (HEK s.378)

Utvisking av grensene mellom direkte og indirekte gjengivelse gir seg bl.a. utslag i en karakteristisk brytning mellom roman- og novellepersonenes dialekt og det tradisjonelle skriftspråket. Kinck har sitt utgangspunkt i. På samme måte som hos Garborg kan en finne mange eksempler på bruk av nominalsetningen, men Beyer ser verbalstilen eller "sekund-stilen" som mer typisk for Kincks impresjonisme:

"Han saa sig om; turde nok ikke lukke op leet, - var rædd knirkingen; stakk fødderne ind i stengærdet; stanset oppaa, lydde; kløv stilt ned". (Ungt folk)

Beyer hevder at denne stilen gjør bevegelsen levende "ved å sette den under mikroskop, oppløse den i detaljer, så leseren kan følge skiftningene fra sekund til sekund" (HEK s.388). - Parataksen blir den "dominerende syntaktiske form": Den gjengir inntrykkene spontant og umiddelbart, uten logisk analyse, uten "forholdsordene - adverbierne - som fortæller med det samme, i hvilket forhold en sætning staar til den anden" (Kinck i brev til Lie, 1901; HEK s.385). Beyer peker også på at parataksen er karakteristisk for Kincks prosalyrikk og naturskildringer ved at den gir muligheter for rytmiske paralleller, variasjoner, stigninger og kontrastvirkninger (s.387).

På samme måte som forfatteren vil gi oss bilder, øyeblikksinntrykk og stemninger, har hans romanpersoner en tendens til å flyte ut og beruse seg i stemninger:

"De fleste sentral-personene hos Kinck har mye av den passivitet som er så vanlig hos impresjonistenes skikkelser [...]; de mottar inntrykkene uten å bearbeide dem. Hos Kinck ser vi det særlig i forholdet til naturen. Skikkelsene fylles av naturstemningene, ja, oppløses av dem, glir over i maktranende, utslettende naturrus, 'flyder ud', som det gjerne heter: 'han var selve kvældssoleens lys langs lien; han var selve gullet i bladenes kant! Han var selve sommerkvælden'. (F.h.t.h. s.71)". (HEK s.401)

Det er her mer likhet med Garborgs enn med Lies menneskeskildring.

Personlighetsoppløsning, mangel på et "levende centrum" og sterke motstridende følelser gjør at både Garborgs og Kincks romanpersoner "flyter ut" og lar seg "fylle" av suggererende inntrykk:

"Alle sentrale skikkelser hos Kinck er i heftig kjenslegjøring; inntrykkene utløser og preges derfor av spontane, ofte voldsomme, 'overdrevne' følelsesreaksjoner som har sine forutsetninger i personenes fortid så vel som i deres aktuelle situasjon". (HEK s.401)

Beyer peker på at det i Kincks impresjonisme ikke er noe skille mellom naturskildring og naturstemning eller naturopplevelse: "Sinnets speiler omgivelsene og speiler seg selv i dem; det er uråd å trekke noe skarpt skille". Dette viser seg i innslag av besjeling, symbolbruk og personifikasjon. Framstillingen viser alle nyanser "fra stemningsmettet prosalyrikk over krass realisme til grotesk karikatur" (HEK s.401).

Menneskeskildringen fører til at grensene mellom det konkrete og abstrakte oppheves:

"[...] konkretisjon, assosiativ sammensetning, besjeling, sammenfattende metafor og personifikasjon kan gli sammen og skape et overveldende og sterkt kjenslefarget inntrykk [...]" (HEK s.397)

Liksom passiviteten og inntrykksmottakeligheten hos Enok Hove i Fred slår ut i voldsomme utbrudd av angst og helvetessyner, finner vi også hos Kinck at ...

"Det passive draget slår umiddelbart over i sterk, kjenslefylt fantasiaktivitet; sinnet former omgivelsene i sitt eget bilde: Impresjonismen slår over i ekspresjonisme og symbolisme". (HEK s.402)

Beyer viser til ...

"[...] motsetningen mellom de uendelig nyanserte synsinntrykkene og de grove, affektbetonte lydbildene hos Kinck. Generelt sett - og med sterke reservasjoner - svarer den til dobbeltheten i de sentrale Kinck-skikkelsene: livsfryd og livsangst, ekstatisk følsomhet og panisk omskapende aktivitet" (HEK s.402).

Denne motsetningen som også blir tatt opp i tittelen på Beyers avhandling, Livsangst og livstro, har en klar parallell i Garborgs framstilling av på den ene siden intens sanseropplevelse og på den annen side angst, mangel på sammenheng og livssyn.

Beyer peker på at Kinck kan la sine skikkelser "besette sig" og siden "stille dem hen" (HEK s.404). Men når de står forfatteren nær, hender det at han blir offer for en besettelse som truer med "oppløsning av forfatterpersonligheten gjennom total identifisering med skikkelsene" (s.st.). Dette som Beyer kaller " 'formummelsens' subjektivitet" (og som først og fremst skjer i

Hugormen), har sammenheng med at framstillingens pseudo-objektivitet faller sammen med forfatterens trang til direkte utlevelse gjennom skikkelsene.

