

[foredrag]

Har du Grunden ei mærket,
Har du endnu ei lært,
At Lysten driver Værket,
At kiønt er Alt som kiært?

Grundtvig: *Giv Himlen nu din Stemme*

Anders Johansen

Lysten driver verket

Til Peter Larsens 70-årsdag

Da Peter Larsen flyttet til Norge for 25 år siden, fikk han straks en sentral rolle i utviklingen av det nye faget medievitenskap. Han begynte sin akademiske løpebane med ansvar for tekst- og filmvitenskapelige studier ved Roskilde Universitetscenter og ved Københavns Universitet, og gikk videre med et professorat i humanistisk medievitenskap ved Universitetet i Bergen fra 1988. Siden den gang har han bidratt til å prege faget med en rekke viktige arbeider om film, fotografi og fjernsyn. I juni i år trakk han seg tilbake etter å ha passert aldersgrensen. Begivenheten ble markert med et seminar på Litteraturhuset i Bergen. Larsen oppga et emne som alle innleiderne ble bedt om å forholde seg til: «Lysten driver verket». Her gjengir vi et av innleggene på dette seminaret.

Når en mann som Peter blir 70 og går av med pensjon, har han tilbragt nærmere et halvt århundre ved sitt skrivebord. I løpet av alle disse årene har han vært mange steder og gjort mange ting, men først og fremst har han sittet helt stille, rett opp og ned, tenksom og fraværende, med penn i hånd eller med fingrene på tastaturet. Nå og da har han vært av sted i bibliotekene og arkivene og skaffet stoff til å skrive videre på. Mye annet har skjedd i tillegg, men i det vesentlige, med sikte på *verket*, har det vært dette: Han har (som vi andre) sittet og stirret ut i luften, innadvendt og tapt for verden, og skrevet en setning, og strøket den igjen, og skrevet en ny, og slik har det gått nesten et halvt århundre. Han har ikke vært nødt til å leve slik, han har valgt det selv – og han har valgt det fordi han har hatt *lyst*, ikke av noen annen grunn. Denne lysten har *drevet verket*. Men *hva slags lyst* er dette?

Vi kan begynne med å merke oss følgende:

Når Peter skriver en bok, er han ute etter mer enn å publisere et vitenskapelig resultat. At teksten skal være leseverdig, er åpenbart like maktpåliggende som at den skal være opplysende. Spørsmål om stil og komposisjon må ha spilt en hovedrolle i arbeidet med stoffet. Man merker det like fra første linje; det bærer bestandig igjennom som helhetlig grep: For leseren går formgleden aldeles i ett med gleden over å lære og forstå. Å publisere et stykke fag er for ham å skape en form – ikke bare i tekstlig forstand, men også fysisk, som bok. Peter er den eneste kollega jeg har som tar alvorlig på spørsmål om layout og typografi. I alle fall var det han som gjorde meg oppmerksom på hvor avgjørende viktig det er med bredden på marginen, og med skriftsnitt og linjeavstand og papirkvalitet. For ham er teksten ikke bare en mental størrelse som befinner seg bak bokstavene et sted, men også en fysisk overflate, et skriftbilde, og en gjenstand å holde i hånden.

Som drivende kraft i det faglige verk er denne sansen for den estetiske siden av saken både grunnleggende og særmerkende for Peters arbeid. Dette betyr ikke at han er ute etter å stase opp tekstene sine med noen slags utvendig pynt. Bøkene hans er gode å se i og gode å bla i, men sidene er enkle og rene. Peter har sans for funksj; stilen er diskret og kresen. Setningene hans er alltid levende, men uten overflødige ord. Jeg tror det gir ham en særlig tilfredstilteelse å kunne framstille kompliserte ting på enkle, presise måter. I anstrengelsen for å få det til er det en literær ambisjon som også virker som en faglig ressurs: At hver setning er gjennomskrevet, betyr at hver tanke er avklart. Men om formen er gjennomarbeidet, springer det ikke direkte i synet på leseren, for formen er, på det beste, ikke annet enn det mest hensiktsmessige grep om saken.

