

# JEAN GIONO MELLOM PERLEHØNA OG VERDEN

## Guri Barstad

### I. Én forfatter, to «manières»

Jean Giono er lite kjent i Skandinavia. Bare to av de første romanene hans, *Un de Baumugnes* (1929) og *Regain* (1930), er oversatt til norsk<sup>1</sup>. Begge tilhører den såkalte Pan-trilogien. Giono er den franske forfatteren som oftest blir sammenlignet med Knut Hamsun<sup>2</sup>. Dette skyldes vel først og fremst naturfølelsen og den lyriske stilen, men også vandrersens sentrale plass i romanuniverset. Med sine underlige personer og oppløsning av den tradisjonelle formen blir Giono dessuten betraktet som en forløper for den franske nyromanen.

Jean Giono ble født i den gamle fjellbyen Manosque i Provence i 1895, og døde der i 1970. Frem til 2. verdenskrig skrev han Rousseauinspirerte romaner og ga uttrykk for et orfisk kunstsyn. Etter krigen forandret han plutselig skrivestil. På fransk snakker man om hans to «manières». Stilen i de første romanene er hypnotisk og overstrømmende lyrisk. Et mylder av metaforer mimer verden, og gjør det abstrakte og fjerne så konkret og nært at leseren nesten kan røre ved det. Det gjelder for eksempel stjernene i åpningen av *Que ma joie demeure* (1934)<sup>3</sup>, en av de mest kjente romanene: «[...] Stjernene hadde eksplodert som gress. De var tuster med røtter av gull, sprunget ut, dypt nedsunket i mørket. De løftet frem lysende klumper av natt». Eller himmelen avlegger jorden en nærgående visitt: «Det var

---

<sup>1</sup> *Un de Baumugnes* ("En fra Baumugnes") ble oversatt av Paul Gauguin og kom ut i Gyldendals moderne romanserie i 1932. Norsk tittel: *Albin. Regain* (Gjenoppblomstring, egentlig "etterslåt") ble oversatt av Cora Sandel og kom ut på Gyldendal i 1933. Norsk tittel: *Mann og kvinne skapte han dem*.

<sup>2</sup> Vi vet at Giono kjente til Hamsun. Han var begeistret for *Markens grøde* og påpekte blant annet at temaet var det samme som i *Regain*.

<sup>3</sup> "Måtte min glede vare". Tittelen er inspirert av Johan Sebastian Bach's "Wohl mir, dass ich Jesum habe". Kantate BWV 147: "Herz und Mund und Tat und Leben". Salomon Franks tekst som starter med "Jésus, que ma joie demeure" avspeiles direkte i Gionos tittel. Denne romanen inspirerte idealister fra inn- og utland til å valfarte til Provence for å møte forfatteren. I 1930-åra flokket de seg om ham i Contadour i de provençalske Alpene hvor de dannet en pasifistisk protestbevegelse med Giono som "un professeur de joie", en som skulle lære dem om gleden.

himmelen som kom så langt ned at den berørte, skrapte mot slettene, slo mot fjellene og fikk skogens korridorer til å spille. Etterpå steg den opp igjen i høydenes dyp»<sup>1</sup>.

I etterkrigsromanene derimot er stilen naken, streng og elliptisk. En rød tråd er fascinasjonen ved «le vide», tomrommet. Romanene har ingen egentlig avslutning, de er sykliske og kunne fortsette i det uendelige. Et eksempel på den nøkterne stilen er dette sitatet fra *Les Grands Chemins* (1951)<sup>2</sup>:

Høsten fortsetter å være en god venn. På fjellet foran meg speider jeg forgjeves etter spor av landsbyen jeg så lysene fra i går. Alt er dekket av bøskeskoget. Fra denne synsvinkelen er verden av kobber ovenfra og ned. Mellom mine egne trær ser jeg en liten, svært blå flik av himmel. Hva mer trengs det? Om morgenen er alt vakkert<sup>3</sup>.