Når Kinck på forhånd står på avstand fra sine skikkelser - som i bygdenovellene og i ungpikeskildringer som Chrysanthemum - er derimot stilen preget av et spill mellom identifikasjon og avstand (HEK s.403-404). Også den av Kincks bøker som oftest blir tatt som eksempel på nyromantiske strømninger, Flaggermusvinger, kan på denne bakgrunn karakteriseres som ...

" [...] en realistisk, eller, om man vil, naturalistisk Fremstilling fra den Graalysningens Verden, som ligger midt mellem det bevidste og ubevidste Sjæleliv, naturalistisk behandling af primitive Menneskers Fantasiliv". (16)

Dette skreiv Hans Aanrud da novellene kom ut, og Beyer kommenterer: "Det er ensidig sett, men rommer en kjerne av sannhet". - I motsetning til mange av nyromantikkenes skildringer er novellene i Flaggermusvinger samlet om å framstille psykologisk avgjørende episoder og handlinger. Novellene gir et bilde av en fantasiverden, en "Graalysningens Verden", men handlingen gir samtidig perspektiv på hovedpersonene og psykologisk forklaring. Fantasiverdenen blir ikke en verden for seg.

(iv) Forsøk på avklaring av impresjonisme-begrepet

Vi har sett at impresjonisme-begrepet hos Møller Kristensen blir bestemt ved visse stilformer og noen løsere bemerkninger om det litteratursynet som ligger til grunn. Denne løsheten fører lett til at stilen blir sett som "ren" stil, som isolert uttrykk. Og mangelen på avklaring fører til at felles trekk og ulikheter mellom forskjellige forfattere eller litterære verk, blir forklart på en formell og overflatisk måte.

Et mer presist begrep som definerer forholdet mellom stil og litteratursyn, vil være nyttigere i stilistisk analyse og fortolkning. At impresjonismen ikke er en bestemt strømning som kan avgrenses med skarpe linjer, kan ikke være til hinder for å søke å presisere et begrep om hva impresjonisme er. - Her skal vi bare peke på at impresjonismen kan sidestilles med og defineres i forhold til begrep som realistisk tendensdiktning, nyromantikk og naturalisme. Selv om impresjonismen blir definert som en motsetning til disse begrepene, kan litterære

verk selvsagt forene viktige trekk av impresjonisme og nyromantikk osv. Begrepsavklaring trenger ikke føre til skjematisme.

Avgrensing mot realistisk tendensdiktning. Den impresjonistiske illusjonsromanen søker ikke å oppfylle Brandes-realismens krav om "problemdebatt"; den hører ikke til "den energisk forkyndende Retning i Poesien" (17). Positivt formulert søker den å framstille en mangfoldig sammensatt virkelighet eller skildre psykologiske fenomener. Realismen blir forstått som illusjon av virkelighet.

I en kritisk artikkel om modernismen hevder Ib Bondebjerg at dette begrepet om realisme nærmest innebærer "en banal binding af kunsten til den fotografiske virkelighed" (18). Og han hevder at denne bindingen går sammen med et passivisert og avmektig forhold til virkeligheten: Den virkeligheten som skal speiles, synes splittet. Dette blir illustrert med et sitat fra Herman Bang fra boka Realisme og Realister (1879; s.16):

"Man kunde maaske med et Paradox sige, at den realistiske Forfatter, der naaede at give en sluttet kunstnerisk Komposition og en absolut Enhed, med det samme ville have givet os en Enhed i Livet. Og denne Enhed er ikke let at finde. Selv Billedet af det enkelte Sjæleliv vil altid spalte sig i Billeder. Det Iagttagnes Mangfoldighed er for overvældende, og Forfatteren viger tilbage for af egen Magtfuldkommenhed at sammensmelte alt dette Mangeartede og alle disse Modsigelser, der rummes i det samme Liv. Jeg kender derfor heller ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, en Bog, Ingen har læst tilende, og hvis Opløsning derfor Ingen kender".

Gjennom sine teoretiske utlegninger og sitt forfatterskap framstår Bang som den kanskje fremste representant for impresjonismen i nordisk litteratur. Hos alle de tre forfatterne vi har studert, kan vi finne tilknytning til de holdningene han gir uttrykk for i dette sitatet, selv om det er klare forskjeller mellom dem.

"Evnene til å se, føle og oppleve livet i hele dets mangfoldighet er en grunnverdi i Jonas Lies livssyn", hevder Hauge (JLD s.113). Lie har en markert uvilje mot "Fanatikere" og "Fanatismer"; han tilspisser ikke motsetningene, men søker å forene ulike retninger. Lies religiøse syn blir av Hauge behandlet under kapitteloverskriften Livssyn i dekning. Likevel har Lies diktning hatt sosial betydning f.eks. gjennom sin framstilling av kvinnes ufrie stilling i familie og ekteskap. Lie står langt fra de

politiske frontlinjene, men mange av romanene hans behandler en sosial problematikk.

Det er et langt sprang fra Lie til Kincks forakt for billige "almensatser" og prosaisk "middelskløkt". Men også han søker det særegne og karakteristiske. I en sammenligning mellom Kinck og Bjørnson skriver Edvard Beyer:

"Kinck skyr kampen og søker sin nasjonale oppgave på et helt annet felt: For ham gjelder det - i den utstrekning han i det hele tatt vil vedkjenne seg noe 'ærend til det norske folk' - å egge til selverkjennelse, å prøve 'urstoffet', grave etter verdier der en minst skulle vente å finne dem".(19)

Det er felles for Kinck og Garborg at de begge behandler subjektivismen, inntrykksvårhet og utbrudd av angst og affekt. Og de står begge nær de skikkelser de skildrer. "Aldrig haaner han, aldrig prøker," skriver Kinck om Garborg i en omtale av Fred (HEK s.92). Garborgs romaner inngår likevel klarere i en utviklings- eller avklaringsprosess; distansen til romanpersonene er mer markert.