Den lysten som driver verket, er altså blant annet en estetisk lyst. Peter skriver med en sans for stil og komposisjon som tyder på at gleden ved å gi form til stoffet er en nødvendig del av oppdagergleden.

Boken om *Det private Øje* (1991) la opp til en psykoanalytisk inspirert forståelse av slike forhold. Synsdriften, heter det der, er det opprinnelige grunnlag for all mulig øyenslyst av mer eller mindre kultivert slag. Denne driften, som etter hvert kommer til å angå bildeframstillinger i alminnelighet, har opphav i en trang til å se det skjulte og forbudte begjærte objekt. Den er beslektet med en trang til å beherske eller bemektige seg objektet rent motorisk, ofte nokså brutalt, gjennom lek. Når barnet blir mellom tre og fem år, blir disse to – synsdriften og bemektigelsesdriften – kombinert i en ny slags vitensdrift, som tar opp i seg og arbeider videre med energien i de mer primitive driftene. «At se, at beherske, at vide», skriver Peter her «– alle senere, voksne former for skuelyst rummer en sammenfletning af disse basale komponenter: Beskuelsen er lystfyldt i sig selv, men er det også fordi den er såvel en bemægtigelse som en aktiv udforskning af det sete.»¹

Her har vi allerede en første antydning til svar på spørsmålet om hva som driver dette verket. Det er en sammenheng mellom gleden ved visuell form og gleden

ved utforskning og forståelse, og denne sammenhengen består i en transformasjon av elementær lyst: Vitebegjæret er sublimert skuelyst.

I denne boken blir det klart at samme bilde kan oppfattes på flere forskjellige måter. Fra urblikket åpner det seg to utviklingsforløp, fram mot synsmåter som legger til rette for forskjellige slags bildeopplevelser: På den ene siden det voyeuristiske blikk, som vil se og vite alt, ikke minst det skjulte, hemmelige; det er intenst, umettelig – og så på den andre siden det fetisjistiske blikk, som søker etter en eller annen ladet detalj, samtidig som det unnviker det ubehagelige, og orienterer seg ut over bildet, mot det som ligger bortenfor, usynlig – det fraværende, det forlatte, det tapte.

Det som interesserer i dette, akkurat nå, er *forbindelsen* Peter insisterer på, mellom disse private blikkene og diverse profesjonelle analytiske blikk. Bildeforskerens arbeid innebærer intellektuelle aktiviteter som er regulert av disse synsmåtene. Å påpeke dette er ikke å redusere deres verdi i vitenskapelig forstand. «Den intense betraktning af objektet er helt uomgængelig hvis forskeren skal opfylde de krav det omgivende videnskabelige samfund stiller», heter det her, på samme måte som det i enhver analyse av bilder (og hva som helst annet) er «helt nødvendig» at «objektet isoleres og fragmenteres, at der fokuseres på detaljer osv.», samtidig som det åpnes for omgang med det som *ikke* er nærværende, gjennom for eksempel hypoteser, modeller og tankeeksperimenter. Med tanke på metode må konklusjonen bli at «en fleksibel vekslen mellem voyeuristiske og fetichistiske positioner er den helt nødvendige forudsætning for at billedanalytikerens skal kunne fungere – professionelt.»² Men det er spørsmålet om motivasjon som opptar meg her. Med tanke på hva som *driver verket*, er det grunn til å legge vekt på denne *overensstemmelsen* mellom liv og fag, bevisst og ubevisst, drift og metode. Forskerens «analytiske beskæftigelse er saglig, interessestyret», skriver Peter her. «Men den er bestemt også lystfyldt.»³

