

Berit Westergaard Bjørlo

# Pasjonens blomster

En lesning av Henrik Wergelands  
*Jan van Huysums Blomsterstykke*



Hovedfagsavhandling  
Nordisk institutt, Universitetet i Bergen  
Vår 2007



JAN VAN HUYSUM: BLOMSTERSTYKKE

STATENS MUSEUM FOR KUNST, KØBENHAVN. © SMK FOTO

## Forord

I denne studien har jeg forsøkt å hente fram ”en Sværm af Lidenskaber” i et blomsterstykke – med god hjelp av min veileder Alvhild Dvergsdal.

Bergen, mai 2007

Berit Westergaard Bjørlo

*Med en plutselig intensitet, som om hun et øyeblikk  
så det klart, trakk hun en linje der, midt i bildet.  
Det var ferdig; det var fullført. Ja, tenkte hun og la  
fra seg penselen, fullstendig utmattet, jeg har hatt  
min visjon.*

*Virginia Woolf: Til fyret*

# Innhold

Kapittel 1: Innledning.....	6
1.1 Tema, teori og metode.....	6
1.2 Wergelands prosa i et teksthistorisk perspektiv .....	9
1.3 Blomsterstykkets oppbygning og handlingsgang.....	11
1.4 Blomsterstykket – en episk tekst? .....	12
Kapittel 2: Resepsjonen.....	15
2.1 Blomsterstykket og Lessing: Ord og bilde i tid og rom .....	15
2.2 Nyere resepsjonshistorie .....	17
2.2.1 Fra konstruksjon til dekonstruksjon .....	18
2.2.2 Religiøse perspektiv .....	19
2.2.3 Ekfrastisk, sublim og paragonal .....	21
2.2.4 Ekfrastisk, sublim og ikke-paragonal.....	26
2.2.5 Den dikotomiske tendensen .....	29
Kapittel 3: Spor av pasjoner .....	30
3.1 Begrepet pasjon .....	30
3.2 Antikkens pasjon .....	30
3.3 Kristen pasjon.....	33
3.4 Førromantisk pasjon.....	34
3.4.1 Humes pasjonslære.....	35
3.4.2 Pasjoner i førromantisk kunst.....	38
3.5 Romantisk pasjon .....	39
3.6 Pasjon i moderne estetisk tenkning .....	41
Kapittel 4: Pasjonshistorier .....	43
4.1 Pasjonen for et maleri: fortalen som montasje og fortelling .....	43
4.2 Beskuelsen – en tekst om pasjonshistorier? .....	47
4.2.1 Jomfru Marias og Maria Magdalenas historier .....	47
4.2.2 Dikt og fortelling møtes .....	49
4.3 Alonzos historie.....	50
4.4 Katharinas historie.....	56
4.5 Historiene om Klara og Narcissa .....	58
4.6 Adrians historie .....	60
4.7 Jan van Huysums historie.....	67
4.8 Benjamins og rosenknoppens historier .....	70
4.9 Historien om en kunstutstilling .....	73
4.10 Ekstasehistorier .....	75
Kapittel 5: Blomster .....	80
5.1 Sjangrene blomsterdikt og blomstermaleri .....	80
5.2 Bildespråket – en fenomenologisk tilnærming.....	81
5.2.1 Blomsterbildene – mellom det uvirkelige og det virkelige .....	83
5.3 Bukettene i tekst og maleri.....	84
5.4 Fem blomstergrupper – like, men ulike .....	85
5.4.1 Buketten beskrives .....	85
5.4.2 Buketten beskues.....	86
5.4.3 Familiegruppen.....	91
5.4.4 Blomstene i bedet.....	92
5.4.5 Malerens bukett .....	94

5.5 Fargemønstrene .....	95
5.6 Farger og blomster – et møte mellom romkunst og tidkunst .....	98
5.7 Pasjonsmønstrene .....	100
Kapittel 6: Pasjonens blomster .....	102
6.1 Ord og bilde – jord og himmel .....	102
6.2 Historiene, blomstene, visjonene og kunsten .....	103
6.3 Kunsten og den etiske uro .....	105
Litteratur.....	108
Vedlegg .....	111
Sammendrag.....	112

# Kapittel 1: Innledning

## 1.1 Tema, teori og metode

Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* ble første gang publisert i 1840 og er regnet for å være en av de viktigste tekstene i nordisk romantikk. Tanken om den inspirerte kunstners skaperevne er vevd inn både i tematikk, motiv, hovedpersoner og fortellerinstanser. Også naturmystikk og ideen om enhet mellom ånd og materie nedfeller seg på ulike måter og bidrar til å markere verkets romantiske profil. Men det er et spennende trekk ved mange av Wergelands tekster at de på ulike vis kan overskride sin romantiske<sup>1</sup> og til dels klassisistiske<sup>2</sup> ramme og virke forbløffende moderne både i form, innhold og tenkning. Wergeland skrev som kjent både i samspill og motspill med litterære idealer og tankeretninger i sin samtid. Det har skapt et produktivt spenningsfelt i mange av tekstene hans, noe som stimulerer til nylesninger. *Blomsterstykket*<sup>3</sup> er et romantisk verk, men både estetisk og tankemessig har teksten elementer som også bryter med eller peker utover dette romantiske særpreget.

Verket reiser flere spørsmål som er aktuelle i dagens tenkning om kunst. Den poetologiske refleksjon som er skrevet inn, dreier seg ikke bare om ordets kunst, men også om bildekunsten og forholdet mellom disse kunstartene. Som allerede tittelen viser, handler teksten om et blomstermaleri av den hollandske maleren Jan van Huysum (1682–1749). Litterære tekster som beskriver visuell kunst, har i moderne litteraturforskning fått betegnelsen *ekfrase*. Innenfor academia synes det å være en fornyet interesse for ekfrasen. Interessen er inspirert av nyere tverrfaglig interart-forskning, et fagfelt som er opptatt av forholdet mellom de ulike kunstartene. Frode Hellands karakteristikk i monografien *Voldens blomster?* kan illustrere den nye interartielle fascinasjonen for *Blomsterstykket*. Verket blir der betegnet som ”noe helt unikt i verdenslitteraturen; en hel bok, 64 sider tekst, om og til ett maleri” (2003:8). Ole Karlsen, som i boken *Ord og bilete* skriver om ekfrasen i moderne norsk lyrikk, gir Wergelands tekst en enestående posisjon blant norske ekfrasetekster og poengterer at

---

<sup>1</sup> Romantikken og romantikkbegrepet er ikke entydige størrelser, se for eksempel Aarseth 1983.

<sup>2</sup> Dvergdsdal (1991) viser at *Digte. Første Ring* har tilknytning både til en klassisistisk, intellektuell diktning og en romantisk, grensesprengende diktpraksis.

<sup>3</sup> Videre i avhandlingen viser den kursiverte kortformen *Blomsterstykket* til Wergelands verk. Tittelen på maleriet vil stå i anførselstegn som ”Blomsterstykket”.

*Blomsterstykket* fremdeles ”er det viktigaste ekfrastiske verket i vår litteratur” (Karlsen 2003a).<sup>4</sup>

Min avhandling er imidlertid ikke hovedsakelig ekfrastisk orientert. Ord–bilde-tematikken er allerede beskrevet og tolket grundig i to lengre studier de siste årene. Både Hellands bok og en hovedoppgave av Linda Thorsteinsen fra 2001 handler i det vesentligste om forholdet mellom visuell og verbal kunst i *Blomsterstykket*. Jeg har valgt å la begrepet *pasjon* fungere som innfallsvinkel.

Ordet *pasjon* er gjennom historien blitt forstått som både ’emosjoner’, ’livserfaring’, ’lidelse’ og ’lidenskap’. *Blomsterstykket* rommer en rik vev av alt dette. Gjennom en fiktiv fortelling om maleriets tilblivelse blir maleriets historie knyttet sammen med den tragiske skjebnen til en hollandsk familie. *Blomsterstykket* handler derfor ikke bare om kunsten, men også om menneskers liv og død. I kommentarlitteraturen har det vært mest fokus på kunstfilosofien i verket. Ved å løfte fram *pasjonshistoriene* ønsker jeg å peke på episke aspekter som ikke har fått så stor oppmerksomhet.

*Blomsterstykket* knytter kunsten til et bredt spekter av følelser og erfaringer. Kjærlighet, lyst og skapertrang konfronteres med svik, skyld og smerte. Teksten stenger derfor ikke kunsten inne i sitt eget univers, men viser hvordan det å skape kunst og det å oppleve kunst berører menneskers liv. Lidelsens og lidenskapens mange fasetter får sitt uttrykk både i historiene og i kunstfilosofien. Det kan derfor virke begrensende i forhold til verket som helhet å omtale kunsttematikken isolert og ensidig.

Også bildespråket er preget av og løfter fram pasjoner. De språklige bildene er med på å bygge opp registeret av sterke emosjoner, erfaringer, sanseintrykk og åndelige visjoner. Bildespråket er dessuten vevd tett sammen med blomsterskildringene. Her viser etter min mening Wergeland ikke bare en fascinasjon for de malte blomstene, men også for virkelighetens blomster. Wergeland bruker sitt blikk for blomster som en bildespråklig ressurs, et poeng som utfordrer en ensidig ekfrastisk lesning.

---

<sup>4</sup> I en anmeldelse av Hellands monografi gir Karlsen *Blomsterstykket* en viktig plass også i verdenslitteraturen: ”noe helt særegent i internasjonal litteratur, som i en ekfrastisk sammenheng kan fortjene like mye (akademisk) oppmerksomhet som John Keats’ langt mer berømte søsterdikt ’Ode on a Grecian Urn’ som tilfeldigvis er skrevet på et verdensspråk” (Karlsen 2003b).

*Blomsterstykket* rommer både en sekulær og en religiøs pasjonsdiskurs. Det er interessant å undersøke hvordan de ulike lidelseshistoriene relaterer seg til den bibelske pasjonshistorien og hvordan de ikke gjør det. Skyld og forsoning er sentrale tema, og dette bidrar til å tilføre teksten et etisk og eksistensielt alvor. I en ren kunstfilosofisk teksttolking får etter mitt syn ikke dette menneskelige og åndelige dramaet nok rom. Jeg velger derfor å lese verket som en mangfoldig pasjonstekst som beveger seg både i et jordisk, åndelig og ”kunstig” univers. En teoretisk forankring for denne lese måten finner jeg i fenomenologisk teori. Fenomenologien plasserer nettopp kunsten inn i et dialogisk samspill mellom sansning og tenkning. I et fenomenologisk perspektiv handler ikke kunsten bare om seg selv, men også om tingene og erfaringene den springer ut av.

Selv om ord–bilde–tematikken ikke er et hovedanliggende, vil den komme inn som et element i spørsmålet om hvordan pasjonen vever seg inn i tekstens kunstrefleksjon. Jeg mener at Wergelands tekst uttrykker en sterk følsomhet og fascinasjon for *både* ordkunst og malerkunst. I dette ser jeg en sammenheng mellom ekfrasen og *pasjonen* i verkets kunstrefleksjon.

Pasjon blir altså et samlende fokus i avhandlingen. Den overordnede problemstillingen er: Hvordan vever ulike aspekter ved pasjonen seg inn i *Blomsterstykkets* historier, visjonstekster, blomsterskildringer og kunstrefleksjon?

Som nærlesingsstudium står min analyse i gjeld til lesemetoder utviklet innenfor nykritikken<sup>5</sup> og strukturalismen. Men jeg leser ikke *Blomsterstykket* ensidig som en autonom tekst, løsrevet fra sin kontekst. Den idéhistoriske, estetikkhistoriske og litteraturhistoriske bakgrunnen vil være en del av min lesehorisont. Jeg leser også verket i lys av en bred pasjonskontekst. Analysen rommer i tillegg visse jamføringer mellom *Blomsterstykket* og Wergelands øvrige sene forfatterskap. Dessuten vurderer jeg tekstens dialog med verkeksterne elementer, som dedikasjonen til forfatteren Frederika Bremer og referansen til Jan van Huysums maleri, som interessant for tolkningen. En lesning av teksten som et selvstendig og avgrenset kunstprodukt er altså på flere punkt supplert av kontekstuelle og intertekstuelle aspekt.

---

<sup>5</sup> Georg Johannesens *Den første sommerfugl. Bidrag til Henrik Wergelands resepsjonshistorie* (1996) kan fungere som eksempel på en uttalt ikke-nykritisk lesning av Wergeland-tekster. Johannesen polemiserer både mot biografismen og nykritikken, som han begge mener har fått dominere Wergeland-forskningen. Han legger selv en retorisk lese måte til grunn, og han legger vekt på å lese enkelttekstene i lys av forfatterskapet som helhet.



## 1.2 Wergelands prosa i et teksthistorisk perspektiv

”I et teksthistorisk perspektiv plasserer Wergeland seg som en overgangsskikkelse i prosahistorien”, sier Jostein Greibrokk i artikkelen ”Wergelands prosa – spenninger i tekst og samfunn” (2002:72). På Wergelands tid var både journalistikken og novellen ”relativt jomfruelige kategorier uten endelig definerte sjangerkonvensjoner og med en veldig utvikling framfor seg” (*ibid.*, 72). Det samme gjelder for den moderne romanen. Camilla Colletts tendensroman *Amtmandens Døttre* var i norsk sammenheng nyskapende da den utkom i 1855 – 25 år etter *Blomsterstykket*.

Wergelands egen sjangerteoretiske forståelse finner vi mest heldekkende framstilt i *Lesebog for ungdom*, som han ga ut i 1844. I innledningen leverer han sjangerteoretiske betraktninger som er lojale mot den klassiske litteraturforståelsen. Men Wergelands egen skriftpraksis representerer brudd på flere av den klassiske tradisjonens grunnprinsipper (Greibrokk 2002). Der opponerer han mot den klassisistiske tradisjonen som ville holde sjangrene atskilt og rendyrke den enkelte sjanger i tråd med dens konvensjoner. Han skriver for eksempel fra slutten av 1830-årene tekster der han setter sammen prosastykker og versifiserte partier (Dvergsdal 1995a). De er delt inn i avdelinger, skilt med stjerner, som en kan sammenligne med enten store strofer eller små kapitler. *Blomsterstykket* er en av tekstene med denne formen.<sup>6</sup>

Det postromantiske paradigmet har hatt skillet mellom sakprosa og skjønnlitteratur som sitt førstesorteringskriterium. For ettertiden er det derfor de tekstlige glidningene mellom sakprosa og skjønnlitteratur hos Wergeland som kanskje har vært det vanskeligste å begrepsfeste (Greibrokk 2002). Blandingen av sakprosa og skjønnlitteratur har vært en utfordring også i tolkningstradisjonen for *Blomsterstykket*. Siden denne teksten dessuten er blitt plassert som et av de viktigste skjønnlitterære verkene i nordisk høyromantikk, har det innledende sakprosapartiet ikke blitt levnet særlig mye omtale i kommentarlitteraturen. De nyere ekfrastiske lesningene har imidlertid bidratt til ny oppmerksomhet om sakprosapartiene.

---

<sup>6</sup> Andre er *Annalina* (1839), ”Svalen” (1841), ”Tidselplukkeren” (*Jøden* 1842), ”Følg Kaldet” (1844), jf. Dvergsdal 1995a:260.

*Blomsterstykket* utprøver – i likhet med flere av Wergelands prosatekster – en rekke skrivestrategier i spenningsfeltet mellom fakta og fiksjon og mellom det reflekterende og det narrative. Men også *innen* det narrative registeret kan vi registrere hvordan Wergeland veksler mellom ulike fortellingsmodi og sjangrer. Flere av hans sene lyriske tekster kan betraktes som formeksperimenter, blant annet *Sujetter for Versemagere* (1841). Alvhild Dvergsdal karakteriserer selve sjangerbenevnelsen *sujett* som merkelig og original: "[Sjangerne] opnar for å sjå stykka som uferdige produkt, som uforma råmateriale som ventar på si endelige utforming" (Dvergsdal 1995a:259). Hun framhever også den prosalyriske karakteren som *Sujetter for Versemagere* har, og hun viser til Heinrich Detering (1994), som knytter den wergelandske prosalyrikken til en gryende modernistisk bevegelse. Detering ser Wergeland som et forbilde for tidligmodernisten Sigbjørn Obstfelder: "Für den Modernisten Obstfelder war Wergeland nicht nur ein [...] Vorgänger, sondern ersichtlich auch Vorbild." (Detering 1994:30). Han viser til at Obstfelder interesserte seg spesielt for prosalyrikken i Wergelands sene diktning og vurderte særlig *Blomsterstykket* høyt i så måte: "An die Spitze dieses neue Kanons stelt Obstfelder die aus lyrischen und erzählenden Prosa-Passagen komponierte grosse Dichtung 'Jan van Huysums Blomsterstykke, dette skjønnhedshenrykkelsens evangelium'" (*ibid.*, 30)<sup>7</sup>.

Dvergsdal framholder at fortellingen har en sentral plass i flere av Wergelands senere lyriske tekster, blant annet i *Sujetter for Versemagere*, som han skrev delvis parallelt med *Blomsterstykket*. Her finner vi blant andre "Sneklokkens Roman". Som rosenknoppen i *Blomsterstykket* får også snøklokken evnen til å fortelle en historie. I et brev til Fredrika Bremer<sup>8</sup> skriver Wergeland at han opplever gjenstandene i det fysiske universet som deltakere i historien, og i historiene. Han skildrer undringen som gjenstandene vekker og nysgjerrigheten etter å kjenne fortellingene som de er en del av (Dvergsdal 1995 b).

*Blomsterstykket* skriver seg altså sammen med andre tekster fra samme periode inn i den eksperimenterende blandingsteksten, der nye sjangrer og nye sjangersammensetninger blir utprøvd. Flere av disse tekstene peker framover mot postromantiske og moderne tekstformer.

---

<sup>7</sup> Detering siterer fra Sigbjørn Obstfelders *En Nationalsag, liden og stor* (1895).

<sup>8</sup> Brevet er datert 4.-5. februar 1840.

## 1.3 Blomsterstykkets oppbygning og handlingsgang

*Blomsterstykket* er delt inn i fire hovedkapitler, innrammet av en fortale og et etterskrift:

### *Johan (Jan) van Huysum*

Fortalen består i hovedsak av sitat fra oppslagsverk om Jan van Huysum. Mot slutten trer et forteller-jeg fram og formidler sitt sterke møte med van Huysums blomstermaleri.

### *I. Beskuelsen*

”Beskuelsen” er en lyrisk monolog og skildrer tekst-jegets subjektive opplevelse av bildet. Sekvensen munner ut i beskerens ønske om å få vite ”hvordan / slike Blomster bleve til”.

### *II. Den hollandske Familie*

Kapitlet er holdt i narrativ prosa. Handlingen er flyttet til en hollandsk landsby under krigen mellom Frankrike og Nederland på 1600-tallet. Den spanske maleren Alonzo de Tobar, soldat i Ludvig XIVs hær, deserterer etter at hans kompani har drept hele ”den hollandske familie”, bortsett fra faren Adrian. Alonzo, som har sett sitt skjønne motiv i Adrians datter Katharina, drar tilbake til Spania for å gjenoppta malergjerningen.

### *III. Gamle Adrians Blomsterbed*

Kapitlet består hovedsakelig av lyriske strofer der Adrian fører ordet. Adrian har dyrket opp et blomsterbed på branntomten hvor familien hans døde. I en ekstatiske visjon får han et gjensyn med sin familie gjennom blomstene.

### *IV. Jan van Huysum, Blomstermaleren*

Her dominerer prosaskildringen. Maleren Jan van Huysum dukker opp og blir sterkt grepet av blomstene. Trass i Adrians protester raner han dem til seg for å bruke dem som malerimotiv. Adrian dør av sjokk og sorg. Men maleren får problemer med å fullføre malerstykket. Fullendelsen skjer først da det faller en dråpe fra himmelen på maleriet, en dråpe van Huysum ser som en forsoningståre fra Adrian.

### *Jan van Huysum*

Etterskriftet er en prosatekst som i hovedsak handler om maleriets senere liv. Men i en kort avlutning vender teksten tilbake til ”Beskuelsen” og beskerens ønske om å bli fortalt

maleriets tilblivelseshistorie. Først i sluttordene får leseren vite at historien om den hollandske familien og blomstermaleren er *rosenknoppens* fortelling og dermed er en oppfyllelse av beskuerens ønske om at maleriet selv måtte få talens gave.

#### 1.4 *Blomsterstykket – en episk tekst?*

*Blomsterstykket* har sitt store sjangermangfold til felles med mange andre romantiske tekster. Det inngikk i romantikkens program å komplisere og utviske overgangene mellom de litterære sjangrene. I *Blomsterstykket* er både sakprosa, epikk, dramatikk og lyrikk representert. Sjangermangfoldet gjør det vanskelig å gi verket en samlende teksttypekarakteristikk. Det er ofte omtalt som et dikt, én grunn kan være at Wergeland i innledningen beskriver det som ”det Stykke av v. Huysum som er Sujet for nærværende Digt” (12).<sup>9</sup>

I kommentarlitteraturen blir ofte episke sjangerbenevnelse brukt om verket som helhet, mens ”Beskuelsen” og Adrians lange monolog blir omtalt som dikt. Aage Kabell plasserer i sitt innflytelsesrike standardverk om Wergelands forfatterskap *Blomsterstykket* under kategorien episk diktning. Han betegner verket som et eventyr som formidles ”snart i fortællende, rimede vers, snart i stemningsfuld prosa” (Kabell 1957:91). Han mener at ”ejendommelig for Wergelands senere forfatterskab er interessen for en litterær genre, som han ikke tidligere havde skænket synderlig opmærksomhed, nemlig den lille fortælling med sigte ud over dagligdagen: æventyret, sagnet, fabelen, legenden” (*ibid.*, 85). Eventyrfigurene har siden 1833 trådt mer og mer fram i forfatterskapet. Det er imidlertid ikke eventyrets enkle form som har fristet Wergeland, men dets allegoriske dybde, sier Kabell: ”Mødet med den nye genre er begyndelsen til en komplikation af hans fortællende stil, der herefter somme tider bliver lige saa dunkel som ungdommens hensynsløseste oder” (*ibid.*, 89). Kabell vurderer *Blomsterstykket* som høydepunktet i Wergelands sene forfatterskap og mener at ”det legendarisk-æventyrlige moment [hæver] et af Wergelands arbejder op i allerhøjeste plan” (*ibid.*, 91).

Eventyrkarakteristikken får et viktig grunnlag i verkets avslutningsord: ”Ak, søde Rosenknop, hvad er det for et Eventyr du har fortalt mig om *Jan van Huysums Blomsterstykke*, mens jeg

---

<sup>9</sup> Alle sidehenvisninger viser av hensyn til tilgjengeligheten til Willy Dahls tekstkritiske utgave fra 1969.

hensank i Beskuelsen deraf?" (53). Beyers *Norsk litteraturhistorie* (1970) omtaler verket først som dikt, dernest som "romantisk eventyrdiktning". I forordet til studieutgaven fra 1969 karakteriserer Willy Dahl verket som et allegorisk eventyr. Også Gudleiv Bø (1967) kaller teksten et eventyr. Selv om *Blomsterstykket* har visse undereventyrtrekk, blir etter min oppfatning eventyr en for trang hovedkarakteristikk. Tekstens sammensatte og komplekse diskurs og tematikk overskrider eventyrsjangeren.