Også innholdsmessig er det klare forskjeller mellom de to «manières». I førkrigsromanene er det naturen som er den egentlige hovedpersonen. Den er både en tilflukt og en kilde til frykt, for i kulissene er Pan en virksom kraft. Romanene er ahistoriske, de skildrer små bondesamfunn der personene er greske helter forkledd som provençalske bønder og håndverkere. De gode kjemper mot det onde, og livet mot døden. De gode kreftene er de mest fremtredende. Samfunnet som skildres er et lukket univers, og det mangler enhver form for organisering. Offentlige myndighetspersoner glimrer med sitt fravær. Romanene signaliserer en lengsel tilbake til et før-industrialisert samfunn. Maskiner finnes ikke. Personene dyrker fellesskapet og romanene har et klart etisk budskap. Men også det estetiske fremheves: Skjønnheten og det såkalt unyttige er overordnede verdier. På dette punktet er Giono allerede på linje med en bemerkning fra sin

---

<sup>1</sup> O.R.C., II, 415. Sidene bøkene ikke er oversatt til norsk, vil oversettelsene her og i det følgende være mine egne. Dessuten vil alle henvisninger hentes fra *Œuvres romanesques complètes* I – VI (O.R.C.), Pléiade-utgaven, Gallimard. Det henvises til vedkommende bind med romertall.

<sup>2</sup> Ordrett "De store veiene". Uttrykket "grand chemin" betydde tidligere ganske enkelt landevei. Nå er det tett forbundet med uttrykket "valeur de grand chemin", landeveisrøver. Slik antyder tittelen en tvetydighet som romanen utnytter i full skala.

<sup>3</sup> O.R.C., V, 484.

første etterkrigsroman: «Det er umulig å leve i en verden der man tror at perlehønas utsøkt elegante fjærprakt er uten betydning»<sup>1</sup>.

I etterkrigsromanene snus det meste på hodet. Mennesket blir viktigere enn naturen, og ondskaperen får en fremtredende plass. Personene er ofte underlige og ekstreme, og de handler i samsvar med sin helt private logikk. De er på leting etter «det absolutte», ikke i filosofisk eller religiøs betydning, men i form av døden eller den absolutte kjærligheten. De kan ofre alt for en sak, og de mest ytterliggående kan ta sitt eget liv hvis målet er uoppnåelig. I disse verkene fører Giono en kontinuerlig dialog med Pascal om kjedsomheten og menneskets hang til adspredelse. Mens den kristne filosofen Pascal maner til omvendelse, fremhever agnostikeren Giono at adspredelsen er nødvendig for å takle en dypt tragisk tilværelse. For noen av personene fremstår mord eller selvmord som den mest tilfredsstillende form for adspredelse. Men grenseløs kjærlighet kan også gjøre nytten, og Giono bruker i den sammenheng uttrykket «blødende kjærlighet». Disse romanene har, i motsetning til de første, en historisk forankring (1800-tallet). De skildrer et organisert, moderne samfunn der alle sosiale lag er representert. Stilen er ofte humoristisk og ironisk. Romanene er overveiende amoralske. De kan leses som selvrefleksive metaromaner der det estetiske er viktigere enn det etiske, men forholdet mellom disse to begrepene tas hele tiden opp til vurdering.

I denne artikkelen er det nettopp metaperspektivet jeg ønsker å fokusere på. Blant de mange mulige innfallsvinklener til Gionos estetiske tenkning, velger jeg å se nærmere på hvordan kunstens og kunstnerens forhold til virkeligheten uttrykkes gjennom kunstnerfigurens forhold til «de andre». Selv om dynamikken mellom kunstneren og «de andre» er et tilbakevendende element i romanene, har det fått liten oppmerksomhet som meningsbærende i Gionos estetiske diskurs. Som illustrasjonsmateriale vil jeg først vise til tre romaner fra forskjellige stadier i forfatterens karriere. Deretter vil jeg dvele litt ved kortromanen *Le Déserteur* fra 1966 og lese den inn i denne problematikken. I Giono-forskningen generelt er *Le Déserteur* ofte kommet i skyggen av mer sentrale romaner. I forholdet til forfatterens samlede verk, kan den imidlertid betraktes som en *mise en abyme* der brokker av hele hans estetiske tenkning kommer til uttrykk.

---

<sup>1</sup> *Un roi sans divertissement*, O.R.C., III, 481.