Det private Øje inneholder 150 sider med til dels ganske intrikate resonnementer; jeg skal ikke forsøke meg på noe innholdsreferat her. Jeg skal bare gjøre oppmerksom på at framstillingen tar utgangspunkt i Raymond Chandlers roman *The big Sleep* (1939), der et bestemt fotografi spiller en sentral rolle i kriminalhistorien. Peter utvikler de psykoanalytiske perspektiver på bildeforståelsen gjennom oppmerksom lesning av små sekvenser som nærmest synes å utbe seg en nærmere forklaring. Detektivens bruk av dette fotografiet i etterforskningen blir et påskudd for en teoretisk innføring som blir både allsidig og nyansert etter hvert. Blant annet blir det klart at det er flere typer analytisk betraktning, og flere former for lyst og affektiv ladning av synsakten. Siste kapittel før oppsummeringen heter «Gådernes Løsning». Der dreier det seg om detektivens blikk. Han, viser det seg, ser på samme måte som en kunsthistoriker, av den typen som arbeider i museer og arkiver, altså en konservator, dvs. han interesserer seg framfor alt for bildets proveniens. Det er ikke nok å tyde avbildningen, han må spore den tilbake til de mange forskjellige situasjoner den har inngått i. Hvor ble dette bildet tatt, hvem

brukte det til utpressing, hva har det med dette mordet å gjøre? Bildehistorikeren må kjenne omstendighetene rundt produksjonen, og han må kjenne virkningshistorien: Bildet var en handling, en innsats i en situasjon. Det er når disse forhold blir klarlagt, skrev Peter den gang, at bildet gir «sin viktigste hemmelighet fra sig.»

De gamle kunsthistorikere «skrev godt», heter det et sted i *Det private Øje*. Med det mener man til vanlig at de visste å framstille sin forskning i fortellingens form. Lesegleden beror på en viss spenning som oppstår underveis: Det er «som om det forskningsmessige problem løses her og nu, i teksten selv, for øjnene på den forbløffede læser: Problemer undersøges; der skitseres forskjellige mulige ... løsnings-; inkonsistenser avsløres; nye opplysninger inndrages indtil alle falske synspunkter efterhånden er tilbagevist. Hvorefter sagen så endelig opklares».⁴

Å «skrive godt» kan altså være å anrette sitt stoff som en kriminalhistorie. Kunsthistorikeren oppfører seg som en detektiv: Han slår ned på et forhold som alle hittil har oversett, og tildeler det gjerne en uventet og avgjørende betydning; til sist får han alle brikkene til å falle på plass. Den litterære formen er da ikke fremmed for det intellektuelle arbeid. Fiksjonens detektiv har dette til felles med virkelighetens bildeanalytiker (og med mange andre humanistiske forskere for den saks skyld) at han samler på virkelighetsfragmenter, ordner og sorterer dem, tolker dem og prøver å forstå, for å kunne avdekke noen sammenhenger som ikke ligger helt i dagen. Spenningen som bygger seg opp i historikerens tekst beror på at spenningen han kjente under etterforskningen, er blitt ivaretatt litterært. Denne formen for engasjement i tingene er nettopp saklig og lystfylt i ett.

Boken om detektiven har åpenbart selvbiografisk relevans. Peter Larsen er Philip Marlowe, eller omvendt. Men han er også Raymond Chandler. Bemerkningene om den velskrevne kunsthistorie er en oppskrift som Peter har brukt ved flere anledninger, med stort hell for eksempel i *Album* (2004).

Denne boken er en samling undersøkelser av fotohistoriske og fototeoretiske problemer. Noen av de mest kjente bildene i historien blir analysert her, og noen av de klassiske tekstene om disse og lignende bilder. I hvert tilfelle gir analysen anledning til å reise et spørsmål av generell interesse. Hva er et fotografi? Hva er realisme, hva er formalisme? Hva er fotografisk dokumentasjon? Kan man lyve med bilder, kan man avsløre løgn? I hvert tilfelle leder analysen til oppdagelse av et eller annet som ikke stemmer, og som reiser tvil ved noen vedtatte sannheter. 18 kapitler, som alle er framstilt etter samme mal, gir til sammen en bred innføring i fotografiets tradisjon både som kulturell praksis og som intellektuell utfordring – men denne innføringen er gjennomgående kritisk og mistenksom. *Album* er ikke den samme gamle historien enda en gang. Om den ikke i hvert kapittel kan oppklare en misforståelse eller korrigere en feiltakelse, så kan den i alle fall vise at det var ikke så enkelt allikevel, det var mer i denne saken enn man først kunne tro.