Vigdis Ystad (1975) avviker fra eventyrbetegnelse og karakteriserer verket som en novelle. Men hun mener at novellen først starter med kapitlet "Den hollandske Familie", og fordi hun konsentrerer lesingen om "Beskuelsen", blir det diktet og ikke novellen som får størst oppmerksomhet.

Lars Sætre (1995) vurderer *Blomsterstykket* som en i hovedsak episk tekst med enkelte dramatiske innslag. De encyklopediske delene og de lengre subjektive refleksjonssekvensene samler han under kategorien "handlingshvilende" partier i motsetning til "handlingspartier". Han unngår betegnelsene "lyrisk" og "dikt" og skriver at teksten formalt veksler mellom prosa og "Wergelands-trokéer". Sætres sjangertenking representerer et fornyende grep i resepsjonen, men heller ikke han har fortellingene og de narrative strukturene som sitt hovedanliggende. Han gir plass til å drøfte de komplekse fortellerinstansene, men er ellers mest opptatt av å lese teksten som et spill av allegoriske betydningsforskyvninger i kontrast til tidligere harmonilesninger.

De nyere interartielle lesningene er ikke spesielt opptatt av fortellingsaspektet. Her er det begrepet ekfrase som dominerer sjangeromtalen. De viktigste unntakene fra betegnelsene dikt, eventyr og ekfrase finner vi hos Ystad og Sætre. Men i praksis bruker altså heller ikke de stor plass på å nærlese fortellingene og de narrative strukturene.

Detering (1994) kobler verket til en *prosalyrisk* sjanger. Han har sammenlignet sene Wergeland-tekster med Baudelaires prosalyriske tekster. Jeg synes sammenligningen er interessant. Slik karakteriserer Janss og Refsum Baudelaires prosadikt:

Baudelaire utforsker to ulike akser som krysser hverandre: Den formelle akse mellom vers og prosa, og den tematiske akse mellom det poetiske og det prosaiske. Disse aksene samvirker på en kompleks måte som blir sentral for konstitueringen av det moderne prosadiktet i dets tidlige fase (Janss og Refsum 2003:222).

Noe av den samme type utforsking av grensene mellom vers og prosa og mellom det poetiske og det prosaiske mener jeg vi finner i *Blomsterstykket*. Prosadiktets karakter av å være et *grensefenomen* er en god innfallsvinkel til å forstå verkets mange sjangermøter:

Et prosadikt kan være lyrisk, dramatisk, episk og til dels essayistisk, alt ettersom, og det kan vanskelig underordnes én av disse modiene. [...] [P]rosadiktets viktigste kjennetegn er nettopp at det utforsker poesiens grenseland (*ibid.*, 217-218).

*Blomsterstykket* skaper møtesteder mellom både sakprosa, dikt og fortelling. Verket inneholder dessuten mange sceniske innslag, og kunstrefleksjonen kan sies å ha et visst essayistisk preg. Etter mitt syn er det derfor fruktbart å lese sjangermangfoldet som en utforsking av ”poesiens grenseland”. Svaret på spørsmålet om *Blomsterstykket* er en episk tekst, må derfor bli både ja og nei. Verket lar vers og prosa *møtes*. Jeg ønsker i min analyse å framheve de episke elementene i den lyriske teksten, blant annet gjennom å belyse pasjonshistoriene.

# Kapittel 2: Resepsjonen

I *Blomsterstykkets* resepsjonshistorie møter vi ofte referanser til den tyske forfatteren og kunstteoretikeren Gotthold Ephraim Lessings (1729-81) skrift *Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Her reflekterer Lessing over forskjellene mellom verbal og visuell kunst.

## 2.1 *Blomsterstykket og Lessing: Ord og bilde i tid og rom*

Lessings *Laokoon*-skrift fikk stor innflytelse i tidlig-moderne estetisk tenkning, og det har i ettertid blitt stående som et viktig bidrag til refleksjonen om forholdet mellom ord og bilde. Lessing oppretter et skille mellom maleriets og poesiens estetiske potensial. Han mener at de to kunstartene tilhører forskjellige tegnsystem. Litteraturen må uttrykke seg i arbitrære tegn som følger etter hverandre i tid, mens den visuelle kunsten bruker naturlige tegn som figurerer ved siden av hverandre i rommet. Mens dikteteksten kan skildre en rekke påfølgende øyeblikk og derfor er *temporal*, kan bildekunsten bare skildre ett enkelt øyeblikk og er derfor *statisk*. Bildekunsten har evnen til å fange og eviggjøre øyeblikket, mens litteraturen blir knyttet til det foranderlige og det dynamiske. Dette gir litteraturen et fortrinn, mener Lessing, fordi den verbale kunsten kan benytte seg av et større uttrykksregister enn den visuelle kunsten. Litteraturen har dessuten også muligheten til å beskrive det usette, det fantastiske og det usynlige, noe bildekunsten ikke kan.

Med Lessings *Laokoon*-skrift kom differensieringen mellom kunstartene inn som et hovedtema i europeisk kunstteori. Helt fra antikken hadde Horats' slagord *ut pictura poesis* ("som bildet så poesien") vært toneangivende. Det var også tesen om maleriet som stum poesi og poesien som talende bilde, som Simonides fra Keos var opphavsmann til.<sup>10</sup> Til tross for at begge disse tesene postulerer likhet mellom visuell og verbal kunst, har likevel ordets kunst hatt høyere rang enn bildekunsten i vestlig kulturtradisjon. Lessing utfordrer den horatsianske tanken om at det ikke finnes noe vesensskille mellom bilde og poesi, men viderefører den tradisjonelle rangordningen mellom ord og bilde.

---

<sup>10</sup> Tesene til Horats (65–8 f.Kr.) og Simonides (556–468 f.Kr.), samt Lessings utfordring av dem mange århundrer senere, drøftes av de fleste teoretikere som er opptatt av interartielle forhold.

Som utgangspunkt for sin teori bruker Lessing et kjent motiv fra kunst- og litteraturhistorien, nemlig den greske myten om Laokoon. Myten finnes med små variasjoner i flere varianter. Under krigen mellom Troja og grekerne prøver den trojanske presten Laokoon å forhindre at innbyggerne i Troja tar imot hestestatuen som grekerne hadde gitt dem. Men byens beboere hører ikke på Laokoon og slipper hesten likevel inn i byen. Gudene, som er på grekernes side, blir sinte på Laokoon, og Apollon sender opp av havet to slanger som angriper Laokoons sønner. Laokoon styrter til for å redde dem, men også han blir bitt og dør. Myten er gjengitt både som visuelt og verbalt kunstverk: som dikt hos Vergil<sup>11</sup> og som en statuegruppe i marmor<sup>12</sup>. Med basis i disse to verkene drøfter Lessing kunstartenes ulike tegnsystem.

Lessing innlemmer også et virkningsestetisk perspektiv i sin kunstttenkning. Han mener at litteraturen har større muligheter til å skildre det sublime enn det bildekunsten har. Han illustrerer dette ved å framholde at Laokoon skriker ut i smerte i Vergils dikt, mens han i statuen bare uttrykker et fortvilet og resignert sukk. Å skue et forferdelig smerteuttrykk fastholdt i et eviggjort øyeblikk, ville blitt for sterkt, mener Lessing. Bildekunstneren må derfor moderere uttrykket for ikke å påføre tilskuerne for stort ubehag. Men som lesere av Vergils tekst, kan vi tåle Laokoons smerteskrig, fordi litteraturens uttrykksmåte er temporal og kan skildre overgangen fra ett fenomen til et annet.

I resepsjonen av *Blomsterstykket* har det vært vanlig å knytte særlig passasjer fra ”Beskuelsen” til Lessings kunstteorier. Mange har ment at Wergeland i likhet med Lessing knytter litteraturen til den forgjengelige tiden og maleriet til et varig uttrykk i rommet. Ut fra tanken om å holde de ulike kunststartene atskilt var Lessing motstander av ekfrasen. Han mente den blandet de ulike tegnsystemene og dermed svekket den enkelte kunstarts egenart og uttrykkskraft. På dette punktet kan man si at Wergeland var anti-lessingsk, siden han jo nettopp bruker en ekfrase til å uttrykke sin kunstrefleksjon.

Forskere som har vært opptatt av ord–bilde–tematikken, har lest *Blomsterstykket* dels som en dialog med og dels som en opposisjon til Lessings teorier. De fleste har ment at Wergeland ønsker å la det litterære verket nærme seg maleriets visuelle egenskaper. Men to nyere studier

---

<sup>11</sup> I *Æneiden*, 2. bok. Vergil (70–19 f.Kr.) døde før *Æneiden* var endelig fullført.

<sup>12</sup> En regner med at marmorgruppen, som illustrerer Laokoons og sønnenes døds kamp med slangene, ble laget en gang mellom år 160 og år 20 f.Kr. Den var lenge tapt, men ble gravd fram fra en vingård i Roma i 1506 og utstilt i Vatikanet. Laokoon-gruppen hadde en betydelig innflytelse på italiensk renessansekunst.



(Thorsteinsen 2001 og Helland 2003) leser *Blomsterstykket* som en *paragone*, en tekst som iscenesetter en konkurranse mellom kunstartene litteratur og bildekunst. Hvorvidt Wergeland gir diktningen eller maleriet den høyeste status, blir et nøkkelspørsmål i disse paragonale lesningene.

Selv ønsker jeg å se verkets kunstartrefleksjon i et dialogperspektiv. Jeg undersøker hvordan Wergelands tekst initierer *møtesteder* mellom ordkunst og malerkunst, og hvilke likheter og forskjeller mellom kunstartene som da avtegner seg. Det er interessant å lese *Blomsterstykket* i relasjon til Lessings rom- og tidkategorier, men jeg mener Wergeland overskrider det dikotomiske grunnsynet som Lessing legger til grunn for sine tegnteorier. Lessings *Laokoon* viser en sterk skepsis mot å blande tegnsystemene for malerkunst og ordkunst, mens Wergelands *Blomsterstykket* viser vilje til å eksperimentere med en slik tegnblending.

## 2.2 Nyere resepsjonshistorie

Det finnes ikke spesielt mange vitenskapelige studier av *Blomsterstykket* tatt i betraktning den sentrale plassen verket har i nordisk romantikk. Foruten to hovedoppgaver (Storjohann 1967 og Thorsteinsen 2001) eksisterer to andre større litteraturvitenskapelige studier (Groven Michaelsen 1977 og Helland 2003). Verket er i tillegg behandlet i litteraturhistorier og noen enkeltartikler. Dessuten blir bind II i Aage Kabells (1957) grundige standardverk om Wergeland og hans diktning brukt som en flittig referanse.

Den nyere resepsjonen kan deles inn i to tidsbolker. I den første, 1967 til 1977, blir det skrevet tre artikler (Bø 1967, Langholm 1974, Ystad 1975) og én mer omfattende studie (Groven Michaelsen 1977). Nykritisk basert harmonitenkning om verkets struktur er et kjernepunkt i denne periodens kommentarlitteratur. Dessuten blir religiøse og idéhistoriske aspekter sentrale i Ystads og Groven Michaelsens studier.

I en tjueårsperiode var det publikasjonsmessig stille omkring verket, men i løpet av de vel siste ti årene er det publisert flere nye studier. Noen av dem har i større eller mindre grad en dekonstruktiv profil (Sætre 1995, Helland 2003 og Schiedermaier 2006). Interartielle lesninger er et annet tyngdepunkt (Thorsteinsen 2001 og Helland 2003). En interesse for sublimale aspekter i verket er også sentral (Thorsteinsen 2001, Helland 2003 og Schiedermaier 2006).

Dessuten kommer religiøse perspektiv tilbake i to nyere resepsjonsbidrag (Dvergsdal 2002 og Bygstad 2002).

### 2.2.1 Fra konstruksjon til dekonstruksjon

De strukturorienterte lesningene søker både en samlende mening og en samlende struktur i verket og har derfor en tydelig konstruktiv retning. Lesningene er preget av nykritikkens prosjekt om å studere samspillet mellom deler og helhet i et verk, en organismetanke som for øvrig har likhetstrekk med det romantisk kunstsynet. Gudleiv Bø (1967) karakteriserer verket som frodig og sammensatt, men likevel styrt av en ”omhyggelig plan og mening” (1967:23). Både gjennomgangsmotiver, parallelliseringer og en grunntone av religiøsitet har ifølge Bø en samlende funksjon. Odd Inge Langholm (1974) er særlig opptatt av hvordan det han kaller de intense øyeblikksopplevelsene, har en felles struktur som bidrar til å binde en tilsynelatende fragmentert tekst sammen. Aslaug Groven Michaelsen (1977) er den som går lengst i å forsvare tekstens harmoni og helhet. Hun hevder at det er ”en sterk logisk sammenheng fra første til siste ord i dette mesterverket” (1977:183).

Groven Michaelsen framhever også det kristne og platoniske tankegodset. Likevel kritiserer hun tidligere studier for å lese filosofiske og romantiske tanker *inn* i verket istedenfor *ut* av det. Hun mener imidlertid at Vigdis Ystads (1975) kunstfilosofiske lesning hører ”til de mer vellykkede i sitt slag” (1977:182). Selv lar Groven Michaelsen en detaljert nærlesing av det hun kaller verkets ytre form bli en basis for å avdekke religiøse og filosofiske aspekt i det hun kaller den indre form. Studien hennes har også en resepsjonsorientert profil. Hun mener det er viktig at leseren har et personlig og medskapende engasjement for teksten. Det mest interessante ved studien er nettopp den grundige nærlesingen, som bidrar til å synliggjøre et rikt register av virkemidler.

Vigdis Ystad (1975) setter *Blomsterstykket* inn i en bred kunstfilosofisk ramme, og hun bidrar med det til større forståelse for den konteksten verket er skrevet i. Ystad mener at ”Beskuelsen” formulerer tre klare filosofiske ideer: Lessing-inspirerte tanker om kunstens forhold til tidsforløpet, platoniske tanker om kunstens vesen og et aristotelisk natursyn med fokus på tilblivelsens mysterium og de potensielle egenskapene tingene har *før* de blir til. Alle disse tre filosofiske idéene setter kunsten i forhold til naturen og gir kunsten et fortrinn, hevder hun. Ystad trekker også inn religiøse perspektiv: I Adrians monolog blir kunsten ikke bare løftet over naturen, men også inn i en guddommelig skaperkraft.

I tråd med tradisjonen bestemmer både Bø og Ystad grunntemaet som ”kunstens vesen”. Også Langholm og Groven Michaelsen framhever verkets metapoetiske sider, men begge sentrerer lesningene i større grad om lidenskapstematikken – kunstnerlidenskapen, ekstasen og kjærlighetens mange lidenskaper. De smertelige og voldelige aspektene ved lidenskapstemaet blir imidlertid tolket i lys av en harmonisk og skjønn helhet. Den gode og skjønne kunsten forsoner den sorg og smerte som kunstnerens hensynsløse handlinger forårsaker.

Denne *konstruktive* lesemåten, der tekstens sammenheng og mening står i sentrum, blir utfordret i Lars Sætres (1995) studie. Den kompliserte fortellerstrukturen blir et viktig element i Sætres *dekonstruktive* lesemåte. De ulike fortellerinstansene i verket bidrar til å destabilisere dikter-jeget som et suverent organiserende sentrum. Dessuten kan blomstenes motstridende egenskaper leses som brudd i teksten. Det kompliserte bildespråket pendler ifølge Sætre mellom å ha en konstruktiv og en dekonstruktiv funksjon. En stadig repetisjon av visse metaforer og symboler peker mot meningsfylde. Men det kompliserte bildespråket kan også leses metonymisk og allegorisk i ”eit svirrende spel av biletspråklege gjentakingar og erstatningar” (1995:267). Når Sætre leser teksten som et allegorisk språkspill, knytter han samtidig meningen til språkets egen forgjengelige karakter. Teksten reflekterer over brudd, temporalitet og fravær, ikke over en forening av liv, kunst og ånd slik den metaforisk og symbolsk orienterte lesemåten vil hevde.

Sætre konkluderer med at Wergelands tekst rommer både konstruktive og dekonstruktive kvaliteter som ”balanserer kvarandre hårfint” (*ibid.*, 273). Denne holdningen viser en lydhørhet for de ulike leseretningene teksten selv inviterer til. Men siden Sætre blir stående i *paradokset* mellom ”meningsfylde og substitusjon”,<sup>13</sup> har han forlatt den mer entydige konstruktive tolkningstradisjonen som *Blomsterstykke*-forskerne før ham har stått i. Sætres artikkel har slik sett en nyskapende rolle i resepsjonen av verket.

### 2.2.2 Religiøse perspektiv

Religiøse sider står sentralt i to nyere studier. Erik Bygstad (2002) framhever *Blomsterstykkets* romantisk-idealistisk karakter. De universelle analogiene teksten skaper mellom natur, menneskesinn og guddom, er ikke å betrakte som foreldet romantisk tankegodt.

---

<sup>13</sup> Jf. tittelen på Sætres artikkel: ”Meningsfylde og substitusjon i *Jan van Huysums Blomsterstykke* av Henrik Wergeland”.

Bygstad ønsker å reaktualisere en lese måte som tar korrespondansene og den likhetsskapende symbolikken på alvor. Han konkluderer med at verket kan leses som en oppbyggelig preken over den kristne forsoningstanken. Han står dermed fjernt fra de nyeste (post)moderne lesningene, og han karakteriserer Sætres analyse som en "feillesning".

Alvhild Dvergsdal (2002) undersøker hvordan Wergelands lyriske diktning etter ca 1835, deriblant *Blomsterstykket*, kan være influert av en bibelsk tekstualitet både formelt og tematisk. Hun viser til at mens Wergeland i ungdomsdiktningen skriver på bakgrunn av opplysningsidéer og rasjonalisme og nyplatonisk og panteistisk religiøsitet, er de senere tekstene klarere og mer gjennomført preget av en jødisk-kristen kulturarv. Dvergsdal presiserer at hun ikke leser den bibelske tekstualiteten som en integrert forkynnelse i lyrisk form: "Det er ikke snakk om litteratur for å 'forkynne', men om integrering av kristne forestillinger og dermed perspektivtilføring som virker inn i betydningsdannelsen" (2002:172).

Dvergsdal mener det er mulig å se likhetstrekk mellom *forteller*rollen i sen Wergeland-lyrikk og en hermeneutisk fortellertradisjon i bibeltekster og i bibelsk kommentarlitteratur. Hun finner også flere spor av en religiøs mysterietradisjon i den sene lyrikken, blant annet i *Blomsterstykket*. Også tematisk knytter den sene Wergeland forbindelser til bibelsk stoff. Dvergsdal presenterer tre temaer som er sentrale både i Wergeland-lyrikken og i bibeltekster: uforklarlig forvandling, forsoning og kjærlighetsfellesskap. Alle de tre emnene er tydelig representert i *Blomsterstykket*, og Dvergsdal tar særlig for seg hvordan tilgivelses- og forsoningstemaet inngår i verket på mangfoldig vis.

Bygstads og Dvergsdals studier reaktualiserer en interesse for å undersøke religiøse element og perspektiver i *Blomsterstykket*. Både Bø, Groven Michaelsen og til del Ystad peker på verkets religiøse sider. Det er også en tradisjon for å gjøre det i den eldre kommentarlitteraturen. Men gjennom sitt nyanserte *intertekstuelle* blikk tilfører Dvergsdal denne tradisjonen nye perspektiv. Når hun sammenligner tidlig og sen Wergeland-lyrikk, bidrar hun dessuten til å sette de religiøse trekkene i *Blomsterstykket* inn i en interessant forfatterskapskontekst.

### 2.2.3 Ekfrastisk, sublim og paragonal

Flere av de nyeste *Blomsterstykke*-lesningene reaktualiserer den interartielle og ekfrastiske dimensjonen. I tillegg kommer tekstens sublim karakter inn som en nytt hovedelement i kommentarlitteraturen. Dessuten videreføres perspektiver fra Sætres dekonstruktive innfallsvinkel. Frode Hellands (2003) monografi er den hittil mest omfattende studien av *Blomsterstykket*, og jeg velger derfor å gi den en bred omtale. Også Schiedermairs (2006) analyse blir viet stor plass, både fordi den representerer det nyeste bidraget i resepsjonen, og fordi det er interessant å se hvordan den viderefører, men også kritiserer perspektiver fra tidligere studier.

Linda Thorsteinsens (2001) hovedoppgave kan leses som en innledning til et nytt interartielt fokus i resepsjonen.<sup>14</sup> Thorsteinsen leser *Blomsterstykket* som en ekfrase i lys av nyere interart-forskning. Hun forstår dessuten teksten som en paragone. Selv om Wergeland i deler av verket tilsynelatende gir malerkunsten fortrinn framfor diktekunsten, taler han i følge Thorsteinsen til sist diktingens sak.

Også Frode Helland ser konkurransen mellom bildekunst og litteratur som et hovedtema. Men han har et mer nyansert syn på denne konkurransesituasjonen enn Thorsteinsen. Han finner ingen klar seierherre i kampen mellom kunststartene og konkluderer med at ”denne teksten helt gjennomført *spiller med og på* motsetningene mellom ord og bilde” (2003:231). Han mener at det er et moderne trekk ved teksten at den nettopp problematiserer grensene mellom poesi og maleri istedenfor å fastholde et skille mellom dem.

Selv bruker ikke Helland ordet paragone om sin lesning. Problemstillingen han tar utgangspunkt i, er mer relasjonsorientert enn kamorientert: ”Det er etter mitt syn viktig å undersøke hvordan bildet samt relasjonen mellom ord og bilde og mellom tid og rom blir eksplisert i teksten” (*ibid.*, 139). Helland betrakter ikke *Blomsterstykket* bare som en *ikonologisk* tekst, en tekst som handler om hva man kan si om et bilde, men betegner den også som en *ikonotekst*,<sup>15</sup> altså en tekst som blir visuell også i sitt uttrykk. I førsteutgaven fra 1840 er hver side omkranset av et innrammende, visuelt ornament, mens alle senere opptrykk er

---

<sup>14</sup> Thorsteinsen opplyser at Frode Helland var veileder for hovedoppgaven.

<sup>15</sup> Helland knytter begrepet ikonologisk tekst til J.W. Mitchells *Iconology* (1986), ”fordi den handler om ikonenes logos, hva vi sier og kan si om bilder”. Ikonotekst knytter han til Mitchells (1994) ”imagetext” (Helland 2003:143 og 167).

blitt til rene tekstutgaver<sup>16</sup>. Utelatelsen av de originale typografiske utsmykningene fjerner en viktig side ved dette verket som nettopp i stor grad spiller seg ut i spenningsfeltet mellom ord og bilde. Sammen med analysen av hvordan Wergeland allerede på tittelbladet skaper mangefasetterte relasjoner mellom ord og bilde, både språklig og visuelt, fungerer Hellands ikonotekst-perspektiv som et memento for Wergelands ambisjoner om å iscenesette en kompleks *dialog* mellom ord og bilde, snarere enn å fokusere på en *kamp* mellom kunstartene.