Reaksjonen mot tendensromanen har ulike røtter. Det er for det første uvilje mot en litterær form som virket oppbrukt, uekte og ineffektiv. For det andre har impresjonismen sammenheng med en skeptisisme og pessimisme som også uttrykker seg i erkjennelsesteorien. En tredje forklaring på at litteraturen ikke deltar i partikampen i samme grad som i åttiåra, er politisk frustrasjon. Det har vært pekt på ulike årsaker som skuffelsen over Venstre etter seieren i 1884, embetsmennesenes degradering og økonomiske tilbakeslag (20).

Men impresjonismen er ikke et sørnorsk fenomen. Og det er derfor rimelig å forstå den på bakgrunn av en allmenn europeisk reaksjon mot liberalismens materialisme og individualisme og oppfatningen av mennesket som et rasjonelt vesen. Reaksjonen tiltar utover mot slutten av århundret ettersom liberalismens optimistiske framtidsvisjoner blir motsagt av industrisamfunnets voksende problemer, arbeiderbevegelsens frammarsj, kartellene og imperialismen. "Liv" stilles opp som en motsetning til blodfattig rasjonalisme, abstraksjoner, meninger og problemdebatt. Vi har sett det som typisk for impresjonismen at den vil gi psykologisk skildring "ikke ved abstraherende analyse, men konkret, umiddelbart, intimt og illusjonsvekkende"(E.Beyer). Men når det gjelder illusjonen, intimiteten og mangelen på abstraksjon og analyse er dette også karakteristisk for andre

litterære retninger eller stilarter.

Avgrensing mot nyromantikken. Kincks nittiårsdiktning har med sine stemningsbilder, sin prosalyrikk, fantasiverden, natur-symbolikk, besjeling og personifikasjon tydelige berøringspunkter med nyromantikken. - Likevel er det et gjennomgående felles trekk hos alle de tre forfatterne vi har studert, at de søker å gi psykologisk motivert framstilling og viser psykologisk avgjørende øyeblikk og episoder. Når impresjonismen i enkelte verk kan sees som uttrykk for subjektivismen, gir den også en psykologisk framstilling.

Selv om vi ser personene innenfra, blir de skildret på en slik måte at de også kan sees utenfra, forstås ut fra miljø, psykologi og sosial og kulturell bakgrunn. Indirekte karaktertegn og personal framstilling gir leseren anledning både til å medoppleve og gjennomskue; roman- og novelle-personene får dobbeltbelysning. Den subjektivismen som trer fram i impresjonismen har ikke mistet sitt feste i virkelighetens verden: Kinck har blitt kalt "kulturpsykologen i vår litteratur"(21) og Lie "Hverdagslighedens Digter"(22).

Beyer hevder at Kincks evne til innlevende forståelse og avstand har sammenheng med forfatterens egen konfliktsituasjon (HEK s.94). Han tar opp i seg mange av de tendensene en kan finne i nyromantikken, men forsøker å forstå disse psykologisk. Beyer peker på slektskapet mellom menneskeskildringen i Sus og Hugormen - framstillingen av Herman Eks "angstredne, sinnskløyvede natur" - og stemninger som kommer til uttrykk hos samtidige som Obstfelder og Edvard Munch. Når Beyer sammenligner Kincks Herman Ek-skikkelse med Hamsuns framstilling av hovedpersonen i Sult, kan de felles trekk og motsetninger han her viser til, mer generelt være uttrykk for vesentlige sider ved forholdet impresjonisme-nyromantikk:

"Den dypt-gripende ambivalens som preger Herman i det erotiske og i alle livets forhold, møter vi også hos hovedpersonen i Knut Hamsuns Sult [...] Men Kinck nøyer seg ikke - som Hamsun - med det ferdige resultatet: Han søker tilbake til barndommen, og derved gir han - mer enn han selv vet - en rik og nyansert belysning av fenomenene". (HEK s.150)

Impresjonismen setter hovedpersonene i psykologisk perspektiv og framstiller ikke en lukket fantasiverden.

I dagboksromanen Trøtte Mænd er det hovedpersonen selv som sørger for å holde avstand til sitt eget virkelighetsbilde og

sine stemninger. Han sørger selv for dobbeltbelysning og gir dermed uttrykk for en splittelse og et oppstykket virkelighetsbilde som kanskje viser til noe typisk i impresjonismen. Han ser idéer, stemninger og partistandpunkter som illusjoner, men har ikke selv noe annet å holde seg til enn illusjoner. - Ordet illusjon er sentralt i 90-åra. I Trøtte Mænd presenterer Gabriel Gram idealismens motsetning mellom illusjon og virkelighet:

" Nyttigt er det som bringer os til at leve; at føle livet. En drøm er nyttig, hvis den er skøn. Hvad sandheden angår, så kan den ikke findes; og den sandhed som kan findes er ligegyldig. -

Fantasi, farver over livet, rigdom i fornemmelserne, dybde i existensen ... hvorfor skulde vi lade os skremme af ordet illusjon? - Næsten alt hvad der bringer os til at leve, at føle livet, er eller beror på illusion". (TM s. 127)

Dagboknotisen slutter med utbruddet: "Jeg vil drømme; jeg vil illuderer".