Album er utvilsomt «godt skrevet». Hvert kapittel presenterer et lite mysterium, som så blir undersøkt og til sist oppklart eller i det minste avklart på et vis. At det i

det hele er noe som krever nærmere granskning, avhenger av samme grep som løsningen helt til sist, nemlig et våkent øye for de små, tilsynelatende ubetydelige detaljer.⁵ De klassiske bilder og tekster blir viet nærgående, tålmodig oppmerksomhet – og da kommer det bestandig for dagen et eller annet som det ikke er lett å slå seg til ro med. Det er en falsk tone som Peter blir var når han leser disse tekstene nøye, eller det er noen blinde flekker, noen forglemmelser, noen nesten umerkelige betydningsforskyvninger som medfører mistenkelige inkonsistenser – og akkurat der, i denne lille detaljen eller nyansen som det er så lett å overse, er det spørsmålet oppstår og etterforskningen tar til. Noen ganger blir det markert et tydelig vendepunkt i framstillingen. «Er det sant? Neppe.» Eller: «Allting stemmer. Eller gjør det? Nei, ikke helt.»⁶

Den som skal løse gåten, må kunne lese nøye, både tekst og bilde, kritisk og oppmerksomt. Men dette er ikke nok. Den «viktigste hemmelighet» røper seg i opplysninger om historien til dette bildet eller denne teksten. Oppklaringsarbeidet går ut på å framskaffe en ofte imponerende omfattende og tilsynelatende vanskelig tilgjengelig kunnskap om de nærmere omstendigheter rundt opprinnelse og bruk. Det er flere versjoner av samme historie eller samme motiv, de er nesten, men ikke helt identiske; det er materiale med avgjørende beviskraft som forsvinner og anses for tapt, og så dukker opp igjen mange år senere ved en forbløffende tilfeldighet.⁷ Den som skal løse gåten – detektiven, eller konservatoren – må ha en aldeles uoppslitelig tålmodighet i jakten på de mange konkrete enkeltheter som gjør det mulig å rekonstruere bildets historie og avdekke dets «viktigste hemmelighet» – disse spredte, skjulte, i og for seg ufullstendige, kanskje tvilsomme biter av evidens – han må spore dem opp, grave dem fram, pusle dem sammen. Løsningen på gåten avhenger av dem. Ikke helt som i kriminaletterforskningen, riktig nok, for der er det slik at fellende bevis av og til ikke blir funnet, med det resultat at morderen går fri. Som samler kan konservatoren bli nødt til å resignere av slike grunner, men som skribent står han fritt til å formulere gåten på ny når han får oversikt over resultatet av etterforskningen. Hva han jakter på, er ikke bare opplysninger som gjør det mulig å svare på spørsmål om hvordan det hele hang sammen, i virkeligheten og historisk sett, men også opplysninger som setter ham i stand til å anrette sitt stoff som en spennende fortelling. Når han av og til bruker helt urimelig mye tid og krefter på å framskaffe noe som fra enhver annen synsvinkel må for tone seg som en ren bagatell, er det fordi han ser at det kan bringe ham videre i skrivearbeidet: Her er det noe som mangler; med dét på plass kan det bli mulig å påstå at det er noe som ikke stemmer, eller det blir mulig å inndra en faglig diskusjon som ledd i fortellingen om en spennende etterforskning.