Men til tross for at Helland både innleder og avslutter analysen med et tilnærmet ”interaktivt” perspektiv på forholdet mellom ord og bilde, er han underveis mest interessert i å vise hvordan teksten iscenesetter et *motsetningsforhold* mellom litteratur og maleri. Han bruker Lessings rom- og tidkategorier til å anskueliggjøre en voldelig dramatik mellom ord og bilde. Maleriets eviggjorte øyeblikk står i fare for å bli invadert og ødelagt av ordets forgjengelige temporalitet. Motsatt kan maleriets evne til å fryse øyeblikket fast true den levende bevegelsen i skriften. Hellands gjennomgående fokus på denne dragkampen mellom verbal og visuell kunst i *Blomsterstykket*, får dermed en paragonal vinkling, selv om han mener at Wergelands tekst ikke gir noe stabilt svar på hvilken kunstart som er den privilegerte. Ulike tekststeder gir ulike svar på hvilken kunstart som er den mest rosverdige eller kritikkverdige. Et eksempel på hvordan Helland leser et slikt vekselspill mellom et verbalt og visuelt primat, finner vi i hans kommentarer til det dramatiske blomsterranet i kapittel IV, der den navnløse drengen faller død om når maleren Jan van Huysums skjærer av rosenkvisten i Adrians bed:

*Blomsterstykket* åpner, som vi har sett, med en kritikk av skriften, men her ser maleriet ut til å bli gjenstand for en kritikk som går enda lenger. Teksten viser en radikalt forsterket uro overfor bildets mulige vold. [...] Men idet teksten på denne måten ser ut til å vise til det man kan kalle språkets forse – poesiens primat – oppheves samtidig referansen i tekstens spill. [...] I denne forstand kan det se ut til at *Blomsterstykket* her, snarere enn å hevde poesiens primat, viser til en ubehagelig og voldelig parallell mellom poesi og maleri; kunstens nødvendige overgrep? (*ibid.*, 203)

De komplekse identitetsrelasjonene mellom Adrians sønn Benjamin, rosenknoppen og den navnløse drengen fungerer i Hellands tolkning som et tekstlig referensielt spill mellom det døde og det levende. Han mener derfor at også skriften får en voldelig funksjon i denne tekstpassasjen, på lik linje med det overgrepet maleren begår når han så hensynsløst tilraner seg et kunstmotiv i Adrians blomsterbed. I Hellands paragonale perspektiv settes altså forholdet mellom ord og bilde inn i en voldelig ramme, men uten at den ene kunstarten blir gitt en avgjørende forrang eller makt over den andre.

---

<sup>16</sup> Jeg ser bort fra Reidar Johan Berles moderne vignetter i Willy Dahls 1969-utgave.

Helland setter ord–bilde-diskusjonen i *Blomsterstykket* inn i en vid estetikkhistorisk sammenheng. Han viser til den lange vestlig-europeiske tradisjonen for bildeskepsis med røtter i både Platons hulelignelse og det jødisk-kristne bildeforbudet. Videre framholder han at de fremste romantiske poetene var preget av en usynlighetens estetikk og dermed var dypt skeptiske til bildet og det visuelle som modell for tanke og kunst. Også i store deler av moderne kulturkritikk og -analyse er ikonoklasmens retorikk sterkt til stede, hevder Helland, og nevner Benjamin, Adorno, Susan Sontag og Neil Postman som eksempler på toneangivende bildeskeptikere.

For Helland er det et hovedmål ”å vise relevansen og fruktbarheten ved det som kalles interart-studier: Det å lese litteraturen med henblikk på dens forhold til det visuelle” (*ibid.*, 11). Det interartielle engasjementet bringer ham til tidlig-moderne teoretikere som Edmund Burke, Kant og Lessing som kontekst for *Blomsterstykkets* kunstfilosofi. Alle disse tenkerne er opptatt av forholdet mellom visuell og verbal kunst, men gir likevel diktningen en privilegert stilling. De er i følge Helland anti-piktorialister, hovedsakelig fordi de mener at visuell kunst er mer bundet til en mimetisk funksjon enn litteraturen, som i kraft av et større uttrykksregister kan være mer autonom og original og dermed inneha en større og bredere virkningskraft. Til tross for den impliserte bildeskepsisen hos disse tenkerne, forfekter de likevel ikke en generell nedvurdering av visuell kunst, mener Helland. Han nyanserer ikonoklasmen ved å framholde at ”[f]ascinasjonen ved bildekunstens varighet og faste romlighet er viktig i estetikken historie i det hele tatt, og den spiller en sentral rolle i *Jan van Huysums Blomsterstykke*” (*ibid.*, 106). Helland er opptatt av hvordan *ambivalensen* i forhold til det visuelle og synssansen preger romantisk tenkning og kunst, og han ser denne tvetydigheten som et moderne trekk i epoken.

Lessings beskrivelse av diktningens temporære og malerkunstens spatiale uttrykksmåte er en flittig brukt referanse i *Blomsterstykke*-resepsjonen. På dette punktet er ikke Helland original. Men han er den første som med bakgrunn i særlig Burke og Kant, men også til dels Lessing, tolker *Blomsterstykket* som en utpreget *sublim* tekst. Helland tar utgangspunkt i Burkes skille mellom opplevelsen av det *skjønne* som avslappet behag, og opplevelsen av det *sublime* som velbehag kombinert med smerte. I kunsten kan vi møte frykt og forferdelse på avstand på en måte som også gir velbehag. Det er verdt å merke seg at Helland ikke bruker det klassiske

begrepet *opphøyd*<sup>17</sup> om det sublime, men forbinder, i tråd med Burke, det sublime med intensitet.<sup>18</sup> Det er derfor interessant at Joachim Schiedermaier (2006) bruker 'opphøyd' i sin analyse av *Blomsterstykket* som en sublim semiose. Ordvalget viser viktige nyanseforskjeller i begrepsforståelsen.

For Helland er det et viktig poeng at både Burke, Kant og Lessing kobler distinksjonen mellom det skjønne og det sublime til distinksjonen mellom visuell og verbal kunst. Visuell kunst er skjønn kunst i kraft av å være klar og synlig og mimetisk basert, mens ordkunsten er sublim i kraft av å være ikke-mimetisk, noe som gjør det mulig for litteraturen å formidle også dunkle og overveldende erfaringer og følelser. Diktningens evne til å være sublim gjør den til et rikere kunstmedium enn visuell kunst, ifølge disse teoretikerne.

Med sitt "bildevennlige" utgangspunkt kan ikke Helland støtte det hierarkiske aspektet ved dette tidlig-moderne kunstsynet. Men han er opptatt av det distinksjonsmønsteret som avtegner seg i kunstart-tenkningen i denne perioden. Han ordner argumentene hos både Burke og Lessing i dikotomilister. Også i gjennomgangen av Welhavens Wergeland-kritikk (1832) og Nicolai Wergelands forsvarsskrift (1833) for sin sønn opptrer slike dikotomilister. Det gjelder også for kunstart-teoriene hos Johan Ludvig Heiberg (1838), som blir karakterisert som "[d]en ledende smaksdommer innenfor estetikkens domene i Danmark og Norge i 1830–1840-årene" (Helland 2003:109). Dikotomilistene er selvsagt ikke identiske, men visse motsetningspar går igjen: ord/bilde, sublim/skjønn, uklar/klar, maskulin/feminin, aktiv/passiv, overmektig/underkastende. Med dette kontrasterende grepet vil Helland vise at i Wergelands samtid ble forholdet mellom verbal og visuell kunst satt inn i en større diskusjon omkring grenser og gresedragning. Spørsmålet om grenser innenfor estetikken var ikke et rent kunstinternt eller apolitisk domene, det impliserte også ideologisk basert forskjellstenking

---

<sup>17</sup> Begrepet sublim kan føres tilbake til den greske retorikeren Longinos' avhandling *Om det opphøyde i litteraturen*. Man har tidligere antatt at verket stammer fra 200-tallet, men senere forskning tyder på at det er skrevet tidligere, sannsynligvis 50-100 år e.Kr. I følge Longinos fungerer det sublime som "et ekko av sjelens storhet" og må forstås som et resultat av forfatterens egenskaper. Men det sublime er likevel bare tilgjengelig som effekt og er slik sett også i klassisk forstand knyttet til lesererfaringen (Fafner 1995). Etter å ha vært lite kjent i middelalderen fikk teksten ny oppmerksomhet da den ble oversatt til fransk av Boileau i 1647. Boileau var opptatt av Longinos' framheving av det storslagne i uttrykket, men han visste ikke at hans "moderne" motstandere, så vel som de senere romantikerne, ville bruke Longinos til å bryte med klassisismen. Longinos' ideer om det sublime ble en vedvarende inspirasjon i romantikkens originalitets- og geniestetikk (*Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997).

<sup>18</sup> "Ifølge J.F. Lyotard (1989) er Burkes viktigste bidrag til utviklingen av termen at han forbinder det sublime med en fryktelig og overveldende forestilling om at alt liv kan opphøre. Ifølge Lyotard er det sublime for Burke ikke lenger forbundet med det opphøyde, men med intensitet. Kunsten kan gi oss en slik opplevelse på avstand" (*Litteraturvitenskapelig leksikon* 1997:242).



omkring kjønn og maktforhold i samfunnet. ”Poesi og maleri forholder seg til hverandre som nabostater eller motsatte kjønn”, sier Helland, som også lar en slik tankegang ”være noe av konteksten for beskueren Wergeland” (*ibid.*, 168). I ”Beskuelsen” prøver det mannlige, aktive og sublime ordet å overvinne det kvinnelige, passive og skjønne maleriet, slik Helland ser det.

Den dikotomiske tenkemåten i den estetikkhistoriske konteksten som Helland setter *Blomsterstykket* inn i, blir i stor grad styrende også for analysen hans. Denne koblingen mellom kontekst og tekst synes relevant, men blir etter mitt syn for dominerende.

Dikotomilistene fra bokens teorikapittel ser ut til å være basis for de mange retoriske motsetningsgrepene Helland bruker i analysen, og jeg mener han dermed låser Wergelands tekst for mye i et dualistisk skjema. Den insisterende dualismeorienteringen fungerer dekonstruerende for den mer dialogisk orienterte kunstart-tenkningen Helland også ønsker å implisere.

Helland karakteriserer flere ganger *Blomsterstykket* som en både sanselig og skjønn tekst, noe som står i en interessant kontrast til både det metapoetiske og det voldelige perspektivet som han vier størst oppmerksomhet. Det er særlig i analysen av Adrians visjon at han vurderer den kjødelig metaforikken som vakker. Adrians henrykkelse ser ut til å smitte leseren: ”Dette er utrolig sterk og vakker litteratur, hvor leseren kan få oppleve egne henrykkelsesstunder” (*ibid.*, 189). Helland ser ut til i stor grad å knytte disse tekstpartiene til et sanselig uttryksregister. ”[M]ed alle sanser møter han sin familie” skriver Helland om Adrians blomstersyn (*ibid.*, 188). Han bruker betegnelser som ”den sanselig-konkrete skjønnheten” og sier at her er ”det konkrete nivået viktig for det estetiske uttrykk” (*ibid.*, 190). Det sanselige aspektet i Adrians visjon tolker altså Helland som *skjønt*, mens de sanselige sidene i ”Beskuelsen” tolker han hovedsakelig som *sublime* og dominert av en voldelig-erotisk metaforikk. I begge tilfeller er Helland virkningsestetisk orientert etter mønster fra Burkes distinksjoner mellom sublim og skjønn kunst.

Helland knytter både *Blomsterstykkets* referanse til van Huysums maleri og tekstens visualitet generelt til et konkret og sanselig nivå. Han sier at ”diktverkets sterke visuelle sider” bidrar til å gi det individuelt preg, aura og fylde (*ibid.*, 217). Han lar denne argumentasjonen for det visuelle nærværet munne ut i en kritikk av en ensidig dekonstruktiv lesning av *Blomsterstykket*: ”Om alt blir tekst og kun tekst, har man eliminert nettopp det objekt som denne teksten fastholder og forholder seg til med respekt og beundring” (*ibid.*, 217). Helland

står på mange måter likevel nær Sætres dekonstruksjonistiske lesning. ”Sætres artikkel er imponerende og skarpsindig” sier han (*ibid.*, 137). Helland ser kanskje ut til å havne i et slags dekonstruktivt og paragonalt *tvisyn* i sin lesning av *Blomsterstykket*. Han ønsker å fastholde et sanselig-konkret nivå i teksten, men konkluderer likevel med en metapoetisk og paragonal grunnposisjon:

Avslutningsvis spilles altså motsetningene mellom litteratur og malerkunst ut, nok en gang, og det er helt sentralt for tolkingen at teksten nettopp understreker sin egen evne til å ”slippe” referansen. Sett i et slikt lys framstår slutten som en feiring av litteraturens overlegne frihet, dens evne til å etablere usynlige sammenhenger hinsides det strengt ”virkelige” (*ibid.*, 216).

Helland viderefører også Sætres vektlegging av et indre og til del motstridende mangfold i *Blomsterstykket* og hevder at tekstens kompliserte mønster av fortellerstemmer ender i en ”nesten sublim uklarhet” (2003:220). Med dette ordvalget viser Helland at han ikke forankrer sin sublimforståelse ensidig i tidlig-moderne teorier, men også i en postmoderne sublimtenkning, sentrert rundt erfaringen av meningssammenbrudd i teksten.

Fokuset på verkets subline trekk tilfører resepsjonen et nytt og viktig perspektiv. Men når det subline aspektet i stor grad får korrespondere med det voldelige aspektet i Hellands lesning, begrenses etter mitt syn tekstens lidenskapelige register.<sup>19</sup> Deler av Hellands poenger rundt sublimitet inngår i mitt pasjonsperspektiv, men jeg ser den intensiteten som er innskrevet i en større bredde, der begeistringens, kjærlighetens og forsoningens mange aspekter har sin viktige plass ved siden av de smertefulle og voldsomme aspektene.

Helland diskuterer grundigere og mer nyansert tekstens relasjon til det visuelle enn det andre har gjort før, og han gjør det på bakgrunn av et vidt teoretisk spekter av interart-tenkning. Men selv om han nyanserer paragonemodellen, får den likevel stort rom og fungerer nærmest som et omdreiningspunkt i analysen, og representerer dermed en tolkningsnøkkel jeg synes er problematisk.

#### 2.2.4 Ekfrastisk, sublim og ikke-paragonal

Joachim Schiedermaier (2006) viderefører tradisjonen for å lese *Blomsterstykket* som ekfrase. Han deler teksten inn i tre ekfraser: parateksten (innledningen med leksikonsitatene og presentasjonen av maleriet), beskuelsen og narrasjonen. Alle de tre delene enten beskriver

---

<sup>19</sup> I en fotnote i artikkelen ”Klarhet og mørke” bruker Helland tittelen *Sublime blomster?* om sin den gang kommende bok om *Blomsterstykket* (Helland 2002:85). Ved utgivelsen i 2003 er boktittelen endret til *Voldens blomster?* Den nåværende tittelen spissformulerer det voldelige aspektet ved det subline.

maleriet eller forklarer opphavet til maleriet, og dette konstituerer dem som ekfraser.<sup>20</sup> Men selv om Schiedermaier plasserer teksten i ekfrasesjangeren, hevder han at *Blomsterstykket* verken handler om kampen mellom kunstartene eller om en tilnærming mellom dem. Det er ikke ord versus bilde som er den sentrale motsetningen, men kunst versus ikke-kunst. Ifølge Schiedermaier bruker Wergeland van Huysums maleri som en ”pars pro toto” for all kunst.

Schiedermaier beskriver Hellands monografi som ”ikke bare den nyeste og mest omfattende, men også den mest overbevisende analysen av *Blomsterstykket*” (Schiedermaier 2006:121). Men han er uenig i Hellands paragonetolking og presiserer at han vil utvikle en ”ikke-lessingsk” lese måte. Selv om Schiedermaier sier seg inspirert av Helland, mener jeg det er Sætres analyse han står nærmest. Både Schiedermaier og Sætre har et tydelig dekonstruksjonistisk ståsted, det er tekstens interne språkspill og relasjonen mellom ord og ord, ikke relasjonen mellom ord og bilde, de først og fremst er opptatt av. Schiedermaiers hovedkonklusjon, at den sentrale opposisjonen i verket er kunst versus ikke-kunst, står for øvrig også i et visst slektskap med Vigdis Ystads tolkning. Hun mener at det er kunstens vesen til forskjell fra naturens vesen, ikke primært forholdet mellom ord og bilde, som er den styrende motsetningen i Wergelands verk.

Motsetningsparet kunst/ikke-kunst blir styrende for den funksjonen Schiedermaier gir parateksten i *Blomsterstykket*. Han argumenterer for at innledningens sakprosaetekst bør leses som en intendert ”dårlig ekfrase” og dermed karakteriseres som ikke-kunst. Utklippene fra kunsthistorieverkene lovpriser alle den mimetisk baserte malerkunsten. I følge Schiedermaier beskriver Wergeland i denne første ”dårlige” ekfrasen et kunstsyn som de to andre ”gode” ekfrasene viser at han tar avstand fra. Både beskuelsen og narrasjonen tar avstand fra etterlikningskunsten, mener han. De biografiske og kunsthistoriske feilene i verkets siste del bidrar til å forsterke det anti-mimetiske perspektivet. Schiedermaier gir disse feilene en slags protestfunksjon overfor kunsthistoriesitatene i innledningen. Verkets siste del vitner derfor om at Wergeland ”ikke har noe til overs for den måten paratekstens oppslagsverk betrakter kunsten på” (*ibid.*, 123).

---

<sup>20</sup> I likhet med både Thorsteinsen og Helland bruker Schiedermaier ekfrasebegrepet i dets mest allmenne forstand, dvs. som synonym for bildebeskrivelse. Schiedermaier viser til at denne definisjonen er den mest utbredte i ekfraseforskningen og nevner både W.J.T Mitchell (1994) og Heffernan (1993) som brukere av den samme vide sjangerdefinisjonen: ”a verbal representation of a visual representation”. En annen og snevrere definisjon begrenser ekfrasebegrepet til *kunstneriske* transposisjoner av bildekunsten. Schiedermaier mener at den siste definisjonen er like legitim som den første, men at den første er mest hensiktsmessig for hans inndeling av *Blomsterstykket* i tre ekfraser, der også den mer prosaiske og saklige beskrivelsen av maleriet i parateksten kan inngå i ekfrasebegrepet.

Andre fortolkere har etter Schiedermairs syn misforstått paratekstens funksjon. Han nevner både Helland, Ystad og Bygstad som representanter for en misforstått lesning av kunsthistoriesitatene. De mener alle at Wergeland bruker de lovprisende sitatene som autoritetsbevis for blomsterbildets estetiske verdi. Schiedermair hevder at en slik fortolkning feilaktig plasserer Wergeland som en forsvarer av et mimetisk kunstsyn.

Schiedermairs ensidige metaspråklige blikk bidrar til å avskrive *Blomsterstykkets* tette tilknytning til og fascinasjon for et konkret maleri. Det kan nærmest virke som om Schiedermair mener at Wergeland skaper god kunst *på tross av* van Huysums blomstermaleri, ikke på grunn av det. Dessuten er det vanskelig å forstå hvordan Schiedermair på den ene siden kan tolke Wergelands tekst som en kritikk av mimetisk kunst generelt og van Huysums blomstermaleri spesielt, mens han på den annen side har som hovedpremiss at Wergeland bruker van Huysums maleri som et ”pars pro toto” for all kunst.

Et annet hovedanliggende for Schiedermair er *Blomsterstykkets* sublime funksjon. Han sier han her står i gjeld til Helland. Men det er viktige forskjeller i disse to forskernes forståelse av tekstens sublimitet. Helland knytter det sublime først og fremst til de voldelig-erotiske skildringene, Schiedermair til betydningsprosessen teksten genererer i leseren. Når leseren først har akseptert det frustrerende skiftet fra mening til meningssammenbrudd, frigjør han seg også fra sitt meningsbegjær. Schiedermair mener *Blomsterstykket* fungerer som en *sublim semiose* og knytter dermed sublimiteten hovedsakelig til en dekonstruksjonistisk tegn læretenkning:

Ironien ligger altså deri at man på den ene siden må ta narrasjonen på alvor, slik at den uendelige henvisningsbevegelsen kommer i gang og slik at leserens tolkningskompetanse kan frustreres. På den andre siden må leseren løse seg fra narrasjonen, fordi trusselen av herredømmet over teksten ikke blir sublim før leseren har distansert seg fra frustrasjonen og skjønt at tolkningssammenbruddet har en funksjon. På dette ironiske tekstplanet er det lite relevant om narrasjonen handler om en nederlandsk prest, om Alonzo de Tobar eller et blomsterstilleben. Gjennom den ironiske lesemåten har det opphøyede fullstendig løst seg fra narrasjonen (*ibid.*, 127).

Leserens rystende opplevelse av meningssammenbrudd blir til en opphøyd erfaring, løsrevet fra tekstens innhold, slik Schiedermair ser det. Ved å knytte den sublime leseropplevelsen så sterkt til et innholdsløst språkspill, reduserer han etter min mening *Blomsterstykkets* virkningsestetiske potensial. Med sitt ensidig tegninterne blikk tømmer han teksten for både

sansekraft og refleksjonskraft og stiller seg utenfor det store spennet mellom kropp og ånd som jeg mener Wergelands tekst beveger seg i.

Schiedermaier ønsker å plassere *Blomsterstykket* i en moderne tradisjon. Fra sitt blikkpunkt som tysk litteraturforsker, framhever han at tysk romantikkforskning de siste tjue år har plassert flere kjente forfattere (f. eks. Novalis) i større grad innenfor realismen og den sekulære opplysningstradisjonen enn innenfor metafysikken. Schiedermaier viser også til Detering, som hevder at det nyskapende i Wergelands diktning ikke er det romantiske formspråket, men de modernistiske og skeptiske tendensene. Når Schiedermaier setter analysen av *Blomsterstykket* inn i en moderne ramme, gjør han det bl.a. med støtte i Detering, som mener at moderne<sup>21</sup> trekk viser seg i stadig større omfang i forfatterskapet fra og med 1841. Det er ikke nytt å undersøke moderne trekk i Wergeland-tekster, men det er likevel perspektivutvidende når Schiedermaier gjør det med nyere tysk romantikkforskning som bakteppe.

### 2.2.5 Den dikotomiske tendensen

Mange studier av *Blomsterstykket* er sentrert rundt motsetningspar. Viktige skillelinjer og fellestrekk kommer fram når vi undersøker hvordan studiene stiller seg til motsetningsforhold som ord versus bilde, kunst versus natur, kunst versus ikke-kunst, harmoni versus disharmoni, sammenheng versus fragment, konstruksjon versus dekonstruksjon, metatekstlig versus sanselig-konkret, sublim versus skjønn. Noen er mest interessert i konflikter, andre i harmoni.

Også jeg diskuterer slike motsetningspar, men jeg er mer opptatt av ”møtesteder” enn ”motpoler”, hvordan *bevegelsen* mellom sansning og tenkning og mellom jord og himmel utfolder seg, og hvordan Wergeland utforsker eller utfordrer grenser mellom sjangrer og kunstarter.