Også impresjonismen vil gi illusjon og ser dette som et mål i seg selv, men det er hele tida tale om illusjon av virkelighet. Disse to ordene kan gi uttrykk for impresjonismens mellomstilling. Impresjonismen kan forstås - og ble også forstått - som en motsetning til naturalismen og realistisk tendensdiktning ved sin vekt på illusjonen og opplevelsen. Men den følger ikke nyromantikkenes illusjoner med "farver over livet, rigdom i fornemmelserne, dybde i existensen". Impresjonismen er en motsetning til nyromantikken ved et virkelighetskrav som gir den tilknytning til en realistisk tradisjon. Denne mellomposisjonen kommer til uttrykk hos Kinck da han i et brev til Bjørnson 1894 - 95 ser det berettigede i reaksjonen mot tendensdiktning, men ikke anerkjenner den nye litteraturen som er blitt "en reaktion mod digtning paa virkelighed overhoved" (22).

Avgrensing mot naturalismen. Når impresjonismen blir definert som litteratur, n, blir begrepet oftest avgrenset mot den teoretiske naturalismen, selv om impresjonismen i norsk litteratur ikke vokste fram i opposisjon mot noen naturalistisk tradisjon. Denne avgrensingen har vi tatt opp i forbindelse med Møller Kristensens og Dales framstilling av impresjonismen, og impresjonismens motsetning til naturalismen skulle også framgå av det begrepet vi har definert i forhold til tendensdiktning og nyromantikk.

Naturalismens krav om at litteraturen skal gi dokumenter fra virkeligheten, må sees i sammenheng med oppdagelsen av miljøets

betydning. Møller Kristensen sier om miljøbeskrivelsen:

"[...] det er på dette ene punkt, beskrivelsen, at naturalismen kommer nærmest til kravet om den neutrale, objektive fremstilling, og at den med et gran af sandhed kunne angribes for en 'affotografering' af virkeligheden, en ukunstnerisk ophobning af stof". (IDP s.19)

Naturalismen søker å gi et fullstendig og nøyaktig bilde av miljøet. I impresjonistisk litteratur blir tyngdepunktet forskjøvet: Miljøet blir framstilt slik det oppleves av romanpersonene, og miljøbeskrivelsen blir derved en del av menneskeskildringen. Ikke virkeligheten, men opplevelsen av den søker impresjonismen å framstille og formidle. Og det er grunnlaget for Dales definisjon av "dei to viktigaste sidene ved impresjonistisk teknikk: det flyktige i inntrykket og skorten på logisk analyse av det" (SGSS s.113).

x

Å se impresjonismen på bakgrunn av politiske og ideologiske strømninger og som uttrykk for et litteratursyn kan tjene til å presisere begrepet dersom en samtidig holder fast ved at impresjonisme også er begrep for en tidsstil, en konsekvent gjennomføring av bestemte stilformer og en framstillingsmåte som representerer oppløsning av den tradisjonelle episke form.

- Begrepet rommer store motsetninger: Avgrensingene mot nyromantikken, tendensdiktingen og naturalismen representerer like mange overganger. En Malstrøm står ikke fjernt fra realismen i en roman som Garman & Worse. Garborg karakteriserer Fred som "min naturalistiske Jær-roman". Og et verk som Flaggermusvinger av Kinck blir jevnt over regnet som et typisk nyromantisk verk. Vekslende begrepsbruk skyldes ikke bare ulike definisjoner, men er også uttrykk for impresjonismens mellomstilling mellom en realistisk og en nyromantisk tradisjon, mellom åtti- og nitti-år, mellom la nature seule importe og l'esprit seul importe (jmf. Gaborgs artikkel Den idealistiske reaksjon).

Disse motsetningene kommer også klart fram når impresjonismens stilelementer blir regnet opp hos Møller Kristensen eller Willy Dahl. Det kan kanskje her være hensiktsmessig å skille mellom to retninger. På den ene siden søker Garborg og Kinck å framstille splittede sinn som veksler mellom passiv inntrykksmottakelighet og sterke følelsesmessige utbrudd, angst og affekt. Stilen søker å fange inn det skiftende i natur, sanseverdenen og sinnstilstander. Svært mange av de stiltrekk som Møller Kristensen definerer som impresjonistiske, står i en slik sammen-

heng, og her kan Dales henvisning til den heraklitiske idé være treffende. - På den annen side kan impresjonistisk stil

- f.eks. hos Jonas Lie - defineres ut fra begrepet om "den iscenesatte fortølling" (IDP s.34) eller Bangs ideal: "Et fremstillet Skuespil". Og en slik form innebærer ikke nødvendigvis en intensivt skildring av øyeblikkets sanseintrykk eller framstilling av personlighetsoppløsning, dekadansefenomen, angst og sterke affekter.