Skrivearbeidet orienterer innsamlingen, vil jeg tro, like mye som det innretter seg etter den: Først når denne biten er på plass – og mange andre lignende biter – begynner teksten å anta en form som kjennes tilfredsstillende for så vidt som den avtegner et konkret, sammenhengende forløp med både gåte og løsning. En litterær ambisjon kan være en faglig ressurs når den ansporer oss til å foreta grundigere undersøkelser enn ellers, eller andre undersøkelser. Forventningen ved å se

at teksten begynner å ta form, spenningen ved å oppdage muligheter for å bygge den videre ut underveis, den intense gleden når man ser for seg slutføringen og avrundingen, tilfredsheten ved den velformede helhet – dette er en mektig drivkraft i intellektuelt arbeid av mange slag, ikke minst i forskningen. Vitebegjæret står i formgledens tjeneste. Etterforskningen er – også – motivert i en sans for litterær kvalitet. Inngående kjennskap til konkrete historiske situasjoner er nettopp hva man kan trenge for å lage en velskrevet tekst. For å lage en hel bok trengs det inngående kjennskap til mange slike situasjoner. I *Album* er det 18 fortellinger som til sammen kan sies å behandle selve kjernestoffet i fotografiets tradisjon. De er skrevet over en periode på tjue år. På et eller annet tidspunkt ble det klart at de kunne utfylle hverandre. Tanken på helheten og hva som fremdeles manglet i den, virket fra da av orienterende på utforskningen av de små detaljer. Det samlede resultat er en både omfattende og sinnrik konstruksjon. Den estetiske sans som markerer seg i dette verket – fra setningsnivå og oppover – har på et eller annet tidspunkt begynt å sikte seg inn mot boken som helhetlig komposisjon.

Lysten som driver verket er, ut over vitebegjæret, også denne skapergleden, vil jeg tro. Om vi nå skal holde oss til den psykoanalytiske tradisjon, vil jeg minne om Hanna Segal, som en gang forsøkte å utrede denne gleden. Trangen til det velformede verk er en trang til å *hele*, hevdet hun da. Å skape noe som er estetisk tilfredsstillende, er å forene og avrunde. Det som frastøter oss, er opprevet, arytmsk, ufullstendig; det som tiltaler, består av helhetlige, symmetriske og rytmiske figurer. Impulsen til formgivning beror på en trang til å gjenopprette noen harmoniske forbindelser som har oppløst seg og gått tapt. Mest grunnleggende viser den til det lille barnets angstreaksjoner overfor sine egne ukontrollerbare aggressive impulser, som retter seg mot menneskene det er nærmest knyttet til, og dermed også mot deres nærvær som trygghet og identitet i barnets indre. «I fantasien blir det elskede objekt til stadighet angrepet med grådighet og hat, og tilintetgjort, revet i stumper og stykker», skriver Segal. «Og ikke bare det ytre objekt blir angrepet på denne måten, men også det indre, og så føles hele den indre verden også tilintetgjort og sønderrevet». Denne følelsen av tap og frykt er det som avføder den opprinnelige tilskyndelsen til reparasjon, og nettopp «dette ønsket om å gjenopprette og gjenskape er grunnlaget for senere sublimering og skapende virksomhet.»⁸

Poenget er ikke at helt ut harmoniske former kan kompensere for opplevelsen av ødeleggelse og raseri. For å tiltale vår formsans må et verk også inneholde noe visst spenningsfylt og ubalansert. Det må så å si antyde disse manglene, og ta dem opp i seg. Først når verket på en eller annen måte berører våre erfaringer av tap og konflikt, kan det make å bearbeide dem og forsonne dem i et helende uttrykk. Det er ikke nok at det er pent. «Det uskjønne må være til stede for å oppnå en fullstendig estetisk opplevelse.»⁹