## II. Kunstneren og de andre. Fiksjon og virkelighet.

Gionos estetiske tenkning er praktisk. Han skrev ingen manifeste eller teoretiske partsinnlegg, men reflekterer over sin egen skriving mens han skriver. Personene problematiserer kunstnerrollen samtidig som deres opplevelser og eventyr mimer selve skriveprosessen. Det føres oftest en dialog mellom to grunnholdninger: Et romantisk syn på tegnet som motivert og direkte formidler av verden og tingene, og en moderne resignasjon ved det umotiverte tegnet, der språket og verden er atskilt av et uoverstigelig tomrom. Med hjertet heller han mot det første, med fornuften mot det andre - men gjør det beste ut av motsetningen med en lekende utnyttelse av språket og dets grenseløse muligheter til gåtefullhet og meningsutsettelse.

Ved å konkretisere problematikken kunst / virkelighet eller tegn / referent gjennom relasjonen kunstneren / «de andre», eller gjennom avstanden (tomrommet) mellom dem, klarer han samtidig å synliggjøre et etisk aspekt. Fascinasjonen ved ordenes uendelige rikdom har nemlig en tragisk undertone: Hvis kunsten er atskilt fra virkeligheten, er den på dødens parti. Tomrommet preger forholdet til Livet og de Levende, og resultatet blir en avstand som også kan være en voldshandling. Denne pessimismen illustreres blant annet ved den forandring helbrederfiguren gjennomgår i Gionos romanunivers.

Den orfiske helten Albin i *Un de Baumugnes* er for eksempel en mester til å spille munnspill. Musikk-poesien hans fører til mirakler og indre helbredelse hos «de andre». Men når den lyriske overfloden fra de første romanene forsvinner, blir også den uegennyttige helbrederen borte. Tilbake står en «avkledd helbreder», like naken som forfatterens stil, en selvsentrert egoist som ikke interesserer seg for helbredelser. De gangene han handler uegennyttig, er det for sin egen fornøyles skyld. Altruismen blir tidsfordriv. En ekstrem variant er legen Casagrande i *L'Iris de Suse* (1970), Gionos siste roman. Han er et bilde på kunstneren i sin ytterlighet: en slags levende død som vier sitt liv til å rekonstruere skjelett.

### II.1 Kunstnerens mange fasetter.

Akrobaten (kunstneren) Bobi i *Que ma joie demeure* kommer til fjell-samfunnet på plateau Grémone som en etterlengtet frelserskikkelse. Han ønsker å føre glede og poesi inn i bøndernes trivielle tilværelse, og overtaler dem til å dyrke det unyttige fremfor det matnyttige. Hagtorn

og et vakkert rådyr blir selve symbolene på poesiens glede, skjønnhet og legende kraft. Hans poetiske språk representerer den romantiske metaforen: Annerledes enn dagligspråket, men likevel gjenkjennelig og forankret i den virkelige verden. Romanen ender imidlertid med at Bobi mislykkes. Drømmen om å forandre virkeligheten faller i grus, og han blir til slutt truffet av lynet.

Pessimismen er fullkommen ved inngangen til forfatterens annen «manière». I *Un roi sans divertissement* (1948)<sup>1</sup> representerer politimannen Langlois en ny og foruroligende heltetype i Gionos univers. Etter en vellykket morderjakt og en frenetisk jakt på adspredelser, sprenger han seg selv i lufta med en sigar av dynamitt. Dette fyrverkeriet av et selvmord blir konsekvensen av at han ikke klarer å akseptere livet slik det er. Men også fordi han oppdager at han selv er en potensiell morder: Når vinteren kommer, er han fristet til å drepe på grunn av den estetiske gleden han opplever ved å se rødt blod på hvit snø. I Gionos romanverden er morderen en metafor for kunstneren.

Både for Bobi og Langlois ender altså møtet med virkeligheten med sammenbrudd. Er kunstens og kunstnerens verden absolutt uforenlig med livet og virkeligheten? Er tilbaketrekning en betingelse for all kunst? Langlois er først en tilsynelatende tradisjonell politimann som kommer for å oppklare en rekke mystiske mord og forsvinninger. Han lever sammen med de fastboende, går inn i deres hverdag. Men underveis forandrer han seg til en høflig, men reservert åndens aristokrat som dyrker det estetiske. Dermed blir han uforståelig for sine tidligere venner. De forsmådde landsbyboerne undrer seg over alle hans underlige, men sublime, påfunn, og slår etter hvert fast at «når det gjaldt Langlois var det aldri noe som hadde noen som helst mening». Tegnet er ikke lenger bærer av tingene selv, men uttrykk for en uoverstigelig kløft.