Både når det gjelder menneskeskildring, problematikk og bruken av spesielle stilformer vil det være markante forskjeller som kan gjøre det berettiget å tale om to ulike impresjonistiske retninger. Hovedvekten kan legges på å gi et bilde av romanpersonene slik de ytrer seg, viser seg eller handler i en ytre og sosial virkelighet (tendensen til behaviorisme). Eller det vesentlige kan være å framstille en indre verden av tanker, følelser, flyktige inntrykk og forestillinger ved å se virkeligheten gjennom hovedpersonene (tendensen til subjektivism). Det er ikke her noe enten-eller ettersom vi har sett dobbeltbelysningen som karakteristisk for impresjonismen. Men mellom de to ytterpunktene kan en plassere Lie nærmest det første og Garborgs og Kincks impresjonisme nærmest det andre. Og denne ulikheten kan kanskje settes i sammenheng med at Lie både har større distanse til sine personer og til subjektivismen overhodet enn Garborg og Kinck som skildrer sterkt subjektive sinnstemninger innenfra.

4. Bruken av impresjonisme-begrepet på 1880- og 90-tallet

Det er vanskelig å finne eksempler på at Lie eller Kinck har forsøkt å sette seg i forhold til impresjonismen som litterært begrep. Garborg diskuterer derimot impresjonismen i artikkelen Den idealistiske reaksjon (1890), men begrepet fungerer heller ikke for ham som program for eget forfatterskap. Det gjør det derimot for kretsen rundt tidsskriftet Impressionisten. Framstillingen vil her bli konsentrert om disse kildene - tidsskriftsartikler fra Impressionisten og Garborgs artikkel.

Impressionisten kom ut med jevne mellomrom i tida 1886 til 1890. Christian Krogh var redaktør og Hans Jæger viktigste bidragyter. I boka Bohem mot borger (1971) viser Anne Siri Bryhni at det litterære utgangspunkt er en forening av impresjonismen og

naturalismen:

"Ved å legge vekten på selvbekjennelsen og en skildring av øyeblikksinntrykket får man virkeligheten skildret innefra slik et individ opplever den. Dette, mente Jæger, ville vekke til live både følelsen og intellektet hos leseren, mens personer og situasjoner skildret utefra bare talte til intellektet, og intellektet alene ville ikke påvirke leseren nok".(BMB s.11; mine uthevinger)

Bryhni peker på realisme-begrepet eller det litterære sannhets-kriterium: "Sannhetskriteriet lå ikke i en objektiv beskrivelse av virkeligheten, men i den enkeltes opplevelse av virkeligheten"(s.10). Det er her tilknytning til impresjonismen, mens naturalismens idé om å framstille dokumenter fra virkeligheten blir skjerpet i det første av de ni bohembud: "Du skal skrive dit eget liv".

I Jægers artikkel Vor literatur får Kielland gjennomgå for sin "præken", sine "døde fortellingsabstraksjoner" og en framstilling som både karikerer og "kjæler saa forelsket for" de skikkelsene som henges ut. Lie settes derimot opp som et ideal fordi han i Familien på Gilje har skildret "virkelige, levende mennesker" i stedet for å behandle problemer: "Vi har været deroppe hos kaptejnens, vi har levet deroppe sammen med den familie"(BMB s.60). Selv om "hjemmenes dikter" nok er for kjønnløs for bohemen, er han likevel et ideal når det gjelder impresjonistisk framstilling.

Bryhni hevder at Jæger distanserer seg fra perspektivløs selv-eksponering og sjelelig dybdeboring. Impresjonismen skal fortelle om en felles objektiv virkelighet, selv om den framstiller subjektive opplevelser. Denne sammenhengen forklarer Bryhni slik:

"Det skulde avsløres hvordan samfunnet gjennom sin oppdragelse og sine institusjoner virket psykologisk nedbrytende på individet og hvorledes denne forkrøplingen virket tilbake på samværet mellom mennesker".(BMB s.12)

Dette er også grunnen til Jonas Lie og Familien på Gilje anbefales. Impresjonismen henger sammen med en voksende psykologisk interesse.

Med sine krav om selvbekjennelse, selvopplevelse og dokumentarisme i litteraturen blir Jæger i litteraturhistorien oftest behandlet under overskriften naturalisme. Likevel er det på mange punkter sammenfall mellom det impresjonisme-begrep som blir brukt i Impressionisten og det vi har forsøkt å bestemme med utgangspunkt i Lies, Garborgs og Kincks diktning.

I artikkelen Den idealistiske reaksjon tar Garborg utgangspunkt

i naturalismen. Kunstnertemperamentet blir her oppfattet som om det skulle være en glassrute, hevder Garborg:

"Den naturalistiske kunst, datter av den samme tid som fødte Comtes og Mills filosofi, la all vekt på det objektive. Kunsten skulle visstnok være et stykke natur sett gjennom et temperament; men temperamentet skulle ikke gjøre seg gjeldende som noe selvstendig. Temperamentet var noe som nå engang var der, og som man ikke kunne komme forbi; men det skulle dempes og avklares, inntil det så vidt mulig bare ble den rene glassrute gjennom hvilken virkeligheten kunne passere uforvansket". (24)

Reaksjonen mot denne oppfatningen tolker Garborg både som en følge av litterære overveielser og større erkjennelsesteoretisk innsikt. For det første lot det seg ikke gjøre å få alt med. For det andre var det heller ikke nødvendig:

"En altfor stor masse detaljer virket snarere tyngende på fremstillingen. Hva det gjaldt om, var å få med det vesentlige, det karakteristiske, det bildet eller stemningen konstituerende".