Slik sett er skapende arbeid en slags sorgprosess. Det bunner i noen tapsopplevelser som det går an å forsonne seg med for så vidt som de lar seg integrere i inntrykk som er helhetlige og fullstendige. Slike tap tilhører de første leveår, og da

kanskje på særlig opprivende og overveldende måter – men det er jo ikke over med dét. Livet utsetter oss for tap og savn og ødeleggelse gjennom all faser, helt fram mot vår egen død. Vi ville vært dømt til å stivne i en eller annen depressiv tilstand, om vi ikke hadde vært i stand til å utføre symbolsk reparasjonsarbeid gjennom slike helende grep. Det spredte blir samlet, det tapte blir funnet, uregelmessighetene blir avstemt til hverandre, enkelthetene blir forbundet. Å skape et verk av tilfredsstillende form er en måte å forsone seg med livets mangler på. Problemet blir ikke løst – til sist inntreffer *The big sleep*, uansett hva vi gjør – men det blir til å leve med inntil videre.

I Peters arbeid har det gjennom årene funnet sted en bevegelse fra det abstrakte mot det konkrete, dvs. fra begrepsundersøkelsen mot den empiriske oppdagelse. Begge deler har vært til stede hele tiden, men på skiftende vis, slik at tyngdepunktet er blitt forskjøvet. I *Det private Øje* var det konkrete, i form av en bestemt roman, rett og slett et middel til framstilling av et stykke ren teori som egentlig godt kunne klart seg uten. I *Album* var det et tettere, mer innvendig forhold mellom de to sider av saken, for her var det gjennomgående slik at abstrakte problemer ble avklart ved at de ble omsatt til gåter eller mysterier som krevde nærgående empiriske undersøkelser. I *Ibsen og fotografene*, som er Peters nyeste verk, er teorien forsvunnet, dvs. den er gått under jorden. Mannen er ferdig med å sette sine redskaper i stand, nå er han opptatt av å ta dem i bruk; etterpå legger han dem til side. Når en snekker lager en kommode, bruker han både høvel og sag, men han stiller dem ikke ut sammen med den ferdige kommoden. Slik er det nå også her. Peter er fullt beskjeftiget med de konkrete enkeltheter. Hvis det forekommer noe abstrakt i denne boken, er det ikke lenger som teoretisk eller metodisk forutsetning for undersøkelsen, men som et resultat av den, nemlig som empirisk generalisering. Fotografiene av Ibsen, og kunnskapen om disse fotografiene, er et middel til fortellinger om det 19. århundrets visuelle kultur.

Slik kan det se ut til at selvportrettet som Marlowe/Chandler, slik Peter skiserte det i *Det private Øje*, senere er blitt virkeliggjort steg for steg. I og med *Album* ble Peter for alvor en som «skriver godt», slik krimforfattere eller kunsthistorikere av den gamle skole gjør det. I og med *Ibsen og fotografene* ble han også en fullblods detektiv og konservator, besatt av oppgaven med å samle inn materiale, og av å samle inn slike opplysninger om dette materialet som kan få det til å «gi fra sig sin viktigste hemmelighet». Gjenstandene er nå ikke lenger bare tankegjenstander med tilhold i faglitteratur, men fysiske gjenstander, kilder – visittkort, brev, kvitteringer, kirkebøker, folketellinger, nekrologer – med tilhold i arkiver og lignende steder i en uoversiktlig omgivende verden. En klassisk mesterhjerne kan *tenke* seg fram til løsningen på gåten, men en moderne hardkokt detektiv må ut i verden og handle i den. Han sitter i bilen og venter i time etter time, ofte forgjeves, av og til får han juling.