---

<sup>21</sup> *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997) knytter begrepet *modernisme* til eksperimentell estetikk, normbrudd og kritikk av troen på sannhet og mening, mens *modernitet* blir definert som den moderne sekulariserte kulturens kjennetegn og betingelser etter renessansen. Modernismen blir ofte betraktet som en reaksjon mot modernitetens opplysningsidealer og framskrittstro (1997:163). Schiedermaiers bruk av begrepet *moderne* ser imidlertid ut til å romme både modernisme, skeptisisme, modernitet og sekulær opplysningstradisjon. I hans terminologi forsvinner da den opposisjonen mellom modernistisk og modernitet som *Litteraturvitenskapelig leksikon* mener det er tradisjon for å tenke. Begrepene har imidlertid ingen stabil og konsis betydning. I en anmeldelse av Toril Moïs bok *Ibsens modernisme* (2006) kommenterer Peter Madsen den flytende begrepsbruken slik: ”Sådan som ’modernisme’-begrepet cirkulerer i den litteraturvidenskabelige branche, er det notorisk problematisk. [...] Og moderniteten? Også den findes i mange varianter” (Madsen 2006:47). Det er ikke enkelt verken å tolke andres bruk av begrepene modernisme, modernitet og moderne eller å bruke dem konsist i egne tekster.

# Kapittel 3: Spor av pasjoner

## 3.1 Begrepet pasjon

Pasjonsbegrepet har i dag en viss antikvert klang og blir gjerne knyttet til et førmoderne syn på mennesket (Meyer 2003). Vi bruker nå ofte betegnelser som subjektivitet, seksualitet, ubevisste drifter og livserfaring om fenomener som tidligere kunne bli forstått i lys av et pasjonsbegrep. I den grad pasjoner blir omtalt eller skildret i samtidskulturen, er det som uttrykk for lidenskap eller ekstreme følelser. ”Passions have become in contemporary culture – grandly empty containers for emotion”, som det heter i boken *Representing the Passions* (Meyer 2003:1). En pasjonsanalyse av *Blomsterstykket* krever derfor et pasjonsbegrep med en dybde og bredde som overskrider dagens løselige innhold.

’Pasjon’ har røtter i det greske substantivet *pathos* og det latinske substantivet *passio* og verbet *pati*. *Pathos* inngikk i flere innholdskategorier og kunne bety både sinnsbevegelse, erfaring og lidelse (Eide 2004 og du Bois 2003). *Passio* betyr lidelse, *pati* betyr å lide. Betydningen av *pathos* og *passio* ble senere vevd sammen med den kristne forståelsen av *pasjon*. Emosjonsaspektet i det greske *pathos* og lidelsesaspektet i det romerske *passio* og det kristne pasjonsbegrepet har deretter *flyttet over* i den areligiøse og generelle forståelsen av *pasjon* som sterke følelser, lidelse og lidenskap (du Bois 2003). Den semantiske utviklingshistorien viser altså ikke noen klar overgang fra en mening til en annen, men er preget av komplekse og overlappende betydningsforskyvninger (du Bois 2003). Både kontinuiteten i og endringer av det semantiske innholdet blir best forstått i lys av ulike historiske og kulturelle kontekster, og jeg vil presentere en kort oversikt med stikkordene antikk, kristen, førromantisk og romantisk pasjon.

## 3.2 Antikkens pasjon

Ifølge det mest autoritative greske etymologiske leksikonet er grunnbetydningen av *pathos* ukjent. Skriftlige kilder viser at flere ulike forståelser har vært i bruk i gammel gresk kultur.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Opplysninger om ulike betydninger av *pathos* er til dels basert på e-brev (2/12 og 10/12 2006) fra Tormod Eide, Institutt for klassisk filologi, russisk og religionsvitenskap, Universitetet i Bergen.

Én betydning er knyttet til retorikklæren. I klassisk retorikk betegner *pathos* sterke og momentane følelser som taleren ønsker å framkalle hos tilhørerne, mens begrepet *etos* betegner de mildere og mer varige emosjonene i talerens karakter (Eide 2004).<sup>23</sup> Innenfor retorikken blir *pathos* knyttet til et virkningspotensial, det er noe man blir utsatt for. "Følelser er noe som påvirker folk så de forandrer seg og endrer oppfatning, og som er ledsaget av ubehag eller behag, slik som sinne, medlidenhet, frykt og alt slikt samt deres motsetninger", sier Aristoteles i sin retorikklære.<sup>24</sup> Aristoteles mente det var nyttig for taleren å ha kunnskap om menneskelige emosjoner, og han skrev derfor en affektlære. Den danner "grundlaget for en *pathos*-lære, som fik stor betydning for senere retorisk og æstetisk teori" (Fafner 1995:64).<sup>25</sup> På 1600- og 1700-tallet ble interessen for å klassifisere affektene fornyet, og flere filosofer skrev sin egen pasjonslære.

I en annen betydning står *pathos* for lidenskapelige følelser mer generelt, og da helst våre irrasjonelle og forstyrrende impulser, de som stoikerne ville lære å beherske og fri seg fra for å vinne sjelefred. Stoikerne framholder *logos* eller verdensfornuften "som den positive modsætning til *pathos*, til dette at være i sine lidenskabers vold" (Fafner 1995:65).

Kilden til en tredje betydning er de greske tragediene. Her er *pathos* knyttet mer spesifikt til lidelsen. I *Poetikken* beskriver Aristoteles *pathos* som "destruktive og smertefulle handlinger, som mord på scenen, store smerter, sår og lignende ting".<sup>26</sup> Også eposet gir plass for patosvekkende partier (Eide 2004). Imidlertid får *pathos* hos Aristoteles en annen funksjon i diktkunsten enn i talekunsten. Taleren skal vekke følelser hos tilhørerne for å kunne lede dem til rett erkjennelse og rette handlinger, mens diktningen skal vekke følelser for å "rense" og "løfte" sinnet, den skal fungere som *katarsis* (Fafner 1995).<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Romerne brukte ordet *affectus* for *pathos* og ordet *mores*, som er språklig beslektet med moral, for *etos*. I den romerske retorikklæren er det imidlertid ordet *affectus* som kommer i alminnelig bruk og blir en betegnelse for alle emosjoner, både de sterke affektene og de mildere "etiske" eller "moralske" emosjonene (Fafner 1995:112).

<sup>24</sup> Her i Andersen 1995:37.

<sup>25</sup> I antikken ble det utviklet flere affektteorier som klassifiserer affektene og gjennom det forsøker å "skape faste samband mellom kjensle og uttrykk" (Nyrnes 2002:228, note 238). Det var de store talerne som tok affektteoriene i praktisk bruk. I romersk retorikk spiller affektlæren en betydelig rolle både hos Cicero og Quintilian. "Hovedpersonen er imidlertid Quintilian, der påvirket af Cicero, gjorde affektlæren til retorikkens centrale lærestykke" (Fafner 1995:113).

<sup>26</sup> Her i Eide 2004:106.

<sup>27</sup> Innholdet i *katarsis*begrepet hos Aristoteles står nær forståelsen av kunstens sublimе virkning slik den framstår hos 1700-tallstenkere som Burke, Lessing og Kant. Både Aristoteles og tidlig-moderne estetikk var opptatt av kunstens sublimе virkning ut fra tanken om at det som ville føles for overveldende, smertefullt eller sterkt å oppleve i virkeligheten, kan oppleves som befriende og øke livsintensiteten, når den styres av kunstverkets egen logikk.

Til sist kan *pathos* også bety erfaring. Patosbegrepet knyttes da ikke til følelser eller sympati, men til et mer generelt innhold i retning av erfaring eller ”of all that befalls one” (”det som vederfares oss”) (du Bois 2003:270). Pasjoner som sorg, smerte, kjærlighet, sjalusi og begjær er i følge denne forståelsen koblet til ytre krefter som invaderer og overmannet individet, det blir ”carried away with emotions” (*ibid.*, 270). Denne erfaringsdimensjonen er altså av passiv karakter og betegner en skjebne vi blir utsatt for.

Sterke emosjonsopplevelser knyttes i antikken ikke bare til *pathos*, men også til ekstasen. I gammel gresk tradisjon var ekstasen forbundet med dyrkingen av vinguden Dionysos, som ble feiret med store og løsslupne fester. Denne tradisjonen skapte grobunn for tanken om en *dionysisk livsholdning*. Den vektla livsutfoldelsen og ga stort rom både for både entusiasmen, ekstasen og en hengivelse til det grenseløse. Motpolen var den *apollinske livsholdningen*, som ut fra ideen om den kosmiske orden, sto for måtehold og fornuft. Begge fant sitt avtrykk både i musikken, poesien og retorikken (Fafner 1995). Det apollinske prinsippet medførte en søken etter harmoni og lovmessighet i uttrykket, mens dionysiske effekter kunne bidra til å hensette mennesker i en tilstand av ekstase. Musikken som ble brukt ved Dionysos-festene hadde en slik ekstatisk funksjon.

Jørgen Fafner (1995) mener at vi gjenfinner det apollinske og dionysiske prinsipp også i senere stilretninger. Når man i klassisismen dyrket den antikke kunsten, var det den apollinske tradisjonen som ble framhevet. Klassisismen utdefinerte dermed den dionysisk pregede uttrykksmåten fra den antikke arven. Men den ble ivaretatt gjennom barokkens mer løsslupne virkningestetikk, som er påvirket av affektlæren i den klassiske retorikken. Slik knytter Fafner det retoriske *pathos* sammen med *dionysistradisjonen*, en klassisk arv han mener å gjenfinne også i nyere stilretninger. Fafner avgrensner ikke denne type virkningestetikk til barokken, men ser den som et stilprinsipp<sup>28</sup> som har gyldighet for kunst i ulike perioder, bl.a. i romantikk, ekspresjonisme, dadaisme og surrealisme. Gjennom sin retoriske innfallsvinkel bidrar Fafner til å binde sammen pasjon og kunst. Pasjonene får et språklig og estetisk feste som gjør det mulig å analysere hvordan de tekstlig sett ytrer seg og hvordan pasjonsinfluert kunst virker på oss.

---

<sup>28</sup> Fafner (1995:271) bruker betegnelsen *manierisme* om dette stilprinsippet og viser til at det var E.R. Curtis som ga manierismen en ny og mer omfattende betydning ved å løsrive den fra en periodebetegnelse og heller se den som et stilprinsipp med gyldighet for ulike tidsperioder.



Mange av Wergelands tekster har en tydelig patoskarakter, både i innhold, form og virkning. I *Blomsterstykket* står kunst og ekstase i en tett relasjon, men det gjør også kunst og lidelse. Det er en tekst som *beveger* leseren sterkt, og den står på den måten i kontakt med virkningsaspektet både i antikkens retorikktradisjon og dionysistradisjon.

### 3.3 Kristen pasjon

Innenfor en kristen tradisjon er pasjonsbegrepet knyttet til historien om Jesu lidelse og død. Kristen pasjon inngår i et episk forløp i og med at den er uløselig knyttet til pasjonshistorien. Bibelfortellingen setter lidelsen inn i både en kroppslig og en åndelig ramme ved at det er et menneske, men også en inkarnert guddom, som lider, både fysisk og sjelelig. Immanens og transcendens veves sammen. Det er derfor interessant å lese den bevegelsen mellom det immanente og det transcendente vi finner i *Blomsterstykket* med den bibelske pasjonshistorien som bakgrunn.

Sonoffertanken gir Jesu lidelse en altruistisk dimensjon. Den bibelske pasjonen forteller både om lidelse og kjærlighet, noe som utvider det betydningsmessige rommet for pasjonsbegrepet. Innenfor kristen tradisjon knyttes ikke begrepet til *eros*, men til *agape*.<sup>29</sup> Agape blir brukt som betegnelse for Guds kjærlighet til menneskene og for den kristne nestekjærlighetstanken. Den kristne tradisjonen tolker Jesu soningsoffer som en agapehandling, men i den bibelske pasjonsfortellingen utfolder det seg flere typer kjærlighet som også inngår i det platonske erosbegrepet: Peter som svikter, men angret, de sørgende disiplene, den smertelige sorgen til Jesu mor, den hengivne Josef av Arimatea som henter Jesus ned fra korset og gravlegger ham, kvinnene som i sin sorg går til graven og senere møter den oppstandne Kristus. I den bibelske lidelseshistorien inngår mange og nyanserte aspekter både av lidelsen og kjærligheten, som det også gjør i *Blomsterstykket*. Det betyr ikke at jeg leser Wergelands tekst som en allegori over den kristne pasjonshistorien, men jeg mener vi kan gjenfinne grunnleggende aspekter fra den.

Den bibelske pasjonshistorien er blitt fortolket og iscenesatt på mangfoldig vis innenfor kristen praksis og kultur. Innenfor det religiøse fellesskapet har historien om Jesu lidelse og

---

<sup>29</sup> Gresk og latin har språklige uttrykk som skjelner mellom det kristne *agape* og det platonske *eros*, på latin *caritas* og *amor*. Platonismens *eros* er mangfoldig og rommer både erotisk lidenskap, foreldrekjærlighet, hengivenhet mellom venner og en streben etter det gode og det skjønne (*Store norske leksikon*).

død blitt uttrykt gjennom mange tekstsjangrer. Når tekst og rite veves sammen, får pasjonshistorien i tillegg en scenisk form. Elementer fra pasjonshistorien er dessuten blitt fortolket gjennom andre medier, som musikk, bildekunst og dans. Både innenfor og utenfor kirkeinstitusjonene er det gjennom århundrer blitt skapt store mengder kunstverk med tett relasjon til den kristne pasjonshistorien.

Men den kristne pasjonshistorien har ikke bare inspirert den religiøse kunsten på grunnleggende måter. Også i den sekulære kunsten kan en finne mange direkte allusjoner eller mer løse henvisninger til denne sentrale fortellingen i kristen tradisjon. Den kan være ikonisk til stede i ulike visuell uttrykk, musisk til stede i tonekunsten eller veve seg inn i en rekke former for intertekstualitet i skrivekunsten. Pasjonsinspirert kunst relaterer seg ikke bare direkte til selve den bibelske fortellingen, den kan samtale med andre kunstverk som kommenterer den. Og denne typen dialog mellom kulturelle uttrykk kan frisettes fra sin religiøse ramme og finne nye former og ny betydning i en verdslig ramme – eller ha sin viktigste funksjon i bruddflatene mellom disse meningssfærene.<sup>30</sup> Den kristne pasjonshistorien har stått så sterkt i den kollektive hukommelsen i vestlig kultur at den stadig fortsetter å veve seg inn i fortellingsmønstre og andre uttrykksmåter, men ofte løsrevet fra sin opprinnelige religiøse kontekst.<sup>31</sup>

### 3.4 Førromantisk pasjon

Det syttende og attende århundret har en rikholdig pasjonslitteratur. Filosofer skrev pasjonsteorier – etter inspirasjon fra antikkens affektlære. I opplysningstidens ånd var det en stor iver etter å *forklare, ordne og kontrollere* de uregjerlige og diffuse emosjonene. De fleste av periodens filosofer verdiforankrer pasjonene i religiøsmetafysisk tenkning, men også i en nyttetenkning. Morallære og pasjonslære blir knyttet sammen ut fra tanken om at et stabilt og forklarlig følelsesliv bidrar til en stabil vandel og samfunnsorden.

---

<sup>30</sup> Religiøse pasjonsallusjoner i bilder av Gauguin og Picasso kan fungere som eksempel på en slik kulturdialog. Selv om disse kunstnerne regnet seg som sekulære, kommer en katolsk pasjonstradisjon både implisitt og eksplisitt til uttrykk i bildespråket deres. Offer og martyrium, åpenbaringer og visjonære erfaringer er sentrale emner. Kunstnerne var fortrolige med kristen visjonstradisjon, men også med avantgardekunstens generelle interesse for indre visjoner og drømmer. Dessuten beveger de erotiske og eksotiske motivene seg i en spenning mellom det naturlige og det overnaturlige og mellom lyst og synd på en måte som demonstrerer rester av et kristent trosinnhold (Silverman 2003).

<sup>31</sup> Et eksempel på at spor av den kristne pasjonshistorien kan være vevd inn i et narrativt forløp, finner vi i Ingmar Bergmans film *En passion* (1969). Her skapes det assosiasjoner til Kristus-myten, der den uskyldige må ofres for å sone en kollektiv skyld.

René Descartes var en av flere opplysningsfilosofer som skrev sin pasjonslære.

Det er i sin siste publikasjon, *Les passions de l'âme* (1649), Descartes skriver om pasjoner. Han ser ikke på pasjonene som en trussel: "The passions are all good, and we have nothing to avoid but their misuse or their excess" (Summers 2003:18). Han opererer med seks hovedpasjoner, her i engelsk oversettelse: "wonder, love, desire, joy, sadness, hatred", men inkluderer også undergrupper eller blandingsformer (Meyer 2003:10). Descartes reflekterer over pasjonene i et naturalistisk og mekanistisk perspektiv, men likevel innenfor et religiøst og metafysisk grunnsyn (Summers 2003).

*Blomsterstykkets* rike emosjonsregister rommer alle Descartes' hovedpasjoner.

Nyanserikdommen i den "Sværøm af Lidenskaber" som folder seg ut i Wergelands tekst, vil også kunne korrespondere med mange av undergruppene og blandingsformene i filosofens klassifikasjoner. Men de klart motstridende pasjonene vi finner beskrevet i flere av Wergelands blomsterportretter, vil ikke så enkelt kunne finne sin plass i Descartes' emosjonsskjema. Når "fyrig Frydbegjær" flyter sammen med "Dugregn av Granater" og fromhet med hat i "fromme Morderengel", da kommer klassifikasjonssystemet til kort. Det var riktignok et stort rom for et paradoksalt og patosfylt språk i 1600-tallets barokke litteratur, men selv var opplysningstenkeren Descartes ingen tilhenger av patos som språklig virkemiddel. Effektiv overbevisning skapes ikke gjennom retorisk patos, men gjennom empiriske og logiske fakta. Descartes' ideale vitenskapsspråk måtte derfor renses for alle uvedkommende følelses- og påvirkningsmessige elementer (Fafner 1995). I motsetning til hva antikkens affektlærer og senere den barokke og romantiske kunsten gjorde, så Descartes ikke pasjoner som en del av et språklig virkningspotensial, han ønsket å klassifisere og forstå emosjoner innenfor en opplysningstradisjon.

### 3.4.1 Humes pasjonslære

Pasjonslæren til en annen sentral opplysningsfilosof, David Hume, blir publisert om lag hundre år etter Descartes'. Humes avhandling *A treatise of Human Nature*<sup>32</sup> (1739-40) har en sekulær og ikke-metafysisk pasjonsforståelse, som bryter med den toneangivende litteraturen

---

<sup>32</sup> Heretter vil kortformen *Treatise* bli brukt for *A treatise of Human Nature*.

om pasjoner på 1600- og 1700-tallet.<sup>33</sup> På mange måter representerer den en nytenkende pasjonslære som peker framover mot moderne humanvitenskap.

*Treatise*, som er Humes hovedverk, består av tre bøker, der menneskenaturen studeres med utgangspunkt i tre hovedaspekter: ”understanding”, ”passions” og ”morals”. Min presentasjon av Humes pasjonslære baserer seg i stor grad på Petter Nafstads (1999) tolkning. Nafstad mener pasjonslæren er av stor betydning for å forstå *Treatise* som helhet. Nylesninger har bidratt til at flere forskere i dag tolker Hume mer som en forløper for moderne fenomenologi og hermeneutikk enn som en ren empirist, sier Nafstad.

Hume knytter pasjonene til erfaring og levd liv, en interessant parallell til den antikke betydningen av *pathos* som ”det som vederfares oss”. Men Hume fyller begrepet med en handlingsmodus som ikke fantes i den mer passive erfaringstanken i det gammelgreske ordet. Han knytter pasjoner til konkrete situasjoner, engasjement og involverthet. Hans program for en vitenskap om mennesket er bygget på tanken om et selv som er involvert i verden. En hovedtanke er at pasjoner er *situerte*. Pasjoner er responser på situasjoner personer er i, og disse responsene gir seg utslag i fornemmelser av ubehag eller behag (”pain” and ”pleasure”). Hume ser også pasjoner som *intensjonale*: De har sitt utspring i selvets bevissthet som vil være rettet *mot* noe og vil innebære følelser *for* noe.<sup>34</sup> Pasjoner er dessuten *relasjonelle* og sier noe om det forholdet vi har til personer, ting, sansninger eller hendelser. Når Hume undersøker pasjoner, er det i hovedsak relasjoner han utforsker. Følelsen av for eksempel å være glad, stolt, trist, hatefull eller kjærlig er i følge Hume bare ”simple impressions” som vi egentlig ikke kan si noe mer om. Først når slike stemninger relateres til *hva* vi er glad for, *hva* vi er stolt av, *hvorfor* vi er triste, *hvem* vi elsker og hater, blir de pasjoner som forteller noe om hvem vi er og hvilke erfaringer vi er en del av. Slik stiller Hume pasjonene inn i *narrative* forløp.<sup>35</sup> Et narrativ pasjonsbegrep er interessant for lesningen av *Blomsterstykket*, fordi tekstens pasjoner på ulike vis vever seg inn i livshistorier og livsskjebner. Men også de

---

<sup>33</sup> Humes brudd med en kristen forestilling om en metafysisk forankret jeg-substans åpner for ”en vitenskapshistorisk ny forståelse av måten selvet konstitueres på og måten vi får tilgang til det på” (Nafstad 1999:118).

<sup>34</sup> Den sterke vekten på intensjonalitet gjenfinner vi senere hos Edmund Husserl (1859-1938), grunnleggeren av den moderne fenomenologien. Husserl framholder at ”enhver erfaringsakt er *rettet* eller intensjonell” (Føllesdal 1993:180). Å intendere noe vil si å tillegge noe mening, betydning eller gyldighet. Husserl betraktet selv Hume som en av de viktigste forløperne for fenomenologien (Føllesdal 1993).

<sup>35</sup> Hume-forskeren Donald Livingston påpeker at ”all Humean ideas, we may say, are story-laden, Hume seems to be the first modern philosopher to have thought of understanding in terms of narrative categories” (her etter Nafstad 1999:53).

ekstatiske øyeblikksopplevelsene er situerte, de er intimt bundet sammen med den sanseerfaringen som utløser dem.

Både rolige (calm) og voldsomme (violent) emosjoner er inkludert i Humes pasjonsbegrep. Nyanserikdommen og bredden harmonerer godt med det mangfoldige pasjonsregisteret som utfolder seg i *Blomsterstykket*. Hume tillegger de rolige pasjonene en moralsk og selvkorrigerende funksjon. Det er altså ikke fornuften som skal bekjempe destruktive følelser, men følelser som skal korrigere følelser. Moralske vurderinger involverer engasjement, og derfor kan fornuften i seg selv ikke gi opphav til handling. Det er bare følelser som kan gi impulser til handling.