Så langt er framstillingen i tråd med Willy Dahls generelle innledning om impresjonismen i Stil og struktur. Men Garborg går videre og definerer impresjonismen som en mellomposisjon som har tilknytning både til naturalismen og ny-idealismen:

"[...] man begynte å si at det som gjorde et stykke virkelighetsfremstilling til kunst, var den personlighet som derigjennom uttalte seg, det temperament som i kunstverket gjorde seg gjeldende, og naturalistene av denne nye oppfatning kalte seg altså impresjonister".

Utviklingen og resonnementet er blitt videreført til "den erklærte subjektivismen". Og dette stadiet setter Garborg i forbindelse med en forandret livsanskuelse: "vi lever i hypnotismens og spiritismens tidsalder". Tida er preget av pessimisme og dekadanse-stemninger: "I Tyskland er Fr. Nietzsche med sin forgudelse av den store individualitet og sin forakt for massene en beslektet fremtoning". At Garborg ser impresjonistene som en del av en realistisk tradisjon, framgår av uttrykket "naturalistene av denne nye oppfatning". Nyidealistenes skildring av det sjelelige er derimot lukket mot det hverdagslige og fører inn i det mystiske. Garborg siterer fra det nyidealistiske skriftet som artikkelen handler om:

"Det er Kunstens Væsen at forfalske Virkeligheden sliq, at den ikke viser sig saadan som den ser ud gjennem en ufarvet Glasrude, men saadan som den straalere og for-mærkes gjennem en farvet". (25)

Det vesentligste ved Garborgs framstilling av impresjonismen er at den viser sammenhengen mellom forsøket på å finne

det karakteriserende illusjonsskapende uttrykket og den åpning mot subjektivismen som ligger i at "inntrykkene, ikke 'virkeligheden' ble kunstverkets gjenstand".

Det første av disse momentene kommer Garborg også inn på i boka om Jonas Lie. Han siterer fra Lies egen utlegning om hvordan man "intensivest mulig" kan skildre en osende lanterne uten å bruke mange ord på detaljer:

"Men sæt blot Manden til, som han staar over den inde i Ruffet, halvstridende med Søvnen efter en tung Vagt med den svarte Olje-Os ind i Ansigtet og harskt langt ned i Halsen, - og jeg tror, den udgaaende Lanterne sætter et anderledes kraftigt Indtryk". "Et eneste heldigt Reflexlys indsparer Snese Sider Detalj". (26)

"Dette er jo Impressionisme". kommenterer Garborg. - Garborg bruker også impresjonisme-begrepet i en omtale av stilen i Lies utenrikspolitiske artikler fra 1859:

"Billederne fremstiller sig umiddelbart, og han indfanger dem hurtigt og kraftigt med nogle impressionistisk henkastede, aldeles ikke overveiede Ord, friskt og i fuld Bevægelse, som han ser dem. Det vrimler i hans Stil af halvfærdige, ukorrekte, paa Maafaa henslængte Udtryk, som naar de læses rigtig, 3: raskt, uden Analyse, som han skriver, tilsammentagne fremlokker det Billede, han vil have frem, ofte paa noksaa irrationel Maade". (27)

I en kommentar hevder Dale at Garborg her viser at han har klart for seg de viktigste sidene ved impresjonistisk teknikk: "det flyktige i inntrykket og skorten på logisk analyse av det" (SGSS s.113).

I Hauges Lie-monografi er det bare referert til to uttalelser av Lie der han bruker impresjonisme-begrepet. I begge tilfeller dreier det seg om "massetegning". I første del av Bangs Stuk (1887) er det etter Lies oppfatning eksempler på "impressionistisk Massetegning", og Lies egen roman, En Malstrøm, er ved forsøket på å "nærværendegjøre en hel Komplex af Distriktsfigurer [...] blevet et slags impressionistisk Maleri [...]". Romanen er impresjonistisk fordi forfatteren i stedet for å gjøre boka tre ganger tjukkere har valgt "at male paa min Vis antydningssvis og - efter Evne - anskueligt bortefer" (JLD s.57).

Det sparsomme utvalget av kommentarer til impresjonismen kan tyde på at impresjonisme-begrepet ikke har stått særlig sentralt i litterær debatt på 1880- og 90-tallet og at det på langt nær har hatt samme betydning som naturalismen som begrep og program. Det virker ikke som det har hatt noen stor betydning som program-

begrep utover kretsen rundt Jæger og Krogh (28). I den grad begrepet har vært brukt har det fått sin betydning fra malerkunsten. Når Garborg og Lie bruker ordet, betegner det en illusjonsvekkende, stemningsfylt, skissemessig eller antydende stil.

I litterær analyse kan det være grunn til ikke å fjerne seg for langt fra denne umiddelbare og opphavlige forståelsen av begrepet. Begrepet har ellers lett for å bli definert ut fra den impresjonistiske stil Herman Bang utviklet til konsekvens i sitt forfatterskap og hans teorier om den impresjonistiske roman som et "fremstillet Skuespil" der "Fortælling og Beskrivelse er udryddet" (JLD s.94). Når impresjonismen på denne måten blir knyttet til en forfatters form, har begrepet lett for å miste sin opprinnelige og mer allmenne betydning.