*L'Iris de Suse* kan kanskje betraktes som Gionos estetiske testamente. Den kyniske legen Casagrande kan forstås som en problematisering av den livsfiendtlige kunstnertypen. Det antydes at han har kastet bort sine muligheter til et kjærlighetsforhold i det virkelige liv, med den ekstenriske og dramatiske baronessen. De to personene bor i samme hus, men det er en avgrunn mellom dem. De lever i et kontiguitetsforhold, side om side, uten noen virkelig kom-

---

<sup>1</sup> "En konge uten adspredelse".

munikasjon på det menneskelige plan, til tross for baronessens fremstøt. Bensamleren Casagrande har funnet sin egen løsning: Han realiserer kjærlighetsforholdet indirekte. I en liten eske oppbevarer han bena til en ugle og en hærfulgl. Ugla lar seg identifisere som Casagrande, hærfulglen som baronessen. Slik reduserer han det levende til noe livløst og lever bare i og for «fiksjonen». Kunsten blir gjenstand for all hans «kjærlighet». I sin tilværelse som levende død og voldsutøver mot livet, illustrerer Casagrande det arbitrære tegnet i sin ytterste konsekvens.

I samme roman «justeres» dette standpunktet ved den tidligere straffangen Tringlot. I løpet av romanen utvikler Tringlot seg til en «kjærlighetens ridder». Han velger til slutt livet, ved å vie seg helt og fullt til l'Absente (den Fraværende), som han frivillig forplikter seg til å beskytte til evig tid. Dette er en ekstrem kjærlighetshandling til en kvinne han aldri kan nå. L'Absente kan forstås som tomrommet, hun er alt og ingenting: I egenskap av det mangfoldige tegnet blir hun i tekstens dynamikk en kvinne, et ben, en blomst, et tre, en luftspeiling... Slik kan hun ikke «fanges» inn av ord, eller spikres fast til noe entydig. Hun er tomrommets svimlende avgrunn. Men hun er også en appell, og når Tringlot går henne i møte, skjer det en rehabilitering av referenten: Det er en overskridelse der tomrommet og den absolutte kjærligheten møtes i en mystisk forening, og en meningsskapende dynamikk oppstår. Det dreier seg her om en *troshandling* i meningens navn. Giono velger et kompromiss. Der det i virkeligheten ikke fins noen bro, kan dikteren bygge en bro ved å foreta et sprang mot den mest svimlende fiksjonen av alle: Fiksjonen om et bånd mellom tegnet og verden, mellom kunsten og virkeligheten.

Men før *L'Iris de Suse* kan en også forstå *Le Déserteur* som en etappe på denne kompromissveien.

### III. Le Déserteur

#### III.1. Handlingen

*Le Déserteur* handler i korte trekk om maleren Charles-Frédéric Brun som vandrer hvileløst omkring i de fransk-sveitsiske grensestrøkene. Fortelleren beskriver ham som en helt fra Victor Hugo's *Les Misérables*, en slags Jean Valjean. Han er på flukt fra politiet, uvisst av hvilken grunn. En stor del av romanen består av en rekke spørsmål. Er han en

forbryter på flukt eller bare en av samfunnets elendige som instinktivt frykter enhver form for offisiell myndighet? Først og fremst er han en ensom opprører som har desertert fra det borgerlige samfunnet, sier teksten. Han flykter mot høyden i Valais for «å gå i dybden». Siden det ikke fins noe alternativt samfunn, bygger han sitt eget på et avsidesliggende sted i Haute-Nendaz. Han maler fjellbøndene i glade farver og fremstiller dem som helgner. Slik oppnår han to ting: Han bringer farve og glede inn i deres tilværelse, og de gjengjelder «gaven» ved å la ham være i fred. Takket være portrettene blir han godtatt til tross for sine «hvite hender» (et ledemotiv i teksten).