Humes syn på forholdet mellom fornuft og følelser bryter med en lang filosofihistorisk tradisjon for å tenke dualistisk om denne relasjonen. Hume vurderer det slik at ”’passions’ i en viss forstand representerer en forutsetning også for ’understanding’” (Nafstad 1999:115). Fornuftsbegrepet hans impliserer at vi må *gripes* for å *begripe*. Hume ser heller ingen fundamental forskjell mellom sansning og tenkning, tenkning er en svakere form for sansning. Dette betyr at det er et emosjonelt aspekt ved selve tenkningen. Den humske tenkemåten om relasjonen mellom sansning og tenkning peker framover mot nyere fenomenologiske betraktninger og samsvarer godt med det jeg ser som et ikke-dualistisk perspektiv på kropp og sjel i *Blomsterstykket*.

Også læren om kunnskap har hos Hume en emosjonell basis: Vi står i et engasjert, ikke i et nøytralt forhold til tilværelsen. Med dette utgangspunktet bryter Hume radikalt med både Descartes’ og Lockes ideal om et nøytralt ”disengagement” som ideal for vitenskap og kunnskapsdanning.

Også *imajinasjonen* har en viktig plass i følelsteorien. De mentale bildene vi danner oss av et objekt eller en situasjon, preger følelsene vi har. De representerer ikke passive gjenspeilinger, men er uttrykk for engasjerte tilknytninger til situasjoner. Imajinasjonens betydning åpner for en estetisk dimensjon i pasjonslæren. Humes tanke om at innbilningskraften omskaper, ikke gjenspeiler, sanseintrykk, peker fram mot nyere kunstteorier. I kapittel 5 knytter jeg bildespråket i Wergelands blomsterskildringer til fenomenologisk orientert kunstfilosofi, hvor jeg også ser visse tråder til Humes imajinasjonsteori. Likevel er Humes kunstsyn på mange måter solid forankret i en

renessansetradisjon. Estetisk kvalitet er knyttet til kravet om orden og harmoni. Det formfullendte skjønne skaper behag, mens det deformerte uskjønne skaper ubehag.<sup>36</sup> Det er imidlertid interessant at Hume tenker seg dannelsen av mentale bilder i sanseprosessen som en ikke-mimetisk funksjon. Det er et aspekt som overskrider det klassisistiske kunstsynet, der etterligningsidealet sto høyt. Dessuten peker Humes kobling mellom *kunst og følelser* mot kommende kunstidealer. Hume setter både kunstskaping, kunstopplevelse og kunstkritikk inn i et *subjektivt* rom som på mange måter foregriper romantisk tenkning.<sup>37</sup>

Det er altså mange trekk i *Treatise* som foregriper både fenomenologiske, hermeneutiske og narrative tenkemåter, tilnærminger som senere er blitt sentrale i moderne humanvitenskap.<sup>38</sup> Nafstad lar to kjerneord være særlig representative for det han mener er et hovedtrekk i Humes pasjonslære, nemlig *engasjement* og *involverthet*. Pasjoner forteller om ulike måter vi er engasjert i noe på og representerer derfor en ”ikke-likegyldighet”. En slik pasjonsforståelse har relevans for *Blomsterstykket*, en tekst gjennomsyret av engasjement og involverthet på mange plan. Jeg leser Wergelands verk som en mangfoldig pasjonell tekst, som markerer mange varianter av ”pain” og ”pleasure”. Humes pasjonslære inspirerer til både å tydeliggjøre og nyansere *Blomsterstykkets* pasjonsspor.

### 3.4.2 Pasjoner i førromantisk kunst

Ikke bare filosofene, men også kunstnerne i førromantisk tid var opptatt av pasjoner. Innenfor musikk, bildekunst og litteratur ble det skapt verk med tett relasjon til Jesu lidelseshistorie. I tillegg var pasjoner, forstått som sterke emosjoner, et kunstmotiv som ble utforsket.<sup>39</sup> 1600-tallets barokk-kunst hadde dessuten et patosfylt formspråk, mens 1700-tallets klassisistiske kunst forlot den overdådige formen og hadde harmoni, måtehold og orden som kunstideal.

---

<sup>36</sup> Nafstad siterer Hume: ”...we may conclude, that beauty is nothing but a form, which produces pleasure, as deformity is a structure of parts, which conveys pain” (1999:191).

<sup>37</sup> Humes estetiske engasjement blir utdypet i essayet ”Of the Standard of Taste”, hvor han slår fast at smaken varierer fra tidsepoke til tidsepoke, fra kultur til kultur og fra person til person. Han knytter smaken og opplevelsen av skjønnhet til subjektive følelser, en holdning Steinar Mathisen (2005) kaller estetisk emotivisme. Til tross for det relativistiske perspektivet hevder Hume det er mulig å finne kriterier for den gode smak.

<sup>38</sup> En spissformulering om hvordan Hume foregriper moderne estetiske og humanvitenskapelige teorier finner vi hos Mathisen (2005), som siterer Stanley Rosen: ”Humes såkalte empirisme burde heller kalles ’surrealisme’, og dens rolle som en forløper for romantikken, eksistensialismen og dagens historiske hermeneutikk er ikke i tilstrekkelig grad blitt viet oppmerksomhet” (Mathisen 2005:207).

<sup>39</sup> Førromantiske bildekunstnere mente å kunne portrettere emosjoner. Noen lot seg også inspirere av filosofenes pasjonskategoriseringer. Et illustrerende eksempel er franske Le Bruns pasjonsskisser (Meyer 2003). Han utarbeidet i 1668 et undervisningsopplegg for et malerakademi i Paris, der han bl.a. etter inspirasjon fra Descartes pasjonslære klassifiserer emosjonene i 22 typer og tegner detaljerte skisser av ansiktsuttrykk som korresponderer med hver enkelt følelse. Le Bruns mål var å utarbeide en metode for å reprodusere piktoral hvordan pasjoner kommer til uttrykk i ansiktsmimikk. Et førromantisk kunstsyn kunne altså implisere tanken om at kunsten kan imitere synlige virkninger av pasjoner.

Den førromantiske kunsten rommer altså ulike stilideal, der barokken viderefører antikkens dionysistradisjon og klassisismen antikkens apollinske tradisjon (Fafner 1995).

Da estetisk teori oppsto som egen filosofisk disiplin på 1700-tallet, var det som resepsjonsetetikk. Det var *virkningene* kunsten hadde på mottakerne, som sto i sentrum – for eksempel hvordan kunsten kunne sette mottakeren i kontakt med livets evige verdier eller hvordan den kunne oppdra til god smak. Men man var også opptatt av hvordan kunsten skapte *sublime* reaksjoner. Både Lessings, Burkes og Kants teorier om kunst, teoretikere som Frode Helland legger stor vekt på i sin analyse av *Blomsterstykket*, har et virkningsetetisk sikte, med interesse for de sublime erfaringene kunsten kan gi oss. Pasjoner, forstått som en overveldende og rystende erfaring, kan i denne sammenheng sidestilles med en sublim erfaring. Tidlig-moderne resepsjonsetetisk kunstteori inkluderer altså elementer av pasjon og legger slik en del av grunnlaget for romantikkens affinitet til et patosfylt språk.

### 3.5 Romantisk pasjon

Interessen for pasjoner ble ikke mindre ved overgangen til 1800-tallets nye romantiske idealer. Men pasjonene fikk et annet innhold, både i kunsten og kunstteoriene. Tanken om å klassifisere og portrettere pasjoner ble forlatt. Romantikerne var ikke opptatt av mimetiske representasjoner, de så pasjon først og fremst som en viktig indre drivkraft hos den enkelte kunstner. Da geniestetikken avløste kopiestetikken, kom den autonome kunstneren i sentrum, og det ble lagt stor vekt på at kunstneren måtte være genuint inspirert for å kunne skape ekte kunst. Pasjon ble slik en integrert del av den individuelle kunstnerinspirasjonen.

Opplysningstidens tenkere var opptatt av å kontrollere de voldsomme pasjonene, både av hensyn til individet og til samfunnet. Også kunsten ble plassert i en slik nyttetenkning. Romantisk kunst og teori inkluderte derimot en fascinasjon for det grensesprengende og ukontrollerbare ved pasjonene. Kunstnerpasjonen fikk stort spillerom, og det var akseptert at kunstnere kunne overskride sosiale og etiske konvensjoner i kunstens navn. Dette etiske dilemmaet er et viktig tema i Wergelands *Blomsterstykke*. Det forteller om hvordan drap, vold og hensynsløs grådighet blir drivkrefter i den inspirerte skaperakten, og teksten spissformulerer slik frislippet av pasjoner i den romantiske kunstnerrollen.

Pasjoner i betydningen 'sterke følelser' ble i romantikken tilført en mystisk og uutsigelige dimensjon. Pasjoner var ikke noe man lett kunne forklare eller beskrive. Likevel ble de sett på som en integrert del av både skaperprosessen og det originale kunstverket. Om ikke kunstverket på en direkte måte kunne representere emosjoner, kunne det vise sterke spor av dem. Romantisk kunst hadde et vidt patosregister i uttrykksformene. Det ofte intense og følelsesladde formspråket skulle formidle kunstnerens egen autentiske stemme. Subjektivitet og autenticitet ble knyttet nært sammen, det påvirket også synet på pasjoner. Det var den ekte og personlige opplevelsen av pasjoner som var interessant, ikke det forklarende, klassifiserende og illustrerende regimet som dominerte i den førromantiske perioden. Også i kunstresepsjonen ble det lagt vekt på den inderlige og subjektive siden av kunstopplevelsen. Rommet for kunstens sublim effekt ble større i romantikken, men også mer privatisert og intimt.

Likevel er det ikke riktig å tenke seg denne intimiserende tendensen i romantisk kunst og tenkning som en ensidig følelseskult. Tidens individsentrering ga pasjonene også en personlig *erfaringsdimensjon*. Pasjoner er dermed ikke bare knyttet opp mot indre emosjoner som sådan, men til den konteksten og det handlingsrommet de er en del av. Det er lett å glemme når romantikkens følelsesengasjement kontrasteres mot regelpoetikken og opplysningsprosjektet i perioden før og til den handlingsorienterte realismen i perioden som følger etter. Jeg mener den romantiske pasjonen skaper og inngår i en mer mangfoldig diskurs enn vi normalt har gitt den.<sup>40</sup> Pasjonene i *Blomsterstykket* tilfører teksten en handlingsdimensjon, en detaljrikdom og en bredde i emosjonsregisteret som ofte er blitt oversett.<sup>41</sup>

Kunstneriske tolkninger av den kristne pasjonshistorien hadde fortsatt stort rom innenfor religiøs romantisk kunst. Men lidelsen vever seg inn i mange romantiske kunstverk også uten direkte referanse til Jesu lidelseshistorie. Disse sekulære lidelseshistoriene kan likevel bære i seg en implisitt relasjon til den kristne. I tillegg kan man si at den sterke interessen for kjærlighetens mange aspekter i romantisk kunst har visse intertekstuelle relasjoner til kristen

---

<sup>40</sup> Schiedermaier (2006) framhever at tysk romantikkforskning de siste tjue år har plassert flere kjente romantiske forfattere i større grad innenfor realismen og opplysningstradisjonen enn innenfor metafysikken. Jf. kap. 2.2.4

<sup>41</sup> Dvergsdal (1995b) framholder at Wergelands sene lyrikk har et realistisk aspekt. Eksempler er måten Wergeland utnytter botaniske kunnskaper på i blomsterdiktene, men også viljen til å bruke ubehagelige og disharmoniske perspektiv. "Dikta signaliserer ein vilje til å bli verande i en jordisk røyndom, der gjenstandane nok i glimt kan reflektere ei evig og ideal, fullkomen venleiksverd. Men mørke, kulde, forfall og død høyrer òg med. Det gir dei seinare dikta til Wergeland ei ny breidd og gjer dei meir uføreseielege, og dei får ei form for "realisme" som dreg dei i retning av ein modernistisk tradisjon" (1995b:352).



pasjonstanke og det kristne agapebegrepet. Dette viser seg blant annet i *Blomsterstykket*, der tema som skyld, soning, nåde og tilgivelse har klare konnotasjoner til den kristne pasjonshistorien. Tekstens skildringer av lidelse og kjærlighet beveger seg altså innenfor både en sekulær og en kristen pasjonssfære.

Mange av betydningsvalørene i pasjonsbegrepets utviklingshistorie er satt i spill i *Blomsterstykket*. Å lese verket i lys av begrepets skiftende betydninger og funksjon, gir tekstens pasjonsregister en interessant semantisk og kulturell forankring og blir en estetikkhistorisk referanseramme.

### 3.6 Pasjon i moderne estetisk tenkning

Romantikkens blikk på den autonome kunstneren og den autonome kunsten er blitt en integrert del av moderne estetisk tenkning. Men *pasjonens* rolle i den romantiske kunsten er på mange måter blitt ekskludert og til dels nedvurdert i nyere estetiske trender og teorier. Dagens ordboksdefinisjoner av patosbegrepet reflekterer en slik distansert holdning, ordet forklares gjerne ikke bare som en lidenskapelig og høytidelig framstillingsmåte, men også som svulstighet.<sup>42</sup> Ambivalensen gjenfinner vi i en teoretisk puritanisme som i dag synes utbredt i litteraturvitenskapen. Moderne estetiske tenkning har vist beskjeden interesse for det patetiske uttrykket, og bak denne neglisjeringen kan vi kanskje spore både en frykt for og en forakt for det patosfylte.

Men bildet er ikke entydig. Et tverrfaglig amerikansk forskningsprosjekt, som bl.a. har publisert boka *Representing the Passions* (2003), undersøker i hvilken grad det er mulig å revitalisere et antikvert pasjonsbegrep og gjøre det meningsfullt i en moderne forsknings- og kunstdiskurs. Prosjektet framstår som en allsidig utforskning av pasjon som begrep og som uttrykksform.

Den franske litteraturviteren og forfatteren Philippe Forest tar i det nylig utgitte essayet *Tous les enfants sauf un* (2007) til orde for å rehabilitere patosbasert estetikk. Forest tar utgangspunkt i Aristoteles' oppfatning av patos som et nødvendig element i litteraturen, men han mener *Poetikken* rommer en problematisk holdning til det patetiske. I den aristoteliske

---

<sup>42</sup> Nynorskordboka definerer patos som "sinnsrørsle; alvorstung og gripande uttrykksform; preg av høgtid og sterke kjensler, stundom i ei form som verkar oppstylda og uekte."

katarsisprosessen skal litteraturen bidra til å befri oss fra smerten ved livets virkelige tragedier. Forest, som er Nietzsche-inspirert, distanserer seg fra dette synet på kunstens rensende funksjon. Utviskingen av det tragiske – av livet som mareritt – støtter opp under en forfalsket virkelighetsoppfatning, mener han. God litteratur er ikke en bestrebelse på å gjenopprette orden i en splintret verden via et poetisk ”sorgarbeid”, men tvert imot ustanselige forsøk på å gjenopprette en uhelbredelig katastrofe.<sup>43</sup>

Vi kan altså registrere tendenser til en ny oppmerksomhet omkring patos i kunsten. Kanskje kan en interesse for patosbasert estetikk også føre til flere nylesinger av pasjonsinnholdet i romantiske tekster.

---

<sup>43</sup> Forest tar denne holdningen med i sin egen skrivepraksis, han har forfattet tre romaner etter tapet av sin treårige datter: Intet menneske kan noensinne erstatte et annet. (Framstillingen av Forests synspunkter bygger i det vesentlige på Tobiassen 2007.)

# Kapittel 4: Pasjonshistorier

Med *historiene* som innfallsvinkel ønsker jeg i kapittel 4 å utforske et mangfoldig pasjonsregister som nedfeller seg i *Blomsterstykkets* innhold og form. Fortalen og ”Beskuelsen” forteller ikke historier om enkeltpersoners liv, slik de etterfølgende kapitlene gjør. Jeg vil likevel hevde at det skapes et fundament for de senere pasjonshistoriene allerede her. Fortellingen har sin plass både i fortalen, som resepsjonen noe ensidig har plassert i en encyklopedisk sjanger, og i ”Beskuelsen”, som tradisjonelt blir vurdert som et reflekterende dikt. ”Den hollandske Familie”, ”Gamle Adrians blomsterbed” og ”Jan van Huysum, Blomstermaleren” leser jeg med utgangspunkt i hovedskikkelsenes pasjonshistorier. Historiene blir styrende for min framstilling, følgelig vil ikke denne analysedelen ha en verkkronologisk grunnstruktur.

## 4.1 Pasjonen for et maleri: fortalen som montasje og fortelling

Tradisjonelt viser kommentarlitteraturen beskjeden interesse for den innledende sakprosadelen, men alle de tre nyere ekfrastiske lesningene løfter den fram. Både Thorsteinsen (2001) og Helland (2003) betegner innledningen som fortale eller prolog, Schiedermaier (2006) kaller den paratekst.

”Prologen søker ofte å styrke en tekst sannhetsgehalt og underbygge forfatterens troverdighet [...]” sier *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999:203). En slik funksjon mener jeg *Blomsterstykkets* innledningsparti har. Her gir Wergeland oss del i bakgrunnen for verket, gjennom beskrivelsen av tekst-jegets ”henrykte” møte med Jan van Huysums maleri. I tillegg bringer den inn andres positive vurderinger av maleriet, noe jeg mener styrker troverdigheten i fortellerens begeistring for maleriet.

Første del består av ni utdrag fra utenlandske kunsthistorieverk, utdrag som Wergeland selv har oversatt.<sup>44</sup> Alle omtaler Jan van Huysums blomstermalerier i rosende ordelag og nevner naturtroheten, detaljrikdommen og den dyktige malertekniske utførelsen. Sitatene får stå

---

<sup>44</sup> Wergeland har i det store og hele gjengitt originalene korrekt og samvittighetsfullt, mener Helland, som har studert de originale tyske og franske leksikonartiklene (2003:145).

ukommentert ved siden av hverandre. Denne skrivestrategien kan leses som en collage eller *montasje*.<sup>45</sup> Et montasjeverk består av fragmenter med ulik opprinnelse, det er en ”kombinasjon eller sidestilling av elementer fra ulike kilder for å produsere en ny og samlende estetisk effekt, men slik at de forskjellige elementene likevel kan skilles fra hverandre og delvis beholder sine særtrekk” (*Litteraturvitenskapelig leksikon* 1999:15). Ut fra en slik forståelse er det rimelig å definere utklippene fra ulike oppslagsverk i *Blomsterstykket* som montasje. Men Jørgen Alnæs (2001) viser til en begrepsforståelse som også impliserer at montasjen brukes for å oppnå diskontinuitet, overraskelseeffekter eller fremmedgjøring for igjen å åpne for paralleller og kontraster.<sup>46</sup> Han mener at montasjen i innledningen av Wergelands tekst er et godt eksempel på en slik bruddfunksjon.

Dette synspunktet kan modifiseres. Selv om man kan si at montasjen til dels bryter med resten av teksten, finner vi likevel spor av uttrykksmåter fra leksikonartiklene i senere kapitler. For eksempel omtaler flere leksikonsitat dråpene på van Huysums malerier på en måte vi kan se mer eller mindre fri gjenbruk av i ”Beskuelsen”: ”som om Duggen just havde udgydet sine Perler over dem (9), ”Og hans duggdraaber? Man fristes første Gang, man ser dem, [...] til at ville tørre dem af, for at de ikke skulle skade Mesterværket” (11). Dessuten finnes en biografisk opplysning om van Huysums sinnssykdom som blir flettet inn igjen i verkets siste del: ”En Sindssygd, han undergik i sine senere Leveaar, havde ingen Indflydelse på hans Kunst” (9).

Innad i fortalen mener jeg det dessuten er mulig å se montasjen som et ledd i en *formidlerstrategi*, styrt av en forteller. Like før det siste sitatet trer en forteller fram som introduserer en ”Herr *Gottfried Winklers*” omtale av ”netop det Stykke av v. Huysum, som er Sujet for nærværende Digt” (12). Fra å gjengi omtaler av van Huysums blomstermalerier generelt, zoomer teksten inn på et leksikonutdrag som omtaler det konkrete maleriet Wergeland selv har betraktet og skrevet om. Bruken av ordet ’sujett’ er interessant. Det er ”det utsnitt eller område av virkeligheten som en forfatter tar utgangspunkt i og skriver sin litterære tekst i forhold til” (*Litteraturvitenskapelig leksikon* 1999:243). Uttrykksmåten ”Sujet for nærværende Digt” markerer at det er en sterk sammenheng mellom ting og tekst i

---

<sup>45</sup> Jørgen Alnæs (2001) viser til at montasjen først og fremst har blitt utforsket i filmens formspråk. Litterært er det surrealistene som har eksperimentert mest med montasjeformen. Det finnes likevel eksempler på store montasjeverk som er skrevet langt tidligere. Laurence Sterns kaotiske og fragmentariske *Tristram Shandys liv og meninger* fra 1759-67 er det mest kjente.

<sup>46</sup> Alnæs viser til Gero von Wilperts montasjedefinisjon i *Sachwörterbuch der Literatur* (Kröner 1989:588).

diktverket. Dette kan være betimelig å poengtere, siden tekstens relasjon til det konkrete maleriet blir uviktig både hos Sætre (1995) og Schiedermaier (2006), de mest konsekvent tekstinterne lesningene av *Blomsterstykket*. Men samtidig innebærer ordet subjett en bevissthet om at maleriet representerer et råmateriale som teksten omformer på sine egne premisser.

I etterkant av det siste kunstkritikersitatet trer fortelleren igjen inn, nå med et tydeligere nærvær: ”Det er nu siden flere Aar i Hr. Stiftmand Thygesons Besiddelse. Der gjorde det det Indtryk paa Forfatteren, han her har søkt å meddele” (13). Fortellerstemmen introduserer en aktør, en beskuer av maleriet, og plasserer dessuten beskuelsen i tid og rom. Dermed gis sakprosaframstillingen en narrativ funksjon. Fortelleren settes lik ”Forfatteren”, noe som har en subjektiverende funksjon og markerer et eierforhold mellom tekst og forteller. Gaasland (1999:12) drøfter fortellingsbegrepet slik:

En fortelling må ha minimum én forteller som gir en språklig fremstilling av en eller flere handlende aktører. Denne vide definisjonen av fortellingen åpner også for muligheten av å betrakte, og analysere, sakprosaframstillinger som fortellinger.

Med utgangspunkt i denne forståelsen av fortelling mener jeg det kan være grunnlag for å lese også fortalen i et narrativt perspektiv.

I fortalens siste avsnitt forsterkes den subjektive tonen. Etter en nøktern detaljbeskrivelse av maleriets enkelte komponenter slik fortelleren har oppfattet dem, glir teksten over i en inderlig og personlig hyllest til bildet. I ett tilfelle brukes pronomenet ”min”, som dermed blir markør for en jeg-forteller. Fortellerstemmene i teksten har altså beveget seg fra ulike ukommenterte sitatstemmer til en tredjeperson-forteller, som til slutt konverteres til en forteller i første person. Fra et panoramisk utsyn over van Huysums blomstermalerier generelt, innsnevres perspektivet til en beskrivelse av dette maleriet, for til slutt å la en subjektiv opplevelse av maleriet være i fokus. Innbakt i den innsnevrende perspektivbruken finner vi en overgang fra en ikke-narrativ til en narrativ formidlingsform. Disse overgangene representerer glidninger mellom ulike skrivestrategier, mer enn brudd.