Undersøkelsene som Ibsen-boken bygger på, og som den på sett og vis også handler om, har vært uvanlig grundige. Feltet var i utgangspunktet dårlig dokumentert; hele det empiriske grunnarbeid, med oppklaring av spørsmål om tid og sted, om opphavsmenn og senere spredning og bruk, er det Peter selv som har utført. Han har tydeligvis vært høyt og lavt, og ikke skydd noen anstrengelser. At Nasjonalbiblioteket nå endelig har fått orden på dette materialet, er hans fortjeneste. Andre deltakere i Ibsen-prosjektet kan fortelle om spørsmål de selv måtte kapitulere overfor, men som Peter var så sta og iherdig at han til slutt fikk hull på. Det kunne dreie seg om små, trivielle detaljer, men utviklingen av de større sammenhenger viser seg ofte å bero på dem. Slik er det i alle fall i boken. Forbindelsen mellom lite og stort er selve aksen det hele dreier seg rundt. Hovedfortellingene – om Ibsen og hans berømmelse, og om portrettet fotografiet på 1800-tallet – er bygd opp av en lang rekke mindre fortellinger om opplysningene de baserer seg på og om kildene disse opplysningene framgår av. Hvert portrett reiser spørsmål om fotografen, om anledningen og omstendighetene; hvert av dem krever inndragning av mange slags kilder som legger til rette for drøfting av forskjellige mulige svar. Langt på vei er det slik at boken handler om dette materialet, slik forskeren/etterforskeren kom over det og slik han har prøvd å bli klok på det.

Det *metodiske* hovedgrep består i å utnytte dokumentasjonshistorie og proveniens som biografisk og fotohistorisk kilde. Det *litterære* hovedgrep kjenner vi fra før; det består i å framstille arbeidet med kildene som forsøk på å oppklare gåter. Overskriftene innledningsvis antyder krim: «Et fotohistorisk mysterium» heter et tidlig kapittel; deretter følger «Spørsmål og dunkle svar», «Fotografen som forsvant», «Den tredje mann», «Enda et mysterium».¹⁰ Når kildegranskingen tar form av etterforskning, blir det mulig å føre inngående diskusjoner om selv de minste tekniske og praktiske detaljer, for leserne av slike fortellinger vet at det er nettopp her, i det tilsynelatende ubetydelige, at de avgjørende bevis er å finne. Allikevel er det ikke nødvendig at gåten blir oppklart i alle tilfeller. Det som engasjerer leseren, er spørsmålets form. «Vi kommer ikke til bunns i dette», skriver Peter et sted i første kapittel. «Det er for mange dunkle punkter og udokumenterte forbindelser her.» «Vanskelig å si», skriver han få sider nedenfor. «Det er like mange mysterier knyttet til dette bildet som til de to andre tidlige Ibsen-portrettene.»¹¹

Hva er det da som har drevet dette verket fram? Det er ikke vanskelig å se at det har krevd en betydelig innsats. Så må også gleden har vært intens. Jeg skal ikke påstå at jeg vet noe om dette, men hvis jeg skulle tippe, ville jeg si at den har vært nokså sammensatt. Samlingsarbeidet har sine egne gleder; ingen konservator med respekt for seg selv kan slå seg til ro med en samling som ikke er komplett. Dette er utpreget helende virksomhet, til fortrøstning i en verden som ellers ikke henger på greip. Hvert funn er et steg på veien mot fullstendighet, og derfor en kilde til spenning og lyst. Men samlingsarbeidet betjener et skrivarbeid i dette tilfellet. Gleden ved å finne en liten opplysning, et navn eller en dato, på et eller annet håpløst bortgjemt sted, beror også på utsikten til å kunne føre en diskusjon om dette og

andre funn, for å framstille en større historisk sammenheng gjennom den. Den lille detalj kunne være akkurat dét som manglet for at det skulle bli mulig å skrive et kapittel til etter denne metoden. Den tilførte et stykke kunnskap, det kunne vel være tilfredsstillende i seg selv. Men dermed var det også noe som kom på plass, og dermed var verket et lite skritt nærmere realisering som helhetlig litterær form. Det er Peters styrke som empirisk forsker at han ville reist til verdens ende for å kunne gjøre et slikt funn.