### III.2 Bakgrunn og fiksjonens seier

*Le Déserteur* var et bestillingsverk. Charles-Frédéric Brun er en historisk person, opprinnelig fra Nendaz i Sveits. Det var forleggeren René Creux som bestemte seg for å gjøre den ukjente, men likevel myteomspundne maleren kjent for et større publikum. Han ville gi ut et billedverk, og Giono ble bedt om å delta i prosjektet. På basis av de nokså usammenhengende legendene som verserte om desertøren, skulle han forfatte en sammenhengende presentasjon.

For Giono må desertørens tåkelagte historie ha virket som en magnet. Kombinasjonen av motsetninger og gåtefulle tomrom i den overleverte tradisjonen, ga rom for et spill mellom fiksjon og virkelighet der forfatterens egen estetiske refleksjon kunne utfolde seg. Den dikteriske friheten var en forutsetning, noe forleggeren var innforstått med<sup>1</sup>. «Charles-Frédéric Brun a fait son œuvre, à mon tour de créer»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> En anekdote fra tidligere i forfatterens karriere der den dikteriske friheten viste seg å være mer problematisk: Giono hadde fått i oppdrag fra *The Reader's Digest* å komme med et bidrag i serien "The Most Unforgettable Character I've Met". Han skrev fortellingen "L'Homme qui plantait des arbres", med den oppdiktede helten Elzéard Bouffier. Fortellingen ble en stor suksess, helt til amerikanerne fikk greie på at helten ikke fantes i det virkelige liv. Giono avviste med stor irritasjon oppstyret som fulgte (beskyldninger om løgn, en storstilt journalistisk etterforskning etc.), og hevdet sine egne meninger om forholdet mellom fiksjon og virkelighet. I ettertid har for øvrig Elzéard Bouffier fått en gate oppkalt etter seg i en landsby i Provence.

Når det gjelder arbeidet med *Le Déserteur* fulgte Giono samme "metode". Han diktet opp reiser i området der desertøren hadde streifet omkring, og i tillegg skal han ha sendt både datter og svigersønn til traktene. "Jeg dro dit selv og var der incognito i en uke [...] jeg ville aldri skrevet om et landskap jeg ikke hadde sett", skrev han til forleggeren. De involverte familiemedlemmene benekter kategorisk at de har vært der, og Gionos egen "reise" foregikk på

erklærte Giono. Slik integrerer han fortellingen om desertøren i sitt eget estetiske landskap.

I spillet mellom fiksjon og virkelighet fremstår teksten som en kinesisk eske: Giono forteller historien om desertøren samtidig som han skriver seg selv og sin egen skriveprosess inn i denne historien. Sin vane tro trekker han leseren inn i beretningen ved å stille en rekke spørsmål. Slik understreker han hvor lite vi egentlig vet om den historiske figuren, men spørsmålene er også tomrom som leseren inviteres til å fylle ut. Tekstens utallige hypoteser om desertørens opprinnelse kan tolkes som en rekke potensielle fortellinger, eller alternative veier teksten kunne ta. For eksempel antydes en mulig kriminell løpebane gjennom henvisningen til Victor Hugos *Les Misérables*, eller gjennom hovedpersonens frykt for politiet. Teksten flørter åpenlyst med kriminalsjangeren. Samtidig undergraver forfatteren aktivt den utenomtekstlige virkeligheten, ved å utelate å omtale kunstverk av Brun som vi faktisk kjenner til, for i stedet å innføre fiktive. Det eneste sikre ser ut til å være at desertøren kommer fra «de mørke skogene», fra «ingenting»; han er et eneste stort «tomrom», og dermed en ideell plattform for den mangfoldige teksten. Forfatteren utnytter tomrommene i overleveringen, og de potensielle fortellingene han antyder illustrerer tomrommets uendelige muligheter.