Heller ikke overgangen mellom fortalen og ”Beskuelsen” er så brå som den ofte blir framstilt som. Sjangerskiftet fra sakprosa til lyrisk diktning er tydelig nok. Men den sterke og personlige kunstopplevelsen som blir skildret i den lyriske monologen, blir forberedt i fortalens avslutning, blant annet gjennom uttrykket ”Beskuelsens henrykte Øjeblik” (13). I

fortalen skaper det siste avsnittet også forbindelser til tittelbladet, hvor teksten blir dedisert til den svenske forfatteren Fredrika Bremer:

”Disse ere Delene av den beundringsværdige Komposition, som ikke kan forherliges af min, der vel er indgivet af Beskuelsens henrykte Øjeblik, men dog for fattig til ikke at trænge til nogen Overbærelse for at turde hedde en Buket til den genifulde Malerinde, som har valgt Menneskehjertet og Livets endnu finere Blomster, end *Van Huysums*, til Gjenstande for sin nydelige Pensel” (13).<sup>47</sup>

Her forbindes ordkunst og malerkunst på intrikate måter: Bremer maler ord med sin nydelige pensel. Ordspillet korresponderer også med sitatet av maleren Correggio (som Wergeland feilstaver Corregio)<sup>48</sup> som finnes på tittelsiden: ”Anch’io sono pittore”, som betyr ”Også jeg er maler”<sup>49</sup>. I likhet med Correggio sier altså dikteren Wergeland at også han er maler, og følger i fortalen opp med å betegne sin forfatterkollega Bremer som ”den genifulde Malerinde”. Kunsten å skrive og kunsten å male vikles inn i hverandre. Også verkets tittel markerer et samspill mellom de to kunststartene. Når både tekst og maleri kalles *Jan van Huysums Blomsterstykke*, peker titlene i seg selv på relasjonen mellom ord og bilde. Selve ordet ”stykke” fungerer som et ordspill. Wergeland skriver et tekststykke om et malerstykke, som begge er kunststykker. Det er altså mange elementer både på tittelbladet og i fortalen som bidrar til å etablere *Blomsterstykket* som ikonologisk tekst. Sammen med den visuelle utsmykningen som prydet førsteutgaven konstituerer også verket seg som en ikonotekst (Helland 2003). Jeg ser det slik at Wergeland her innleder en kreativ utforskning av relasjonene mellom ord og bilde som blir utdypet senere.

Tittelbladet og fortalen setter også ordene ”Blomster” og ”Buket” i spill. Både maleriet og teksten har blomsterbuketten som hovedmotiv. Og ikke overraskende inneholder den visuelle utsmykningen av førsteutgaven blomstermotiv. Samtidig figurerer hele Wergelands verk som en bukett som foræres til Bremer. Kunstverket blir til en blomstergave<sup>50</sup>. Fortelleren hevder at

---

<sup>47</sup> Fredrika Bremer (1801–1865) introduserte den realistiske romanen i Sverige og er blant annet kjent for trilogien *Teckningar utur hvardagslifvet* (1828) (jf. Wergelands omtale av Bremer som ”Malerinde”), *Grannarna* (1837) og *Hemmet* (1839).

<sup>48</sup> Antonio Allegri Correggio (1489 el. 1494–1534), italiensk maler. Correggios uttalelse skal ha falt en gang han beskuet et av Rafaels malerier. Rafael (1483–1520) var erklært Madonna-tilbeder og romantikkens mest bejublete maler (Boger og Kristiansen 2004).

<sup>49</sup> Mottoet på tittelsiden kan også vise til en annen litterær tekst, Oehlenschlägers tragedie *Correggio*, en tekst Wergeland satte høyt. Hovedpersonen sier nettopp: ”Jeg er ogsaa Maler” (Helland 2003:140). Vi møter det samme Correggio-sitatet i Henrik Ibsens diktsyklus *I billedgalleriet*. Syklusen kan leses som en dialog med *Blomsterstykket*, jf. kap 4.9.

<sup>50</sup> Bremer skriver i et takkebrev til Wergeland etter at *Blomsterstykket* var utgitt: ”Takk hjerteligen herr Wergeland for Deres siste skrivelse og takk for Deres vennlige tanke på mig med buketten [...] alle mine norske minner, hele mitt besøk i dette land som er så likt et ’blomsterstykke’ med en dirrende tåreperle på, en søt vemodståre, uten smerte, uten bitterhet! Deres svenske venninne Fredrika Bremer” (Ustvedt 1994:374).

det er Bremer som skaper de fineste blomstene gjennom sine skildringer av menneskers følelser og liv. Allerede i den innledende sakprosadelen skapes det slik en metaforisk relasjon mellom blomster og menneskers liv, noe som får utfolde seg i rikt monn senere.

Både tittelbladet og fortalen initierer altså på flere måter en refleksjon omkring forholdet mellom ord og bilde. Gjennom montasjen av andres rosende omtaler av van Huysums blomstermalerier skaper Wergeland et fundament for å formidle sin egen mening om og opplevelse av det blomstermaleriet han selv har sett og studert. Forfatteren opptrer som en engasjert formidler, som beveger seg fra objektive referat av andres vurderinger til en fortellerstemme som gradvis får mer personlig karakter. Formidlerrollen er preget av et dypfølt engasjement, noe jeg mener skaper rom for pasjon også i den innledende sakprosaeteksten. Fortalen forteller både om pasjonen for et blomstermaleri og om pasjonen for ”Menneskehjertets og Livets endnu finere Blomster”. Etter mitt syn kan vi derfor se et startpunkt for verkets pasjonshistorier allerede her. Det er interessant at Wergeland, i en tekst som tradisjonen gjerne har plassert som et høyromantisk lyrisk verk, gjennom sin respekt for Bremer framhever den realistiske romandiktning så sterkt. Vi kan spørre oss om dette kan være et tegn på at Wergeland selv var mer opptatt av *livsskildringene* og *historiene* enn det resepsjonen har vært.

## 4.2 Beskuelsen – en tekst om pasjonshistorier?

”Beskuelsen” er i resepsjonen for det meste lest i et kunstfilosofisk perspektiv. Min lesning konsentrerer seg i stor grad om hvordan pasjoner kommer til uttrykk og i hvilken grad denne tekstdelen rommer pasjonshistorier.

### 4.2.1 Jomfru Marias og Maria Magdalenas historier

Kapitlets andre strofe introduserer en dråpe/tåre-metaforikk som blir sentral i verket fordi den inngår i et parallelliserende mønster flere steder. Den malte dråpen på van Huysums rosenblad blir sammenlignet med naturens dråper. Bildet av dråpen ”gjemt i foldet Marikaabe” (14) bærer i seg en henvisning til jomfru Maria og hennes sorg over Jesu død, et utbredt motiv i katolsk bildekunst. Allusjonen gis en tyngde ved at madonna-bilde-tradisjonen kommer til å spille en viss rolle i senere kapitler. Dessuten blir madonnaen framhevet som en viktig inspirasjonskilde for maleren Alonzo i ”Den hollandske Familie”. Til sist er flere Maria-

allusjoner bygd inn i tekstens blomst- og personkarakteristikker gjennom metaforer og symboler som konnoterer uskyld, renhet, sorg, himmel og trofast hengivenhet.

I samme strofe møter vi en ny bibelallusjon. I en ekspanderende metaforrekke lignes dråpen på maleriet med både tåre, perle, stjerne og Magdalenas gråt:

- *denne* ligger der endnu,  
yderligt som Taaren baaret  
bævende af Øjenhaaret,  
yderst i dit Diadem,  
yndige og blide Smerte,  
som din Byrde triller frem;  
skjøn som Perlen, der var værdig  
til at være Stjernes Hjerte,  
fuld som Magdalenas Graad, [...] (14-15).

Bildespråket er først konsentrert om en vakker, visuell skildring av tåren der den ligger og bever ytterst i øynehårets diadem. Så vender metaforiseringen seg til et indre perspektiv, der tåren triller fram som en personifisert smerte og byrde. Smertetåren blir skildret med skjønmalende adjektiv. Det vakre og det smertefulle veves inn i hverandre. Fra et inderliggjørende bildespråk i et apostroferende grep, ”dit Diadem”, ”din Byrde”, vender så bildene seg utover igjen til perlen, til stjerners hjerte og til bibelallusjonen i Magdalenas gråt.

Dette korte tekstutdraget avtegner en mangfoldig pasjonsdiskurs. Skildringen er ladet med følelser i et spenn fra omtale av det yndige, skjønne og blide til uttrykk for smerte, gråt og byrde, hvor følelsenes uttrykk gjenspeiler en indre dybde. Teksten antyder dermed at den personifiserte skjønheten og smerten springer ut av erfaringer og historier vi kan ane er der, men som foreløpig er skjult. Når tåren blir knyttet til Magdalenas gråt, veves bibelfortellingen om Maria Magdalena, den angrende skjøgen som blir tilgitt av Jesus, seg inn i tekstens diskurs. Maria Magdalena var også den første som fikk møte den oppstandne Jesus. Slik gjenspeiler denne fortellingen forsoningstanken og kjærlighetens plass i den kristne pasjonshistorien. I katolske malerier av den botferdige Maria Magdalena blir hun ofte framstilt som gråtende. Uttrykket ”Magdalenas gråt” kan derfor fungere som allusjon både til selve bibelfortellingen og til visuelle framstillinger av den, slik også dråpen gjør.

Vi ser nå at allerede dråpemetaforikken introduserer pasjoner som inneholder momenter av både sterke ’emosjoner’, ’lidelse’, ’livserfaring’ og den bibelske pasjonshistorien. Ekstatiske, voldelige og erotiske pasjoner er skrevet inn i diktets åpningsstrofer: ”med din Elskovs vilde



Brunst / du din egen Elskte dræber: / din tilbedte rene Kunst” (14). Samlet sett favner altså allerede de to første strofene av ”Beskuelsen” et mangfoldig pasjonsregister.

#### 4.2.2 Dikt og fortelling møtes

Er det så mulig å hevde at grunnstrukturen i ”Beskuelsen” er en pasjonshistorie? Kapitlet har diktets form – det er organisert i strofer og verselinjer med enderim og såkalte Wergelands-trokéer<sup>51</sup>. Den subjektive og reflekterende tonen som gjennomsyrrer kapitlet, forsterker også tekstens lyriske preg. Der tekst-jeget henvender seg til andre instanser i teksten, er det apostrofen som er brukt. Jeget tiltaler noen ganger direkte blomstene på maleriet: ”Og, endskjønt I er’ saa sande, / maa jeg troe, I aldrig gro’de, / blant de andre paa vor Klode” (16). Apostrofen, som figurerer en nærhet mellom det talende og omtalte, regnes som et typisk lyrisk trekk. ”Beskuelsen” må også sies å ha høy grad av både betydningstetthet og selvrefleksivitet, noe som bidrar til å plassere teksten i lyrikksjangeren.<sup>52</sup>

Likevel finnes det viktige forbindelser til (pasjons)fortellinger. Dråpen på rosenbladet spiller en viktig rolle i historien om hvordan maleriet blir fullendt. Dråpen blir til en forsoningståre som innskriveres i en større pasjonshistorie på mangetydig vis. Skildringen av enkeltblomstene vever seg senere inn i pasjonshistoriene i ”Den hollandske Familie”. Dessuten ligger det en ansats til en pasjonsfortelling *innenfor* diktet, der beskueren plutselig ser sine avdøde elskerinner igjen i blomstene på maleriet:

Mens jeg stirrer paa dem møde  
mig forvirret længst hendøde  
Elskerinders Ansigtstræk (16).

Jegets egen forhistorie blir trukket inn i det kontemplative nået. Vi får imidlertid ikke vite noe mer om disse elskerinnene, men minnet om dem synes å forplante seg til blomsterportrettene som følger etter dette utsagnet. Der får skildringene sterke innslag av både erotisk og platonsk kjærlighetsmetaforikk. Blomsterbuketten skriver seg inn i en pasjonstematikk og en pasjonsdiskurs som allerede i ”Beskuelsen” blir bærer av en fortellingsdimensjon. Jegets erindring av tidligere kjærlighetshistorier antyder en personlig pasjonsfortelling – som ikke fortelles.

---

<sup>51</sup> Blant annet hos Lars Sætre: ”Wergelandstrokéar’ – eit trokéisk tetrameter med ujamnt fordelte rim” (1995:244). Han definerer ”Beskuelsen” som en lengre subjektiv refleksjonssekvens, ikke som et dikt.

<sup>52</sup> Jf. Janss og Refsums (2003:14) fem sentrale kjennetegn på lyrisk diktning: vers- og strofeformen, apostrofen, betydningstetthet, selvrefleksivitet og korthet.

I sluttordene intensiveres oppmerksomheten om det å fortelle:

O, hvis Knoppen vilde mæle,  
hvis en Aand den vil besjele,  
o hvor jeg den bede vil  
(og med Ild maae Skjønne bedes)  
at fortælle mig hvorledes  
slige Blomster bleve til! (19)

Her overskrides apostrofen. Tekst-jeget ønsker å overlate stemmen til rosenknoppen og selv innta lytterposisjon.

### 4.3 Alonzos historie

Fra den lyriske kontemplasjonen i ”Beskuelsen” blir leseren i ”Den hollandske Familie”, kastet rett inn i en dramatisk krigssituasjon. Kapitlet åpner med en replikk bestående av flere korte utrop og spørsmål i en hektisk og huggende rytme:

”Alonzo de Tobar! Hvor er du, Alonzo? Alonzo! Tappre Kastilianer! Følger du ikke Obersten? Adelante, Caballero! adelante!” (20)

Alonzo<sup>53</sup> er en spansk maler som er blitt soldat i Ludvig IVs hær i krigen mot de protestantiske hollenderne. Han har vervet seg til krigstjeneste i fortvilelse over at han ikke kunne male som de store spanske mesterne. Teksten framhever to malerier som har gjort særlig inntrykk på ham, *St. Katharinas Trolovelse* av Murillo<sup>54</sup> og *Familie* av Velázquez<sup>55</sup>. Omtalen av malere og malerier er de eneste opplysningene som etablerer en viss kontinuitet med *Blomsterstykkets* to første deler. Men det er spansk malerkunst det handler om her, ikke van Huysums blomstermalerier. Sammenhengen mellom ”Beskuelsen” og handlingen i ”Den hollandske Familie” kommer ikke fram før senere. Verkkomposisjonen skaper gåter leseren må vente for å få svar på.

Den krigssituasjonen åpningsreplikken fører rett inn i, blir i det videre forløpet skildret i et intenst, scenisk språk. Kommanderende og oppildende replikker ropes ut mens soldatene i full galopp stormer fram for å angripe en nederlandsk landsby. Spenningen er i første omgang

---

<sup>53</sup> Alonzo Miguel de Tovar (1678–1758) er en historisk person. Fiksjonens maler, som Wergeland staver Alonzo de Tobar, knytter an til den historiske maleren med samme navn, men fortellingen om Alonzos soldatliv og hans møte med den hollandske familie er fri diktning.

<sup>54</sup> Bartolomé Estéban Murillo (1618–1682). Wergeland skriver Murillos, antakelig en feilstaving.

<sup>55</sup> Diego Velázquez (1599–1660).

likevel ikke knyttet til de framstormende soldatene, men til Alonzo som holder seg tilbake. Med små variasjoner blir ”bleven tilbake” gjentatt fem ganger i løpet av de to første sidene. I tillegg inkluderer fire av soldatutropene spørsmål om hvorfor Alonzo ikke blir med i angrepet. Alonzo har ”vendt sin Hest, og bøier seg grædende over Manken” (20). Hans nølen og gråt framstår som underlig fordi han tidligere har vært en fryktløs og fanatisk kriger:

”Madonna begeistrede ham ellers til Ødeleggelse over Kjætterne, og den fanatiske Spanier ødelagde for at begeistres til at blive en Murillos og at kunne male en ’S.ta Katharinas Trolovelse’”<sup>56</sup> (21).

I ”Beskuelsen” møtte vi doggdråpen i marikåpen som allusjon til jomfru Marias sorg. Nå møter vi igjen Maria-skikkelsen, men i en helt annen kontekst. Her blir hun knyttet til to voldsomme sekulære pasjoner: krigsgløden og kunstnergløden. I tillegg figurerer Maria-skikkelsen som motiv i Murillo-maleriet.<sup>57</sup> Når Alonzo bruker madonnaen som inspirasjon til både krig og kunst, settes kunsten inn i en religiøs-voldelig ramme på en måte som kan virke paradoksal.

Men madonnaen får også en funksjon for den plutselige *stansen* i krigergjerningen. I et retorisk spørsmål undrer den delvis allvitende fortelleren seg over hvorfor Alonzo blir tilbake: ”Har han hørt sin Moder jamre under Hovslagene, eller seet Madonna i Røgskyen” (20). Fortelleren tenker seg at Alonzo kan ha hørt og sett visse tegn fra madonnaen, og at det er derfor han stanser opp. Maria-skikkelsen inngår altså i Alonzos krigsdrama på tvetydig vis. Gjennom henne får han inspirasjon til å krige og gjennom henne får han varsel om å avbryte krigføringen. Konsekvensene av en desertering kan bli fatale:

”[...] han bliver hængt for sin Blødhed. Men den fanatiske Kastilianer med det hede Blod vil heller døe med Vanære, end lægge Haanden til denne Landsbyes Ødeleggelse” (22).

Svaret på hvorfor Alonzo vil ofre livet for å spare en bestemt landsby, avdekkes gradvis. Den første årsaken er knyttet til varslet fra madonnaen. Den neste har sitt utspring i landsbyens skjønnhet, ”denne var for yndig” (22). Den tredje er kjærlighetsforholdet Alonzo har hatt til Klara som bor her, en opplysning som kommer fram senere. En fjerde blir avgjørende for

---

<sup>56</sup> Den historiske Alonzo de Tovar er kjent som Murillo-kopist og omtales som ”el pintor murillesco” i spansk kulturhistorie (Boger og Kristiansen 2004).

<sup>57</sup> Katharinas trolovelse er et kjent motiv i katolsk malertradisjon. Legenden forteller om helgenen Katharina av Alexandria (300-tallet) som inngår ekteskap med Kristus, symbolisert ved at hun får en ring av Jesusbarnet. Hun kan være framstilt både som bruden og den trolovede. Mange malerier som framstiller trolovelsen eller ektepakten, har inkludert motivet ”Den hellige familie” eller bare ”Madonna og barnet”. Disse Katharina-maleriene fungerer derfor også som madonna-bilder. I Murillos versjon sitter Jesusbarnet på Marias fang, mens barnet gir ringen til Katharina (Boger og Kristiansen 2004).

Alonzo – synet av en vakker brud. En vielse er i gang da soldatene angriper kirken, og det er landsbyprestens datter Katharina som står brud. Alonzo får øye på henne i et korvindu i det brudgommen redder henne ut av den brennende kirken og inn i prestegårdshuset like ved. Det er malerens blikk, ikke soldatens blikk, som har falt på bruden. Alonzo får en visjon om at det er hun som skal bli hans skjønne motiv og gjøre ham i stand til å male som Murillo:

”Katharina,” mumler han – og der kommer Liv i Rytterens nedbøjede Skikkelse – ”jeg har seet Katharina, *min* Katharina, ikke Murillos’, og dog skjøn som hans. Ha, det var Murillos’ Katharina forklaret! [...] Ha, Alonzo de Tobars ’Katharina’ skal overgaa Murillos’ som en Engel overgaar det herligste Menneske!” (22-23)

Alonzos visjonsopplevelse blir ikke formidlet gjennom tankereferat, som den episke sjangeren kunne innby til, men gjennom flere korte enetaler, markert med anførselstegn. De har en helt annen funksjon enn de mange replikkene som ellers er innbakt i teksten. Replikkene skaper scenisk nærvær og inngår i en sterk ytre dramatik. I monologene *dveler* Alonzo ved sin visjon, og de uttrykker en sterk indre opplevelse. De framhever Alonzos drøm om å bli ”Spaniens Stolthed” (23). Dessuten ser han sin visjon og sitt motiv som gudgitt: ”Gud har seet Murillos’ Katharina og skabt i hendes Billede en anden for Alonzo de Tobar” (23).

I løpet av tre korte sider har vi fått beskrevet voldsomme skiftninger i Alonzos følelsesliv. Han karakteriseres gjennom en serie av emosjoner – eller pasjoner: kunstnermelankoli, intens krigsbegeistring, gråt og nedbøyethet og til sist en henrykt kunstnerrekstase.

Etter lenge å ha vært ensidig oppslukt av sin visjon, og ikke av den krigsscenen han befinner seg i, samler Alonzo seg om å gjøre noe for familien som har søkt sammen i prestegårdshuset. Han stormer mot døren og skriker: ”Vanvittige, ville I ikke frelses?” (23). Men det er for sent å redde familien. Soldatene styrter inn i huset samtidig med Alonzo. Der får han et dramatisk møte med både sin tidligere elskerinne Klara og hennes søster Katharina:

Det er ham!” skriger Klara, omfavnende hans Been. Han støder hende væk grusomt som han engang gjorde, og griber, kjæpende med sin vilde Landsmand, efter Katharina, der trækkes af sin Fader og sin Brudgom mod den anden Side, mod Flammerne (25).

Klaras hjerteskjærende lidenskap og Alonzos hensynsløse lidenskap møtes i et voldsomt klimaks. Teksten framstiller Alonzos handlinger som brutale i flerfoldig forstand. Han avviser Klara hardt og ufølsomt, samtidig som han kjemper for å redde, men også røve bruden Katharina, som er blitt det motivet han begjærer. Dessuten er det tidligere flettet inn en antydning om at det muligens er Alonzo som har drept den elskede til en tredje datter av

Adrian. Det ligger altså en komplisert forhistorie bak Alonzos relasjoner til akkurat denne familien når han styrter inn i huset og griper begjærlig etter Katharina. Forfattersympatien ligger her hos ofrene, ikke hos soldaten og kunstneren.

Det dramatiske opptrinnet glir rett over i historiens klimaks:

I samme Sekund – – –  
– – I samme sekund ...  
Gud! Himmell! Hva er skeet?  
Kirkens Taarn er styrtet over Huset, gjennom dets næsten gjennembrændte Tag. Alt er begravet: [...] (25).

Gjentakelsen av det katastrofemittede ”I samme Sekund”, tankestrekene og de korte linjene gir teksten en visuell og romlig karakter. Språket stopper opp, og øyeblikket blir et taust vitne til det som skjer. Men det er som om det episke klimaket blir for overveldende for en nåtidsskildring. Skildringen av sekundets etterpå-tid bringer med seg en tempusendring, først fra presens til perfektum, senere til preteritum.<sup>58</sup> I et mer distansert og refererende språk enn det som er brukt like før, får vi vite at bare Alonzo og presten Adrian har overlevd tårnkatastrofen.