Den profesjonelle besettelse er også privat, og felles menneskelig. Konservatorens brev med å få orden på samlingen *inngår* i det alminnelige brev med å forsvare inntrykk av helhet og mening i en tilværelse der den slags bestandig er truet. Iherdigheten i det faglige virket blir ikke riktig forståelig før vi tar dette med i betraktning. Jakten på opplysninger om tid og sted og navn og anledning er *del av* en kamp som vi alle tar del i, på de forskjellige måter, mot glemsel og andre former for entropi.

Jeg avslutter med noen linjer fra en bok jeg har skrevet. Det er Peters ord, fra en samtale for mange år siden; jeg noterte dem ned straks han var ute av kontoret mitt. Vi hadde snakket om minne og glemsel, om aldring og forgjengelighet, langt ut over enhver faglig ramme; da uttalte han seg som konservator og detektiv, rent privat:

For en stund siden var jeg hjemme for å rydde ut etter far. Da fant jeg en stor eske, full av fotografier. De må ha blitt tatt i mellomkrigstiden, mens han ennå var ung. Jeg ble sittende og se på dem, på skikkelsene, situasjonene, og jeg klarte ikke å finne ut av noe som helst. Kanskje var det bilder av noen jeg hadde kjent da jeg var gutt, men da må de allerede ha vært gamle, med et helt annet utseende enn den gangen bildet ble tatt. Og jeg ante ikke når det kunne ha blitt tatt, eller hvor, eller hva som foregikk der. Noen ukjente mennesker, enten hjemme eller på reise, i et selskap eller etter et foreningsmøte: Det var glimt av fars verden, virkelig fastholdt helt fram til nå, og de sa meg altså slett ingen ting.

Da jeg kom tilbake, rasket jeg sammen alle fotografiene mine. Jeg ordnet dem, og skrev på alt hva jeg mintes. Fars bilder kunne like gjerne ha tilhørt en vilt fremmed. De var glimt av en tapt verden – jeg mener virkelige glimt, helt og fullt tapt.¹²

Anders Johansen, professor
Institutt for informasjons- og medievitenskap, UiB
E-post: Anders.Johansen@infomedia.uib.no

Noter

- 1 Peter Larsen: *Det private Øje*. København 1991, s. 33.
- 2 Samme sted, s. 142–143.
- 3 Samme sted, s. 142. Jf. Peter Larsen: «Der private Blick», i: *Fotogeschichte* nr. 40, 1991, s. 10–11.

- 4 Samme sted, s. 138.
- 5 Sansen for slike detaljer utviklet seg, mot slutten av det 19. århundret, til et allment kunnskapssyn («indisieparadigmet»), både i psykoanalysen (Freud) og den kunsthistoriske stilkritikk (Morelli) – og hos den moderne detektiv (Sherlock Holmes). Peter har knyttet an til Carlo Ginzburgs arbeid om disse sammenhengene, bl.a. i «Spor» (*Kultur og klasse*, 54, 1986) og i «Tegnlæsning, tegngivning» (*Tidens tegn*. København 1989).
- 6 Peter Larsen: *Album. Fotografiske motiver*. Oslo 2004, s. 94 og 132.
- 7 Slik er det ofte hos Peter, til og med i hans bok om filmmusikk, som ellers er en nokså teknisk innføring. Kapitlet om musikken til *Metropolis* innledes med historien om den tapte opprinnelige filmen, forsøkene på å rekonstruere den, til sist funnet av en komplett kopi, samsvarende med partituret, nedstøvet på et magasin i Buenos Aires. *Filmmusikk. Historie, analyse, teori* (2005). Oslo 2013, s. 50–53.
- 8 Hanna Segal: «En psykoanalytisk indfaldsvinkel til det æstetiske» (1952), i: J. D. Johansen (red): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori*. København 1977, s. 127–128.
- 9 Samme sted, s. 147.
- 10 Peter Larsen: *Ibsen og fotografene. 1800-tallets visuelle kultur*. Oslo 2013, s. 19–31.
- 11 Samme sted, s. 21 og 31.
- 12 Anders Johansen: *Særoppgave, livssyn*. Oslo 1999, s. 48.