### III.3 Le Déserteur - strategi og kompromiss

I *Le Déserteur* finner vi igjen en rekke elementer fra romanene som er nevnt ovenfor. Desertøren er en ny Bobi, men i stedet for å komme «ovenfra» som en autoritet, ønsker han fremfor alt å bli godtatt i det lille fjellsamfunnet. Fra *Un roi sans divertissement* har romanen hentet behovet for adspredelse og farge i tilværelsen. Men blodet i Langlois's verden blir her til en magisk fargeprakt som hjelper bøndene gjennom den lange og kjedsommelig hvite vinteren. I *Le Déserteur* er mordet bare én av flere mulige fortellinger. *Le Déserteur* peker fremover mot *L'Iris de Suse* og kompromissløsningen som skisseres gjennom Tringlot. Men tonen i den er mer forsonende og konklusjonen mindre radikal: Der Tringlot utmerker seg i kjærlighetens tjeneste, utmerker

---

kartet, som i likhet med Historien noen steder er blitt gjenstand for dikterisk frihet.

<sup>1</sup> "Charles-Frédéric Brun har laget sitt verk, nå er det min tur til å skape". Sitert av Janine og Lucien Maillat i O.R.C., Notice, VI, 938.



desertøren seg som en ydmyk, men genial strateg. Landsbyboerne betrakter ham som en «flink» håndverker i kunstens verden. Men desertørens flinkhet er også en strategisk intelligens. Som en line-danser balanserer han i skjæringspunktet mellom kunstens ego-sentrisitet og «de andre». Han fornyer helbrederrollen og kombinerer et slags fellesskap (riktignok med visse rabattordninger) med tomrommets uendelighet. Han klarer å skape et nytt samfunn på sin egen måte.

Desertørens utgangspunkt er altså hans flukt fra det trange borgerlige samfunnet. I et metaperspektiv kan dette tolkes som kunstnerens søken etter et «sted å være», eksistensielt og estetisk. Han dras mellom den berusende avgrunnen og varmen i en mer menneskelig verden. Personens vandring kan forstås som en mimesis av kunstnerens skapelsesprosess i forskjellige faser. I løpet av prosessen kommer «vandrerer» inn i ugjestmilde og stormfulle områder, til dybder på grensen til det menneskelige. En dag slår det ham plutselig at han kanskje går i feil retning. Hans «søken etter et sted som passer for ham - hvis den fortsetter i samme retning, er det da ikke ganske enkelt en søken etter døden?»<sup>1</sup> I denne bevisstgjøringen ligger det neppe et ønske om å vende fullstendig bort fra avgrunnen. Retrospektivt og i lys av *L'Iris de Suse*, kan en heller lese inn et håp om et slags kompromiss mellom avgrunnen og livet, mellom det umotiverte tegnet og verden. Etter denne opplevelsen begynner språket å endre seg for desertøren: «Ordene begynte å få to betydninger: En som var lik den alle benyttet seg av, en annen som tilhørte det spesielle vokabularet bare Desertøren brukte for å holde seg i live». Han er på vei mot en balansegang mellom to verdner.

Når desertøren kommer til fjelllandsbyen, ligger alt til rette for konflikt. En mann med hvite hender er en mistenkelig person. Mellom linjene ser man spiren til en mulig alternativ fortelling med negativ grunntone, en beretning der den uoverstigelige avgrunnen mellom kunstneren og «de andre» tar overhånd og ender med forfølgelse. Denne fortellingen fins i *Le Moulin de Pologne* (1952), der den plagede Julie bærer sin annerledeshet i et vansiret ansikt. Hun velger imidlertid å «bruke nettopp det som var imot henne til å bringe en magisk fortryllelse over sitt liv»<sup>2</sup> og forfører sine fiender med sin

<sup>1</sup> *Le Déserteur*, O. R. C., VI, 210.

<sup>2</sup> O. R. C., V, 685.

sangkunst – så lenge hun synger. Desertørens redning dukker opp i tide, og fortellingen tar straks en annen vending: med det magiske portrettet av av den myndige «M<sup>me</sup> Fragnière, Marie-Jeanne, født Bournissay»<sup>1</sup>, fremstår han som en avvæpnende sjeleforfører. Landsbyboerne er blendet av fargenes skjønnhet. Dessuten er damen gjenkjennelig, selv om hun er satt inn i en sammenheng som minner om et ex-voto, et helgenbilde. Likheten er et viktig punkt:

Man kan såvisst ikke 'slurve' med ansiktet til Marie-Jeanne Fragnière født Bournissay, det må kopieres i minste detalj [...] alle i Haute-Nendaz forventer likhet. [...] Hvis man setter navnet til Marie-Jeanne Bournissay, Légier Fragnières kone under bildet, er det nødt til å ligne<sup>2</sup>.