Det påfølgende avsnittet har en dvelende prosalyrisk karakter og skildrer et slags ”stillheten etterpå”. Det har et visst slektskap med små tekstpartier tidligere i kapitlet, der landsbyens og prestegården skjønnhet blir skildret poetisk. De klinger med som en sorgfull kontrast til beskrivelsen av byen etter katastrofen:

Det var Nat. Wallonernes Værk var fuldendt: Intet tilbage av Byen. Kun den af Nattekulden nedslaaede Røg laae som en blaaehvid Sjø over Tomterne. [...] Stjernene bikkede roligen ned, som om Intet var passeret, og Frøene sang i Kanalen, der sneg seg langsomt hen gjennom Sletten. Kun Storkene syntes at sørge; thi de stode sammenflokkeede ved Bredden med Hovederne under Vingerne. Ogsaa deres Reder vare brænte (25).

Avslutningen av ”Den hollandske Familie” har to tyngdepunkt: først en samtale mellom Alonzo og den gamle presten Adrian, dernest Alonzos flukt tilbake til Spania, der han gjenopptar malergjerningen. Alonzo ønsker å få Adrian til å fortelle om datteren Katharina. Men tragedien har gjort Adrian sinnsforvirret, og Alonzo får ikke fornuftige svar. Han blir rasende og sier i affekt:

---

<sup>58</sup> Det meste av fortellingen om Alonzo og den hollandske familien er holdt i dramatisk presens, som understreker den sceniske fortellerformen. Det sceniske preget er ikke bare typisk for deler av *Blomsterstykkets* prosapartier, men er et karakteristisk trekk for Wergelands epikk generelt. Dessuten bruker Wergeland ofte tempusskifter som episke taktomslag i prosatekstene (Greibrokk 2002). I ”Den hollandske Familie” finnes flere eksempler på at endringer i tekstens stemning og fortellerform understrekes ved et skifte av verbtid.

”Var hun det ikke, var du ikke hendes Fader, men kun den kjetterske Præst, som skulde vanhelliget hendes Hoved med din Velsignelse, jeg kunde slænge dig ind i den glødende Aske; og det vilde være en Barmhjertighed.” Den Vanvittige stirrer paa ham, og kryber sammen (26).

Alonzo er fortsatt mest opptatt av Katharina som sitt skjønne malermotiv. Replikken ovenfor blir etterfulgt av en kort monolog der Adrian i fortvilelsen over å ha mistet sitt motiv, uttaler at han vil dra tilbake til Spania, oppsøke et kloster og be om Guds hjelp til å erindre bildet av Katharina. Denne passasjen legger Aslaug Groven Michaelsen (1977) stor vekt på i sin tolkning av Alonzo-figuren. Hun mener at når Alonzo velger klosteret og bønner som redskap til å gjenskape Katharina-visjonen, er det et tegn på at han ”gjennom vekst i lidelse overvinner [...] idealets død. Den guddommelige skjønnhetsåpenbaring gjenoppstår i hans sinn, og kan deretter få ny jordisk form” (1977:290). Jeg mener at Groven Michaelsen overtolker klostermomentet. Det er ellers ikke et sterkt grunnlag i teksten for å hevde at Alonzo vokser som menneske i løpet av fortellingen. Han gjennomgår selvsagt en stor forvandling når han gripes så sterkt av en skjønnhetsåpenbaring at han velger å desertere. Men teksten viser at det er et selvisk begjær etter inspirasjon og berømmelse som er styrende for valgene, også når han søker himmelsk hjelp for å erindre sitt motiv. Det blir understreket der han ”med alle sine ærgjerrige Malerplaner” (26) iler over sletten. Han blir nesten innhentet av sine tidligere medsoldater, men blir reddet ved at hesten hans får mirakuløse egenskaper, den ”tager Tøjlerne til sig for ogsaa at frelse ham” (26).

Groven Michaelsen innlemmer også dette tekstutsnittet i sin harmoniserende tolkning av Alonzo-skikkelsen. Hun mener at når den tidligere ville og galopperende krigshesten er forvandlet til en trofast og klok hest som redder Alonzos liv, viser det at Alonzo har ”skilt lag med villskapen” (*ibid.*, 290). Hestens forvandling blir et bilde på Alonzos edle forvandling. Jeg mener at Groven Michaelsen i sin iver etter å se ”lidelse som vekst” som et gjennomgangstema i *Blomsterstykket*, romantiserer både Alonzo-figuren og kunstnerlidenskapen. Etter mitt syn viser teksten at hovedpersonen blir stående i sine ”ærgjerrige Malerplaner” på tross av den vold og sorg han blir vitne til og har ansvar for, og på tross av en bønn om guddommelig velsignelse. Det er mer rimelig å tolke redningen som en guddommelig inngripen som er ufortjent, men som fører til at Alonzo får malt sitt madonnabilde.

Fra den mirakuløse hjemferden glir teksten, til og med innenfor samme periode, over til en faktapreget beskrivelse av de maleriene Alonzo senere blir særlig berømt for, nemlig ”Santa Katharinas Trolovelse” og ”Familie”.<sup>59</sup> Teksten etablerer i tråd med romantisk kunstsinn en motsetning mellom kopi og original. Alonzo blir beskrevet som Murillos ”heldigste Efterligner”, men likevel som original og på nivå med både Murillo og Velázquez<sup>60</sup> i de to bildene. Alonzos ”Familie” har ”alle de søde Ansigter i Adrians Familie” (27). Påstanden antyder at kunsten nettopp ikke kan avgrenses til en egen autonom sfære, men relaterer seg til levd liv. I Wergelands fiksjon bærer Alonzos to beste kunstverk i seg den tragiske skjebnen til Adrians familie, og det gir bildene kvalitet. Men den litterære fiksjonen formidler en sympatiambivalens. På mange måter taler teksten ofrenes sak mer enn kunstens sak. Teksten bidrar til å gjøre kunsten skyldig, ikke skyldfri.

Fortellingen om Alonzo stopper her. I kapitlet ”Gamle Adrians Blomsterbed” dukker han likevel opp som figur gjennom Adrians minner fra katastrofen. Beskrivelsen er svært motsigelsesfull:

Den betyde skal hin mørke,  
gaadefulde, fromme, vilde,  
barske, milde Spaniol,  
som i Rædselsstundens Nu  
turde sig mod Skaren stille  
somom Helved han befo'1 (42).

Flere kontrastfulle karakteristikk av Alonzo følger. Han er ”den fromme Morderengel” (43) og smilet er ”fuldt af Honning og af Gift” (42). Adrian minnes at Alonzo prøvde å redde familien. Samtidig representerer han fienden, og han har påført to av Adrians døtre stor sorg og prøvd å røve til seg en tredje. Den paradoksale språkbruken gjenspeiler Adrians forvirring over de motsigelsesfulle rollene han erindrer Alonzo i.

Også karakteristikk av Alonzo i ”Den hollandske Familie” er svært ambivalent. Her har han rollen både som kriger og kunstner og står derfor både i voldens og skjønnhetens tjeneste. Kunstnervisjonen hans har både guddommelig inspirasjon og sekulære ambisjoner som

---

<sup>59</sup> Her sjonglerer Wergeland igjen fritt med fakta og fiksjon. Den historiske Alonzo de Tobar har ikke malt disse bildene. Helland forklarer deres funksjon slik: ”For når Tobar tilskrives disse to særlig vesentlige maleriene, utgjør det en form for romantisk ironi. Teksten kan sies å peke på sin egen fiksjonalitet ved å rose Alonzo for to ikke-eksisterende malerier” (2003:181). Alonzo låner sine titler fra de to berømte verkene av Murillo og Velázquez.

<sup>60</sup> Velázquez’ *Las Meninas* (*Familien* eller *Den kongelige familie*) skildrer en situasjon fra kongefamiliens ”hverdagsliv”.

drivkraft. Krigerske, kunstneriske og religiøse lidenskaper nærmest kolliderer. Dessuten skaper Alonzos inngripen i livene til de tre søstrene Klara, Narcissa og Katharina en episk intensitet og setter hans pasjoner inn i et relasjonelt drama.

#### 4.4 Katharinas historie

Tre av Adrians døtre trer fram med hver sine kjærlighetshistorier og lidelseshistorier. Skjebnene til alle tre blir vevd sammen med ulike sider ved Alonzo-figuren: soldatrollen, elskerrollen og kunstnerrollen.

Katharina og brudgommen klarer så vidt å unnsnippe gjennom korvinduet og klatrer ned på den kraftige eføyen: ”Den bar bruden ned ved hendes Elskers bryst” (22). De flykter til prestegårdshuset ”med de lyseste venligste Vindver, med den yndigste Blomsterhave udenfor”. Brudeparet, huset og blomsterhagen blir del av en idyllskildring midt i en voldsscene, pasjonskontraster vi gjenfinner i blomsterskildringer i andre deler av verket.

I løpet av noen få tekstavsnitt trer Katharina inn i en trefoldig rolle: Hun er bruden som får vielsen avbrutt av soldatenes angrep, hun blir, som vi har sett, en skjønnhetsåpenbaring for malerens blikk og dermed et potensielt kunstmotiv, og til sist blir hun knyttet til den hellige Katharina i Murillos maleri *Santa Katharinas Trolovelse*, hvor hun inngår ”et mystisk ekteskap” med Kristus.

Alonzos begeistrede hyllest av Katharina som skjønt kunstmotiv står i sterk kontrast til det fiksjonsnivået som skildrer brudens dramatiske flukt: ”Jomfruen, der, med udstrakte Arme, som korsfæstet, stormer imod sin Faders Dør” (23). Bibelallusjonen ”korsfæstet” understreker at bruden er et uskyldig offer og impliserer tanken om den korsfestede som lider både *for* og *med* andre. Bildene av Katharina som skjønn brud og som lidende offer blir stående side om side.

Inne i prestegårdshuset blir Katharina forent med sin familie. Men hun får ikke dvelle lenge ved gjensynet. Da soldatene like etter stormer inn i huset, er det bruden de slåss om. Både Alonzo og en annen soldat kjemper om å dra Katharina til seg, men like før hun dør i flammene, makter faren og brudgommen å trekke henne ut av deres grep.



I siste delen av "Den hollandske Familie" er Katharinas rolle som *fravær* et sentralt poeng. "Jeg har mistet mit Ideal", fortviler Alonzo og spør seg: "Men varer en guddommelig Aabenbarelse lenger?" (26). Siden Alonzo malte sin "Santa Katharinas Trolovelse", må vi gå ut fra at han fikk beholde erindringsbildet av henne og som kunstner fikk skjenke henne et "evig liv" i maleriet.

I kapitlet om Adrians blomsterbed møter vi Katharina igjen i Adrians blomstervisjon, han opplever et gjensyn med brudeparet i to røde roser. Her får vi ikke en selvstendig skildring av Katharina, det er *brudeparet* Katharina og Johan som blir skildret:

Der i Rosen ved sin Rose,  
Se, der er jo Brudeparet  
*Katharina og Johan!*  
Kjærligheds Apotheose,  
*Katharina og Johan* (35).

Som konvensjonelt symbol er rosen knyttet både til jordisk og himmelsk kjærlighet.<sup>61</sup> Symbolinnholdet gjentas i tekstens beskrivelse av rosebrudeparet kjærlighet. Gjennom uttrykket "Kjærlighedens Apotheose" blir relasjonen guddommeliggjort. Uskylden trer inn gjennom ordene "Fromheds Brudekrans" og elskende Uskyldighed" (37), mens "evigt Favnetag" og "endeløse Kys" (35) har erotisk ladning. Andre skildringer har en mer neddempet fortrolighetstone:

*Katharina og Johan*  
Begge disse sammenbøjde,  
i hinanden saa forhøjde,  
morgenrøde, morgenfriske  
Roser, som isammen hviske –  
*Katharina og Johan* (36).

I formuleringer som "morgenrøde, morgenfriske / Roser" kommer Wergelands fascinasjon for lidenskaper i sin tilblivelse til uttrykk.

Beskrivelsen av "dette Rosenbrudepar" kulminerer i en fullbyrdelse av den avbrutte vielsen:

Nu, jeg frit, med Haand paalagt,  
Guds Velsignelse nedbeder,  
Himlens Væld av Saligheder,  
Brud og Brudgom, over Eder:

---

<sup>61</sup> I kristen symbolikk står den *røde* rosen også for Jesu blod og den himmelske kjærlighet som viser seg gjennom Jesu lidelse og død.

Herre, sign du og bevar  
Dette Rosenbrudepar! (36-37)

Katharinas historie har mange pasjonstråder. Én er kjærligheten til brudgom og familie, en annen er katastrofen med de lidelser den medfører. En tredje er den rollen hun spiller i Alonzos kunstnerpasjon og en fjerde er relasjonen til den hellige Katharina i den katolske malerkunststradisjonen. Vi møter altså både en jordisk og en himmelsk Katharina. I Alonzos maleri veves den Katharina som blir Kristi brud sammen med den Katharina som er Johans brud. I Adrians monolog er det kjærligheten mellom brudeparet Katharina og Johan som får både en jordisk og en åndelig karakter.

#### 4.5 Historiene om Klara og Narcissa

I den korte presentasjonen av de enkelte familiemedlemmene skiller portrettene av Klara og Narcissa seg ut, først og fremst på grunn av den tydelige plotkarakteren. Vi får vite at begge søstrene er preget av kjærlighetssorg og at skjebnene deres kan være bundet sammen på tragisk vis:

*Narcissa*, med den fine Stribe av Rødt paa de dødblege Kinder, Hun, hvis Elsker var falden i Leydenernes heltemodige Utfald; [...] og saa længst borte, næsten udenfor Kredsen, den ældste Datter *Klara*, hvis sørgelige Lidenskab for en fiendtlig Kriger – maaskee Narcissa Trolovedes Banemand – havde overgydt hendes Ansigt med en Bleghed, som dog vakte mindre Familiens Medlidenhet, end man skulde troet hos disse saa milde og gode Mennesker (24).

Familien har vanskelig for å tilgi at Klara har elsket en fiendtlig soldat, og mistanken om at det kan være Klaras elsker som har drept Narcissas forlovede, tilspisser tragedien. Men Klaras kjærlighetshistorie fungerer ikke bare som bakgrunnsinformasjon. Den blir trukket direkte inn i det krigsdramaet som utspiller seg i det videre handlingsforløpet. Først blir det antydnet, så bekreftet at det er Alonzo som har vært Klaras elsker. Men midt i skildringen av krigens gru og familiens tragedie gir teksten også rom for en gripende forsoningsscene. Like før soldatene stormer inn i huset, vender den gamle presten seg til Klara og inkluderer henne fullt og helt i familiekreten igjen: ”Kom, Klara, mit Barn! Alt er tilgivet. Gud være lovet” (24). Den tilgivende farskjærligheten alluderer til forsoningsaspektet i den kristne pasjonshistorien. Samtidig rommer fortellingen om Klara flere elementer av sekulær pasjon. Klaras hengivne lidenskap for Alonzo kontrasteres mot hans bruk-og-kastopptreden overfor henne, og Alonzos relasjon til Klara framstår derfor som egoistisk og ufølsom.

Relasjonen mellom de to søstrene blir ikke utdypet, men begge skildres som sorgtunge og bleke. *Narcissas* sorg viser seg i Adrians blomstervisjon som pinselinjen. Etter tapet av sin kjære, preger lidelse, sorg og smerte henne. Hun er blek, men bærer likevel et rødt smertearr: ”Ve, sin Stribe af Karmin, / Arret efter Smertens Bid” (34). Adrian viser et ømt blikk for alle tegn på at datteren er syk av sorg og kaller henne ”min døende Narcisse” (34). Skildringen av narsissen i ”Beskuelsen” tilfører Narcissa-portrettet et åndelig pasjonsregister. Uttrykk som ”Martyrens Taarestrøm”, ”Tempelandagt” ”fromme Hoved”, ”Jomfrues Tanke” og ”Bøn” (18) rommer allusjoner til jomfru Marias uskyld, fromhet, tårer og sorg.

*Klara* er representert i den hvite rosen, som er et dødssymbol: ”Stakkels *Klaras* Dødningsmertes / blege Billede i denne / hvide Rose” (39). Som hos Narcissa blir smerten forbundet med blekhet, men også med spor av rødt. Klaras rødmende blussel er rester av forbudt lidenskap:

[...] Se Blusel kjæmper  
end paa Kinden jo som før  
i det Rødmende, som dør,  
som med Blegghed Smerten dæmper,  
med de dunkelhvide Emmer  
af en nedbrændt Lidenskab<sup>62</sup> (39)

Klaras smerte er mer kompleks enn Narcissas. Klara har ikke bare kjærlighetssorg, hun bærer også skyld: ”sønderknust i Hjertet gjemmer / af sin Freds og Uskylds Tab!” (39). I ”Beskuelsen” er den hvite rosen knyttet til ”Elskovs Anger” (17), det korresponderer godt med skyldaspektet i Klaras fortelling. Klara har en skyld å sone, samtidig som hun er et offer for andres fordømmelse og for Alonzos svik. Skyld-, offer- og soningstematikken har religiøse konnotasjoner.

I Adrians monolog er Klara den siste i familien som blir gjenkjent. I forkant har han to ganger nevnt hver og en av alle de andre og slått fast at ”Ingen fattes; / ikke Een” (31), men så kommer den smertefulle erkjennelsen av at han likevel ikke har husket alle: ”Jeg har kunnet glemme Een / af mit eget Kjød og Been” (39). Det er Klara han har glemt. Slik gjentas situasjonen fra ”Den hollandske Familie”, hvor hun også er satt utenfor den tette familiekretsen. Der blir hun tilgitt og gjenforent med familien rett før det fatale katastrofesekundet. Og nå blir hun tilgitt sin ”syge Kjærlighed” (34) for andre gang.

---

<sup>62</sup> Jf. tittelen på Langholms (1974) studie: ”– af en nedbrændt Lidenskab”

Doublethistoriene om forsoningen mellom far og datter bidrar til å gi temaene kjærlighet og tilgivelse en viktig plass i verket. Men Klara-fortellingen representerer i tillegg en *episk* spenning. Klaras kjærlighetshistorie er breddfull av konfliktstoff. Klara, som kan betraktes som forræder fordi hun har elsket en fiendtlig soldat, blir selv forrådt av sin elskede, som bare har blick for Katharina. Dessuten er Narcissa i dyp sorg fordi hennes elskede er blitt drept i krigen, og opplysningen om at det kan være Alonzo som er drapsmannen, tilspisser konfliktene ytterligere. Selv om vi bare får vite brokker av Klaras historie, gjør den inntrykk, og den får en framtrædende plass i verket ved at den genererer konfliktstoff i to forskjellige kapitler.

Tatt i betraktning av at Klara-fortellingen har en viktig funksjon både i *Blomsterstykkets* tematikk og i det episke forløpet, har den fått overraskende liten oppmerksomhet i kommentarlitteraturen. Dette har også Alvild Dvergsdal påpekt. ”Klaras rolle er underkjent i resepsjonen av *Blomsterstykket*”, hevder hun, og føyer til at Klara er en atskillig mer interessant figur enn den mer entydige Katharina (2002:166). Heller ikke de nyeste lesningene viser særlig interesse for Klara-figuren. Riktignok karakteriserer Helland de ulykkelige kjærlighetshistoriene til Klara og Narcissa som ”en hel roman i kim”, men føyer til at ”de er strengt tatt helt unødvendig for den større sammenhengen” (2003:178). Jeg er enig i at de korte skissene om Klaras og Narcissas kjærlighetssorg representerer mer et episk råstoff enn en utbygd fortelling. Men jeg synes det er uheldig at Helland betrakter disse skissene som ”overskuddsinformasjon” (*ibid.*, 178). I analysen av Adrians monolog utelukker Helland faktisk hele sekvensen om Adrians familie og får dermed ikke kommentert repetisjonen av forsoningen mellom far og datter. Thorsteinsen (2001) vier Klaras funksjon i ”Gamle Adrians Blomsterbed” en viss oppmerksomhet, men hun kobler Adrians glemsel og gjenerindring av Klara ensidig til en tidsproblematikk som dernest knyttes til verkets ord-bilde-diskusjon. Mye tyder på at Klara-figures rolle først kommer til sin rett når *fortellingsdimensjonen* får en tydelig plass i lesehorisonten. Dersom vi som lesere underkjenner den episke potensen *Blomsterstykket* har, underkjenner vi også lett Klara-fortellingens rolle.

## 4.6 Adrians historie

Adrians historie strekker seg over tre kapitler. I ”Den hollandske Familie” møter vi ham i rollen som prest og som familieoverhode. I katastrofens stund samler han familien til bønn og

salmesang: ”Derindenfor knælede Presten, den ærverdige *Adrian*, med Bibelen opstrakt i de zittrende Hænder” (23). I en tett krets rundt seg har han hustruen, den ”trofaste *Margaretha*”, sine sju barn og dessuten brudgommen og barnepiken Magdalena. Familien danner et harmonisk fellesskap. Den eneste interne uroen er knyttet til Klara, som med sin blekhet ”vakte mindre Familiens Medlidenhet, end man skulde troet hos disse saa milde og gode Mennesker” (24). Tilgivelsen av Klara rett før flammene og soldatene når huset, gjenoppretter en indre harmoni i gruppen. Adrian har altså både en samlende, trøstende og forsonende rolle i familien under katastrofen.

Møtet med Alonzo etter katastrofen er skremmende: Adrian ”kjender Spanieren paa Hjelmfjederen, og trækker gysende Vaabenkappen, som denne av Medlidenhed har bredt over ham, over Hovedet” (25). Samtalen som Alonzo prøver å innlede om Katharina, går i stå. Adrian er blitt sinnsforvirret og kan ikke gi Alonzo fornuftige svar: ”Den Vanvittige stirrer paa [Alonzo] og kryber sammen” (26).

Da vi treffer Adrian igjen i ”Gamle Adrians Blomsterbed”, er det gått mange år, og ”[d]er staar en Hytte, hvor Præsteboligen stod” (28). Noen få gjenlevende medlemmer av menigheten har bygd hytta for sin gamle prest. Nå finner vi ham i en ny rolle som ”den gamle Gartner”. Han pleier sin sorg ved å plante og så i ”den askeblandede Jord” (28) og mumler stadig: ”Gud vil give sin Velsignelse” (28). Forbipasserende ler av ham og betrakter ham som gal, men Adrian blir bønnhørt:

Det leed om lidt. Syringen skjød. Alting blomstrede omkring den. *Holland*, Floras Yndlingsbund, havde aldrig baaret saadanne Vidundere av Fuldkommenhed og Skjønhed. Det var en Sommeraften efter en mild Regn. Enkelte Draaber laae tunge og fulde igjen paa Bladene. Med sittrende Læber sad den Gamle over sin blomstrende Skat (29).

Denne vakre skildringen av blomsterprakten i ruinbedet gir Adrian en slags plass blant *Blomsterstykkets* kunstnerskikkelser. Hans evne til å dyrke fram ”saadanne Vidundere av Fuldkommenhed og Skjønhed” blir framstilt som unik. Det milde sommerregnet får en livgivende funksjon, et moment som blir gjentatt senere: ”Himmelnaadens milde Graad / gjorde Asken frugtbarvaad, / mine egne Taarers Kræfter / dugged tæt og lunkent efter” (35). Sammenstillingen av regn, dogg, dråper, gråt og tårer kjenner vi igjen fra ”Beskuelsen”. Det er en metaforkrets som gjentas i ulike varianter flere steder og som dermed danner et parallelliserende mønster. I sitatene ovenfor er det både himmelnaaden og Adrians sorg som blir kilde til de livgivende dråpene. Sorgens melankoli utløser skapende krefter.