5. Impresjonisme og realisme. Oppsummering

Vi har i det foregående drøftet impresjonismen som stil og litteratursyn, forsøkt å avgrense begrepet mot andre litterære hovedretninger og pekt på ulike impresjonistiske stilarter.

Det skulle klart framgå av denne gjennomgåelsen at impresjonisme ikke kan oppfattes som en spesielt saklig eller nøkternt registrerende stil (jmf. Willy Dahl). - Men det er heller ikke dekkende å se oppløsning i syntaks og komposisjon uten videre som uttrykk for ideologisk oppløsning (jmf. Nietzsche og Lukács).

Selv om impresjonismen ikke kan defineres som realismens stil, hører den med i en realistisk tradisjon. Impresjonismen behandler gjerne illusjoner, men plasserer dem i "Hverdagsvirkelighedens" verden (se note 22). Det er forskjell mellom nyromantikernes mystifiseringer og impresjonistenes psykologiske perspektiv. Framstillingen av en mangfoldig og splittet virkelighet kan være et uttrykk for avmakt og passivitet, men kan også representere et forsøk på avklaring - eller ufrivillig bidra til en slik avklaring.

Da Trøtte Mænd kom ut, var folk i uvisse om forfatteren hadde omvendt seg. Umiddelbart kan det virke som en slik uklarhet har betydning for litteraturens evne til å påvirke. Men bildet av virkelighetens motsetninger kan også tre klarere fram. Og dette

er grunnen til at kretsen rundt Impressionisten ser impresjonismen som mer politisk effektiv enn tendensromanen. Det skulle være klart at forkynning og påvirkning ikke er det samme. I avdekking som ikke virker tendensiøs, kan det også ligge utviklingsmuligheter. I hvilken grad impresjonistiske verk tjener til avklaring, belyser en sosial problematikk og har "utviklingsmoment", kan derfor ikke avgjøres ut fra en generell ideologisk bestemmelse av impresjonismen. Mellom de enkelte verk vil det være store forskjeller.

Noter:

- 1) Johs. A. Dale: Studiar i Garborgs språk og stil, Oslo 1950, s. 112 og 113.
- 2) Georg Lukács: Epressionismens "oppgåang och fall"(1934). Sitert etter Lars Bjurman : Lukács/Brecht "Det gäller realismen", Stockholm 1975, s. 82.
- 3) Se Ingard Hauge: Jonas Lies diktning, Oslo 1970, s.60.
- 4) Georg Lukács: Berätta eller beskriva? (1936). Sitert etter Lars Bjurman, op.cit. s. 93. Lukács gjengir også dette Nietzsche-sitatet i artikkelen Det gäller realismen (1938).
- 5) Sven Møller Kristensen: Impressionismen i dansk prosa 1870-1900, København 1955.
- 6) Willy Dahl: Stil og struktur. Utviklingslinjer i norsk prosa i 150 år, Oslo 1969, s.70.
- 7) W. Dahl, Op.cit., s.70.
- 8) Det virker som impresjonismebegrepet inngår i en utviklingsfilosofi der stilen blir mer realistisk, forenklet og presis, og språket "kjapt og enkelt" (s.166): "Impresjonismen moderniserte språket med en serie nye stilelementer som idag er gjengse uttrykksmåter"(s.161).
- 9) W. Dahl, op.cit. s.70.
- 10) Johan Fjord Jensen gjør oppmerksom på at den dramatiske impresjonismen ikke skal forveksles med "begrebet 'den dramatiske roman', der var en komposisjonell kategori. Denne er en stilistisk. At de griber ind over hinanden er i denne forbindelse underordnet".(Turgenjev i dansk åndsliv, Kbhvn. 1961, s.199. -"Den dramatiske romanform" blir omtalt på denne måten i W. Dahls Stil og struktur: "[...] det vesentligste trekk ved denne romanformen er 'en sterk begrensning af handling og synsfelt', - en begrensning som nettopp skyldes den indirekte karaktertegning: De forbindende partiene mellom 'referatene' må kuttet ned for å gi plass for en scenisk framstilling"(s.77).
- 11) Johs. A. Dale, op.cit., s. 113. - W. Dahl anfører også flere sitater fra Kolbotnbrev som eksempler på impresjonistisk stil.