Desertøren klarer testen, likheten er tydelig for alle. Slik starter han sin erobring av landsbyen, og den ene etter den andre blir foreviget av mannen med de hvite hendene. Men mimesis-kravet endrer etter hvert karakter.

I egenskap av ektefødt helt fra dikterens annen «manière», beholder han avstanden (tomrommet) til landsbyboerne. Men han gjør det først på deres premisser: «Man kan ikke be en Marie-Jeanne Fragnière født Bournissay om å stå modell, hun har helt sikkert annet å gjøre de fattige tjuefire timene som gud gir henne hvert døgn»<sup>3</sup>. Han nøyer seg slik med å kaste et blikk på modellen før han trekker seg tilbake for å male. For desertøren er det i denne avstanden til virkelighetens modell at betingelsen for kunsten skapes, og det er i dette tomrommet kunstverket blir mer enn mimetisk. Portrettet av M<sup>me</sup> Fragnière representerer bare en delvis «mimesis», for hun er tatt ut av sitt miljø og satt inn i en annen, åndelig verden. I denne romantiske metaforens univers der gjenkjennelighet og annerledeshet går hånd i hånd er forholdet til tingene, verden og de andre stort sett harmonisk.

Desertøren forsøker imidlertid å bringe inn mer av sin egen verden. Han fortsetter å sky varmen, og stopper alltid ved dørstokken til landsbyboernes hus. Det er en grense han nekter å overskride. Slik

---

<sup>1</sup> O. R. C., VI, 219.

<sup>2</sup> id., s. 222-223.

<sup>3</sup> id. Agnostikeren Giono skrev Gud med liten bokstav.

holder han kontakten med avstanden, kulden og den indre avgrunnen. Etter hvert er det landsbyboerne som kommer ham i møte på hans egne premisser. Denne dynamikken skyldes fargenes forførende kraft, og portrettets magi. Landsbyboerne hjelper til med å skaffe farger, og den ellers så tunge vinteren går lettere enn tidligere. «Han forfører for å få leve», presiserer teksten. De forførte ønsker selv å bli malt, men etter hvert er fargene og kunsten i seg selv blitt så viktig at mimesiskravet blir borte.

Vi har selvfølgelig ikke et ansikt som kona til en «kommune-president». Men vi har alle en skytshelgen og hvorfor kan ikke vår skytshelgen bli fremstilt i vårt sted? Det ville gi flere St. Jacques, St. Maurice, St. Georges, St. Martin, St. Léger, St. Antoine, St. Elisabeth, vi har hele kalenderen foran oss, St. Marthe, St. Anne. Helgenene er like bra som «kommune-presidenter». Det ville ikke være hovmod, og det ville være en vakker liten fargefirkant å hvile blikket på<sup>1</sup>.

For desertøren er frigjøringen fra virkeligheten en gave. Det dreier seg om samme bevissthet som Tringlot gir uttrykk for i *L'Iris de Suse*. Foran en komplisert låsmekanisme tenker han at hemmeligheten ikke består i å finne «den nøyaktige sammenføyningen, men den utsøkte sammenføyningen»<sup>2</sup>. På samme måten er sammenføyningen mellom ord og virkelighet - kunst og virkelighet - fullkommen bare i kraft av en mangelfullhet som i seg selv er en perfeksjon, fordi det skaper et tomrom som er kunstens forutsetning; kunsten blir mulig, samtidig som den beholder en slags forbindelse med tingene. Desertøren gir landsbyboerne det de ønsker, farge i tilværelsen. Den transfigurasjonen av virkeligheten som startet forsiktig med portrettet av M<sup>me</sup> Fragnière, gjør seg nå gjeldende for fullt. Tidligere var det kunsten som etterlignet virkeligheten, nå er det virkeligheten som gir etter for kunstens magi i «portretter», der de menneskelige modellene - «virkeligheten» - bare er til stede via sine skytshelgener. Desertøren går til verket, men svarer samtidig ved å trekke seg tilbake til en kald trehytte som er «mer umenneskelig, men nettopp derfor mer i samsvar

---

<sup>1</sup> id. s. 229.