- 12) Når Johs. A. Dale skal gi eksempel på Lies impresjonisme, har han valgt et sitat fra En Malstrøm (kap. VIII) som han selv kommenterer slik: "Lie viser Hilda i otte og uro" (SGSS s.112). Lie framstiller Hilda "angstfuld lyttende", men sitatet er mindre typisk for stil og menneskeskildring i En Malstrøm enn for Garborgs impresjonisme.
- 13) Dale skriver i Garborg-studier (Oslo 1969), s.54: "Innleiinga er datert (5/6 85 Midnat) [...] Siste dateringa er april 1889; altså omfattar boka knapt fire år". Men så enkelt er det ikke. Innledningen hører kronologisk til mellom første og annen del. Første datering i første del er 20. juli. Årstallet er ikke med, men det framgår av fortsettelsen at det må være 20/7 1884. De neste dateringene er 20-21. august, 30. sept., februar 85, 26. mars og 3-4. april. Første datering i annen del er 26. juli 1885.
- 14) Garborg i brev til Ola Hansson. Sitert etter Rolv Thesen: Arne Garborg. Europear og jærbu. Oslo 1939, s.51.
- 15) Beyer gir et stort utvalg eksempler på øye-skildring hos Kinck: "sjøgrønt pietistøie", "rappe store brune mors-øine", "det glidende, upersonlige geled-blik, det militære front-øie", "blass blaaøiet præste-ydmyghed", "kuaugene", "tomme sportsøine", "stramme smaaby-øine", "glatte nise-øine", "sit propre spids-brynede hunde-blik", "fiske-øine", "naturangstens øine", "høifjældsøine" (HEK s.384).
- 16) Sitert etter Edvard Beyer: Åttiår og nittiår. Brudd eller sammenheng? i Profiler og problemer, Oslo 1966, s.17-18.
- 17) Sitat fra Det moderne Gjennembruds Mænd (1883). Sitert etter Hauge, op.cit. s.32.
- 18) Ib Bondebjerg: Det marxistiske realismebegreb og modernismen (1972). Trykt i Torben Brostrøm (red): Opgøret med modernismen, København 1974, s.114.
- 19) Sitert etter Edvard Beyer: Bjørnson, Hamsun og Kinck i Profiler og problemer, Oslo 1966, s.37.
- 20) Se kapitlet Historie og kunst, R. Thesen, op.cit.
- 21) Edvard og Harald Beyer: Norsk litteraturhistorie, Oslo 1963, s. 351.
- 22) Garborg i avslutningen av første kapittel i boka Jonas Lie. En utviklingshistorie. Kristiania 1893. I 3dje utgave står det "Hverdagssvirkelighedens Digter".
- 23) Sitert etter E. Beyer: Åttiår og nittiår i Profiler og problemer, Oslo 1966, s.18.
- 24) Arne Garborg: Den idealistiske reaksjon (1890). Trykt i Artiklar, Oslo 1967, s.89.
- 25) Garborg omtaler en brosjyre utgitt av Levertin og v. Heidenstam: Pepitas Bryllup, en Literaturanmeldelse (1890). Oversatt av Bolette C. Pavels Larsen.
- 26) A. Garborg: Jonas Lie, Kristiania 1893, (kap XVI).
- 27) A. Garborg, op.cit., kap. V.
- 28) Anne Siri Bryhni skriver i Bohem mot borger (Oslo 1971): "Impressionisten forårsaket to motskrift; Antiimpressionisten og Kontrainpressionisten. De er skrevet av folk som selv kaller seg impresjonister, men som vil ha en impresjonisme som er innadventd og psykologisk øydeboende" (s.12). De som står bak disse skriftene, mener åpenbart at impresjonismen

er et begrep det er verd å slåss om retten til. Bortsett fra dette har de ikke noe stort rom i norsk litteraturhistorie.

Litteraturliste:

1) Litterære verk

Arne Garborg: Kolbotnbrev, 1890; Trøtte Mænd, 1891 (Forkortet TM; sitert etter 1970-utgaven); Fred, 1892).

Knut Hamsun: Sult (1890).

Alexander Kielland: Garman & Worse, 1880

Hans E. Kinck: Sus. Den yngstes ungdom, 1896; Flaggermusvinger, 1896; Trækfugle og andre, 1899.

Jonas Lie: Familien på Gilje, 1883; En Malstrøm, 1884 (-sitert etter samlede verker 1954); Maisa Jons, 1888.

Sigbjørn Obstfelder: Liv fra To Novelletter 1895 (- først trykt 1894).

2) Kommentarlitteratur, litterære analyser o.a.

Edvard Beyer: Hans E. Kinck. Livsangst og livstro. Bind I: Fra Huldren til Driftekaren. Eros og det nasjonale. Oslo 1956. (Forkortet HEK).

Edvard Beyer: Profiler og problemer, Oslo 1966.

Edvard og Harald Beyer: Norsk litteraturhistorie, Oslo 1963.

Lars Bjurman: Lukács/Brecht: "Det gäller realismen", Stockholm 1975.

Torben Brostrøm (red.): Opgøret med modernismen, København 1974.

Anne Siri Bryhni: Bohem mot borger. Et utvalg fra Hans Jægers og Christian Kroghs "Impressionisten", Oslo 1971. (Forkortet BMB).

Johs. A. Dale: Studiar i Garborgs språk og stil, Oslo 1950. (Forkortet SGSS).

Johs. A. Dale: Garborg-studiar, Oslo 1969. (Forkortet GS)

Willy Dahl: Stil og struktur. Utviklingslinjer i norsk prosa gjennom 150 år. 2. rev. utgave, Oslo 1969.

Johan Fjord Jensen: Turgenjev i dansk åndsliv. Studiar i dansk romankunst 1870-1900. København 1961.

Arne Garborg: Jonas Lie. En utviklingshistorie, Kristiania 1893.

Arne Garborg: Artiklar, Oslo 1967.

Ingard Hauge: Jonas Lies diktning. Tematikk og fortellekunst, Oslo 1970. (Forkortet JLD).

Hans Midbø: Dikteren og det primitive: Jonas Lies utvikling. Bind II, Oslo 1965.

Sven Møller Kristensen: Impressionismen i dansk prosa 1870-1900, København 1955. (Forkortet IDP).

Rolv Thesen: Arne Garborg. Europear og jærbu, Oslo 1939.