<sup>2</sup> O. R. C., VI, 462.

med desertørens ønske»<sup>1</sup>. Men tilbaketrekkingen er uttrykk for en balansegang, ikke et brudd. Maleriene kommer på løpende bånd og snart er hele landsbyen portrettert. Avstanden er nok en gang en forutsetning for kunsten. Og det er også i det øyeblikket han befris fra mimesistvangen at han selv kommer til syne i bildene. Identiteten viser seg i stilen, kunstneren maler sin identitet inn i kunstverket:

I denne Saint Maurice [...] avslører Desertøren seg ved hesten, flagget, ansiktet hvor «giverens» ansikt er beskjedent gjengitt; han skjuler seg bak treets form, buketter, korset, hjelmen og uniformen<sup>2</sup>.

Men i denne massive transfigurasjonen av en hel landsby, får desertøren også oppfylt sin drøm om å skape et nytt samfunn. Dette samfunnet har riktignok først og fremst sin eksistens i kunsten. Men den virkelige verden er ikke totalt annerledes. Premissene for sammenligningen har forandret seg. Kunsten er ikke helt uten bånd til verden, men verden er heller ikke helt uten bånd til kunsten. Tvers over avstanden og «tomrommet» er det en dynamikk der påvirkningen er gjensidig. Trauste fjellbønder gir til en viss grad avkall på virkeligheten, og kunstneren strekker seg over avgrunnen for å la seg omslutte av det menneskelige.

Men brobyggingen over avgrunnen har kanskje likevel sin pris. Midt i den forsonende tonen ser det ut som om Giono problematiserer Desertørens “løsning”:

[...] en må se det beskjedne portrettet av bonden i Haute-Nendaz som *Saint-Maurice* var beregnet på. Det uttrykker den mest rørende vilje til å leve og leve rotfestet. Ikke lenger flykte, bli akseptert, elsket, godtatt. Jeg flyktet fra hytten min for ikke lenger å bli betraktet som et underlig dyr, men jeg føler at jeg er deres hender i så stor grad at jeg til og med ville fremstille dere som helgner for at dere skulle akseptere meg og synes at jeg er vakker<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O. R. C., VI, 229.

<sup>2</sup> id., 231.

<sup>3</sup> id.

Til en viss grad bruker desertøren kunsten for å "kjøpe seg" fred. Og selv når han uttrykker sin identitet i bildene, er kompromisset til stede gjennom selve sjangeren. Ex-voto-sjangeren er et uttrykk for folkelig fromhetsliv, den er altså "kommunikativ", en populær kunstform med bånd til det virkelige liv. Riktignok utnytter desertøren sjangeren på sin egen måte og gir rom for personlig kreativitet, men går han likevel for langt i sin tilpasning til livet? Når han også lar landsbyboerne få del i sin kunnskap om legende urter, virker det som om Giono er på vei tilbake til sin første "manièr", der kunstneren også er helbreder. Likevel er det en vesentlig forskjell: I *Le Déserteur* er avstanden og tomrommet virksomme verdier. Romanens forsonende trekk peker frem mot den betingelsesløse kjærligheten til l'Absente, selve fraværet, i *L'Iris de Suse*. Gionos estetiske refleksjon beveger seg på en skala av hårfine nyanser. Der desertøren er ydmyk og takknemlig, er Tringlot krystallklar og radikal, og fremstår med skarpe konturer. Mens desertøren balanserer mellom betydning og tomrom, kaster Tringlot seg bokstavelig talt ned i tomrommet og gir det både betydning og kjærlighet. Desertøren skaper bånd til virkeligheten og livet gjennom religiøse bilder og en åndelig dimensjon. I *L'Iris de Suse* kommer den "mystiske" dimensjonen for fullt: Tringlots valg av virkeligheten, referenten og det menneskelige på tross av tomrommet, er et umulig valg. Men nettopp dette valget er Gionos endelige ord i sakens anledning. Det harmonerer med hele hans magiske virkelighetsoppfatning slik han uttrykker den i metaromanen *Noé* (1947): "Jeg har min visjon av verden" [den] berøver den daglige virkeligheten dens masker; og her er den, slik den er: Magisk. Jeg er realist"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Noé*, O. R. C., III, 705.