Ved inngangen til Adrians visjon skifter teksten form fra prosa til lyrikk. Tretti diktstrofer rommer en lang monolog, der Adrian fører ordet. Men diktstrofene har mange narrative trekk og kan betegnes som prosalyriske.

Adrian ser sitt sterke syn som ”Vorherres Underverk” og et ”Mirakel af Mirakler” (29). Han gir miraklet et religiøst fundament ved å knytte det til ”Almagts Styrke” og ”Naaden, dette milde Hjerter / i trefoldig Guddoms Aand” (30). Men det er først følgende utsagn som sier noe om *innholdet* i det store underet som er skjedd: ”Jeg har seet det! O *Margrethe*<sup>63</sup>, [...] Gud i disse Blomstre givet / Atter har jer Alle Livet (31).

En forhistorie blir innlemmet i henrykkelsen og gir det inspirerte øyeblikket en episk dimensjon. Adrian møter hele sin familie igjen i blomstene. Møtet med den avdøde hustruen i syringen er innvarslet i kapitlets innledende prosadel. Der får vi vite at Adrian på branntomten har funnet ”Margarethas Fæstensring” og ”et Skud af hendes Syringe udenfor Vinduet, hvorunder hun pleide at sidde med sine Børn” (28). Og litt senere: ”Syringen skjød. Alting blomstrede rundt den.” (29). Adrians nære forhold til sin hustru blir understreket både gjennom syrinens viktige rolle og i innledningen til fortellingen om familieunderet, hvor Adrian både tiltaler og sanser sin kjære Margaretha.

I de neste strofene (side 32-40) blir hvert familiemedlem presentert som gjenoppstått i hver sin blomst. En sterk farskjærlighet preger portrettene av barna. Om *Annaliden* sier han ”Gud, mit Barn, velsigne deg”, og han uttrykker stor ømhet også for hennes tvillingbror *Benjamin*. Sønnen *Hyacinth* er ”Elsklingsdrenge” og *Elisabeth* ”Favreste Konvolvel”. Brudeparet er omsluttet av hans ”Bønners varme Aande”. Og Adrian sier at han ikke ville hatt ”en Faders hjerte” om han ikke kunne lese ”Narcissas Smerte”. Og da han smertelig oppdager at han har glemt å inkludere Klara i sin gjensynsglede, karakteriserer han det som et svik: ”Ve, mit Ravnefaderhertes / Sløve mosebegrødde Steen” (39). Strofen som omhandler forsoningen med Klara, gir innblikk i en sterk holdningsendring. Tidligere vrede og anklagende blikk er byttet ut med et velsignet blikk for Klaras smerte og en glede over å se henne igjen:

O mit Barn, se til din Fa'r!  
Rose hvid, som *Klara* var!  
Han er ikke længer vred

---

<sup>63</sup> Wergeland varierer navnets skrivemåte, senere i strofen bruker han formen *Margaretha*.

paa din syge Kjærlighed,  
Han har intet Blik, som rammer  
knusende din knuste Jammer;  
Han har intet Øjekast  
for at skjære hvad der brast;  
Han har kun en Faders Hjerte  
og Velsignelser i Munden  
og en Smerte for din Smerte  
og et Taaredryp for Vunden,  
Taarer av Balsamisk Glæde;  
Thi jeg ogsaa dig har funden;  
ingen mangler i min Kjæde. (39-40)

Bildet av en kjærlig og medlidende far konnoterer med den bibelske agapetanken, der både nestekjærligheten, fellesskapet og tilgivelsen er sentral.

Rollene far og prest smelter sammen da Adrian griper anledningen til å fullføre den avbrutte vielsen av Katharina og Johan: ”nu i Fred jeg gamle Hyrde / deres Vielse fuldbyrde” (36). Han legger hånden på ”dette Rosenbrudepar” og lyser velsignelsen over dem. Et ritualspråk trer inn i monologen: ”Herre, sign du og bevar”, ”Herre lys dit Aasyn over”, og ”Herren give dig sin Fred” (37). Vielsen bringer et handlingselement inn i Adrians visjon, det bidrar til å framheve diktmonologens episke tendens.

Men selv om vielsen blir omsluttet med ord som ”Fred” og ”Ro”, er ikke stemningsbeskrivelsen entydig. For første gang i monologen rykker også et fryktens språk inn i henrykkelsen:

ende saa i Ro og Mag  
Brudetalen, som de vilde  
rædsomme Walloners Magt  
havde Hjerte til at spille  
før Velsignelsen blev sagt. (36)

Teksten får en dramatisk og foruroligende virkning når ”Fred”, ”Himlens Under” og ”Velsignelse” kontrasteres med ”rædsomme”, ”vilde” og ”Magt”. Fred og frykt inngår i en motsetningsfylt relasjon for Adrian. I tillegg får teksten en narrativ karakter ved at en forhistorie blir brakt inn i øyeblikksskildringen.

Adrians ekstase er dominert av en ”frydbelæsset” dvelen over blomsterunderet, men flere tekstpartier beskriver også hans tunge sorg over tapet av familien. Språkmarkørene for Adrians melankoli gjenspeiler en *forløst* sorg, for eksempel i uttrykk som ”Søde Graad” (29)

og ”Himmelnaadens milde Graad [...], mine egne Taarers kræfter / dugget tæt og lunkent efter” (35). Likevel levnes ingen tvil om at en dyp melankoli har preget Adrian i lang tid:

O det er som en stille  
Lummer Regn faldt i mit Hjerte,  
som en Knuden av min Smerte,  
Dryppestenen av min Vee,  
Sorgkrystallen i mit Sind,  
opløst i Velsignelse,  
ud i denne Graad maa trille  
over hele vide Jorden, (38)

Steinmetaforene ”Dryppestenen” og ”Sorgkrystallen” peker mot en stivnet smerte som er i ferd med å *oppløse* seg i en velsignet gråt. At sorgen har vært stor og dyp, blir understreket gjennom det hyperbolske bildet av en tåreflom så stor at den kan trille ”over hele vide Jorden”.

Mot slutten av monologen trer Adrians minner fra katastrofen sterkere fram. Han oppdager at det også finnes voldelige blomster i bedet. Det er interessant at han gir gjensynet med familien og erindringen av katastrofen ulik realitetsstatus. Det synes viktig for ham å markere en forskjell mellom familieblomstene som ”forvist de Eder *ere*”(40) og katastrofeblomstene som ”ikke *er*, men *kun* betyder” (41). Først etter å ha etablert en slik fortolkende distanse til de skremmende blomstene, hengir han seg til synet av disse med en sublim, skrekkblandet fryd:

O jeg elsker disse Syner!  
O jeg seer med Kjærlighed  
Blomsten, som saa skummelt lyner,  
Farven, som er bleven heed.  
Disse Blomsters skjønne, tyste  
Rædsler kun mit Minde skrække; (44)

De voldelige blomstene skremmer altså bare minnet hans, ikke nået, og Adrian makter på bakgrunn av en slik distanse også å bringe mørket og lidelsen inn i visjonen. Skildringen av de truende blomstene bringer fortellingsbrokker fra fortiden inn i den lyriske diskursen, og igjen flyter fortelling og dikt inn i hverandres tekstregistre. Hele sju strofer blir viet syner og minner han gjenkaller i disse ”voldens blomster”. Men Adrian betrakter dem med styrke og ro: ”jeg med uforsteente Miner, / uden Øjeblinken skuer” og ”uden Svimlen; / uden Sortnen for mit Øje” (43). Selve beskrivelsen av skrekkminnene har imidlertid ikke et rolig uttrykk, men en intens dynamikk. Blomstene har hete farger, lyner skummelt og inngår i en oksymoronisk relasjon: ”Disse Blomsters skjønne, tyste Rædsler” (44). Sammenstillingen av



kjærlighet, redsler og døden har også en sterk sublim effekt. Som så mange andre tekstplasser i *Blomsterstykket*, er dette virkningsestetikk med en manieristisk<sup>64</sup> karakter, et stiltrekk jeg anser som en del av verkets pasjonsdiskurs. Både i form og innhold utstråler strofen sterk patos.

Frode Hellands (2003) lesning av *Blomsterstykket* med tidlig-moderne sublimitetsteorier som bakgrunn kommer til sin rett i analysen av Adrians møte med de voldelige blomstene. Tanken om at litteraturen kan fungere som et sublimt sted hvor vi trygt kan møte frykt, skrekk og vold uten å føle oss personlig truet, fungerer som en fruktbar innfallsvinkel til Adrians egne fortolkningsgrep av katastrofeblomstene og minnene de vekker. Adrian gir blomstene en distanserende fortellingsdimensjon ved å avgrense dem til å bære allegorisk *betydning*, samtidig som han utelukker dem fra en realiserbar *representasjon*. Skillet mellom ”*ere*” og ”*betyder*” blir sentralt i en slik tolkning av Adrians skrekkblomster og skrekkminner.

Men en religiøs fortolkning er også mulig. Alvhild Dvergsdal (2002) viser at integreringen av Adrians katastrofeerfaringer kan leses som et ledd i en større forsoningsakt. Adrians erkjennelsesvei har flere trinn. Først opplever han blomsterunderet som en *nådig* gave fra Gud, dernest får han visdom til å *tilgi* Klara og til sist kraft til å akseptere katastrofen og lidelsen og dermed også vilje til å *tilgi* sine fiender. ”Religiøst fortolket blir denne rekkefølgen og utviklingen et uttrykk for sammenhengen mellom det å forsones med Gud og det å forsones med sine fiender, mellom det å *tilgi* og det å *tilgis*”, sier Dvergsdal (2002:166).

Jeg er opptatt av forsoningsaspektet sentrale rolle i *Blomsterstykket*, et aspekt som vever seg inn i både en menneskelig, religiøs og estetisk kontekst. Men etter mitt syn genererer møtet med katastrofeblomstene en så heftig og stridende ambivalens i Adrians sinn og sanser at det blir vanskelig å tolke denne skildringen som et ledd i en like harmonisk forsoningsakt som den vi møter i Klara-fortellingen. Tekstens urolige diskurs synes å undergrave noe av den roen Adrian forsøker å etablere i forhold til skrekkminnene. De siste monologstrofene beveger seg etter mitt syn heller i en spenning *mellom* det uforsonlige og det forsonlige og kan derfor tolkes som Adrians *streben* etter forsoning med katastrofen og fiendene.

---

<sup>64</sup> Jeg bruker ”manieristisk” i tråd med Jørgen Fafners (1995) forståelse av manierisme som et *stilprinsipp* med gyldighet for ulike tidsperioder, bl.a. barokk, romantikk, ekspresjonisme, dadaisme og surrealisme. Utstrakt bruk av opposisjonsmetaforer, paradokser, oksymoroner og amplifikasjoner er typisk for en manieristisk stiltype, jf. kap 3.2.

Adrians monolog får en abrupt avslutning. Siste delen av kapitlet består av en kort prosadel som forteller at en høy staselig mann med gullkjede og flotte klær plutselig trer inn i hagen. En dreng, som bærer en vase full av blomster, følger med mannen.

I ”Jan van Huysum, Blomstermaleren”, som i hovedsak er en prosatekst, utspiller det seg en heftig replikkveksling mellom ”den Fremmede” og Adrian. Mannen, som har fått øye på de usedvanlig vakre blomstene i bedet, tilbyr Adrian kostelige gaver for å få blomstene. Forferdet nekter Adrian: ”Afsindige rør dem ikke! Ved din og min Salighed, de ere Liv, de ere Liv” (47). Den fremmede tar ikke hensyn til protestene og skjærer likevel løs blomstene.

I samme Øjeblik udstøder Drengen et Skrig, og styrter om med Haanden paa Hjertet. ”*Benjamin, Benjamin, mit Barn!*” hviner Oldingen, og synker tilbage med Døden i sit Aasyn. [...] Qvisten med Rosenknoppen af, og Drengen er død (47).

Hendelsene står i sterk kontrast til den jublende lykken Adrian har erfart i det foregående kapitlet. Han blir vitne til å miste sin familie på nytt. I tillegg viser replikken at han kjenner igjen sin sønn Benjamin i drengen som plutselig dør. Gjenkjennelsen strider mot tekstens tidligere påstand om at alle Adrians barn omkom i brannen. Har Benjamin likevel overlevd på mirakuløst vis? Han ser her ut til å være til stede i tre roller samtidig, som Adrians sønn, som den fremmedes navnløse dreng og som rosenknoppen. Teksten slipper tak i logiske forbindelser. Mysteriet overtar og iscenesetter et spill av paradokser omkring de levende døde og de døde levende.<sup>65</sup>

Adrian besvimer av sjokket. Da han våkner igjen, ser han de avkuttete blomstene som nå er plassert i den fremmedes vase:

”O min Gud! Min Gud! De ere dræbte,” jamrer han med Hænderne for Øjnene. [...] Ja, ja, han var det... min *Benjamin*; og du har myrdet ham, myrdet dem Alle, hans Sødskende, hans Moder og hans Fader, som forbander dig med den rædsomste af Forbandelser, med Forbandelse af dit eget Barn indtil Vanvid af Sorg over dit eget Barn.” [...] ”Djævel!” stønnede han endnu, ”du veed ikke hvad du har gjort” (49).

Det er en sterk kontrast mellom den jublende Adrian som kjenner seg velsignet av blomsterunderet og den Adrian som dør med forbannelsen over sine lepper. Men når vi møter ham igjen helt på slutten av kapitlet, har det skjedd en enda større forvandling i hans sinn. Den gamle prestens bannord i dødsøyeblikket er konvertert til en post mortem-tåre som nå

---

<sup>65</sup> Jf. Dvergsdal (2002) om bruk av Wergelands bruk av kjente paradokser fra mystikertradisjonen.

*velsigner* Jan van Huysums maleri: ”Det er Adrians Forsonings- og Beundringstaarer, som sidde de endnu i de mirakelherlige Draaber paa *Jan van Huysums Blomsterstykke*” (51).

Da forsoningståren faller på maleriet, representerer det en mirakuløs vending både i handlingsforløpet og i portrettet av Adrian. Tåren bringer tilgivelse og beundring, og den konstituerer seg også som bestandige og ”mirakelherlige Draaber” på selve maleriet. Slik blir skjønnhet og forsoning knyttet sammen. Maleren har nå skjenket blomstene et evig liv i maleriet, og forsoningståren innebærer en bekreftelse på at det er sin egen familie Adrian fra sin himmelske varen ser igjen i blomstene.

Forsoningsscenen mellom Adrian og van Huysum er tekstlig forberedt gjennom forsoningsscenene mellom Adrian og Klara. Dessuten har Adrians tårer før vist seg å ha en livgivende funksjon. I ”Gamle Adrians blomsterbed” var det sorgens tårer som gjorde jorden fruktbar, nå er det forsoningståren som fullender maleriet og bidrar til å gi både blomstene og dråpene evig liv. Men mellom disse parallellhandlingene ligger Adrians dirrende forbannelse over en fryktelig mordergjerning. Det er altså svært sterke følelser over en brutal handling som skal overskrides. Forsoningen mellom Adrian og blomstermaleren framstår som et *under* som henter fortellingskraft og fortellingselementer fra den bibelske pasjonshistorien. Mange trekk fra historien om Jesu lidelse, død og soningsverk spiller med. Adrians evne til å tilgi har kristologiske dimensjoner, og kunstverkets rolle som giver av ny oppstandelse for blomstene og den døde familien, bærer i seg flere trekk fra Jesus-pasjonen. Det gjør også tekstens mange lidelseshistorier som spiller med i kapitlets sluttscene.

## 4.7 *Jan van Huysums historie*

Både fortalen og ”Beskuelsen” er sentrert om van Huysums blomstermaleri. Men i ”Den hollandske Familie” og i ”Gamle Adrians Blomsterbed” nevnes verken maleren eller hans malerier. Først i kapitlet ”Jan van Huysum, Blomstermaleren” dukker han opp igjen, i begynnelsen som ”den Fremmede”. Hans åpningsreplikk poengterer en sammenheng mellom skjønnhet, vold og lidelse: ”Vær forsiktig, *Navnløs*,” sier den Fremmede, ”disse Ruinernes Blomster ere prægtigere end Haugernes. De have suget sine Farver av Blod og kalkede Been, og Luerne have tilberedt Jorden” (46). Ruinblomstene har fått sin særegne skjønnhet nettopp

fordi de vokser i askejord. Den tragiske bakgrunnen blomstenes har, gjør dem særlig vakre i den fremmedes øyne. Og begeistringen kulminerer i en gudgitt skjønnhetsåpenbaring:

”Hellige Himmel! Naar saae mit Øje saadanne Blomster? Disse har du ladet spire for mig, for mig alene. [...] Disse skulle blive mit Underværk, som de ved Himlens Velsignelse ere blevne Jordens” (46).

Den fremmede raner til seg blomstene krevende og besluttsomt: ”I denne Sekund maa jeg have dem; i næste ere de ikke som i denne” (47). Men han blir sterkt berørt da drengen dør. Reaksjonen framheves i en lyrisk monolog:

Rædsel! Var da min afsjelte  
Yndlings Livsenssnor forbundet  
her med denne Knop? og dvælte  
da hans Genius i den?  
Mon sit Liv med den han delte?  
Dobbelt, med fornyet Kraft  
synes det indblæst igjen  
i dens friske Purpursaft, (48)

Den fremmede hadde et nært forhold til sin ”afsjelte Yndling”, og dødsfallet skaper angst, men også fascinasjon. Han ser en fornyet kraft i rosenknoppens ”friske Purpursaft”, som nå bærer dobbelt liv og er blitt enda friskere i sin skjønnet. Som for å rettferdiggjøre at han vil fullføre sin plan med blomstene tross tapet av drengen, sier han: ”Ha, hvo har negtet *Jan van Huysum*, Blomstermaleren, en Buket?” (48). Først på dette punkt blir malerens navn nevnt, og gjennom replikken trer Jan van Huysum fram som en selvbevisst og etablert kunstner, vant til å kunne velge og vrake mellom sine blomstermotiv. Triumferende tilkjenner gir han at han vil gi blomstene et *evig* liv. Adrians siste ord er ”du veed ikke hvad du har gjort”. Men om maleren ikke vet hva han *har* gjort, erklærer han offensivt at han vet hva han *vil* gjøre og hva han *kan* gjøre. Teksten gir likevel et forvarsel om at blomsterranet ikke blir så lett å leve med. Da han ”saa Oldingens Øjne brystne” og ”Drengens blege Dødstræk, da zittrede det gjennom han store nervøse Skikkelse” (49). Slik avsluttes scenen fra Adrians blomsterhage.

Neste avsnitt åpner med å slå fast at Jan van Huysum malte Adrians blomster. ”Der flød aldrig et herligere Mesterstykke fra hans Pensel. Samvittighetsnag eller maaske heller en angst- og ahnellesfuld Overspændthed, drev hans Geni til det højeste” (49-50). Det geniale mesterstykket og malerens samvittighetsnag og angst bindes sammen. Her stilles kunstnerlidenskapen i et nytt lys. Drivkraften er ikke lenger et hensynsløst og selvkjærlig begjær, men skyld og frykt. Skildringen av det plagede sinn blir utdypet i et tilbakeblikk på

arbeidet med akkurat dette bildet: "[...] han blev menneskesky og melankolsk, men herligere i sine Arbejder end nogensinde." (50). Melankoli som kilde til skaperkraft kjenner vi igjen fra fortellingen om Adrian, der Adrians sorg og tårer bidrar til å gi blomstene han dyrket fram, en særlig skjønnhet.

Under arbeidet fornemmer maleren at blomstene er besjelet. "Han syntes stundom at see Aanders Aasyn i Blomsterne" (50). Respekten for det liv og den ånd som han nå ser i blomstene, fører til at han velger å begrave dem i viet jord når de er visne. Da blir han spottet og latterliggjort av folk flest, også av sin egen sønn. Sønnens respektløse oppførsel bidrar til "den Skjebne der virkelig rammede Mesteren: Vanvid – som det hedte, over sit Barns Slethed" (50). Dermed går Adrians forbannelse over maleren i oppfyllelse. I tillegg utgjør tanken på den døde Benjamin den tyngste smerten, og han finner trøst i å pensle på rosenknoppen.

Jan van Huysum får problemer med å fullføre maleriet. Han vil tilføre det "hiin hemmelige Betydning", og det ble derfor "aldrig fuldkomment nok" (50). Da han vil sette sitt navnetrekk på det ferdige bildet, er det ikke en god nok sluttstrek. Han har en skyld å sone. Han oppsøker stedet hvor han begravde de visne blomstene og løfter maleriet opp i lyset. "Jan van Huysums Sjel tilstaaer for sig selv i dette Øjeblik, at det er fuldendt" (51). Da skjer underet:

Da falder en Draabe fra den klare Luft derpaa. Den udsprænges over Blomsterne. Under! Smaadraaberne blive siddende, evigt siddende, fastere enn Diamanten i sin Klippe, paa Katharina Rose og paa de andre Blomster, hvor de falde (51).

I disse linjene går Wergeland i dialog med skildringene av dråpene på Jan van Huysums maleri(er) både i fortalen og i "Beskuelsen". De framhever skjønnheten og livaktigheten i maleriets dråper. I "Beskuelsen" er dikt-jeget fascinert av hvordan den malte dråpen "evigt fylder sig og triller" (15), beskueren føler at dråpen utstråler bevegelse og evig ro på samme tid. Men i dette siste kapitlet synes ikke dråpen lenger "at falde / af sin Vægt i hver Sekund" (15). Nå blir dråpen sittende evig fast, ja til og med "fastere enn Diamanten i sin Klippe" (51). Og den viser seg å ha styrke til mer enn å gi maleriet evig skjønnhet:

"Gamle! Du er forsonet," jubler Mesteren. "Det var din Taare". Og han fuldender Navnetrækket, og Rolighed vendte fra den Stund tilbage i hans Hjerte (51).

Forsoningsgaven gjør maleren i stand til endelig å signere maleriet. Samtidig får han tilbake roen i sitt hjerte. Med dette avrundes også historien om Jan van Huysum. I løpet av noen få

sider har vi fått beskrevet voldsomme skiftninger i kunstnerens følelsesliv og oppførsel. Det er et stort spenn fra beskrivelsen av den hensynsløse kunstneren som brutalt raner blomstene fra Adrians hage til den ydmyke og redde kunstneren som gravlegger de visne blomstene i viet jord og til sist den jublende mesteren som har fått sinnsroen tilbake når maleriet er fullendt og forsonet. Portrettet av Jan van Huysum rommer ekstatisk begeistring, selvbevisst maktarroganse, frykt, nervøsitet, melankoli, samvittighetsnag, vannvidd, kunstnerisk konsentrasjon, forsoning, jubel og ro.

Historien om Jan van Huysum kan karakteriseres som en fortettet pasjonstekst. Fortellingen innledes og avsluttes med en kunstekstase, og skjønnheten og kunsten blir koblet sammen med vold, lidelse og død i et dramatisk handlingsforløp. Kapitlet setter et skarpt lys på kunstnerlidenskapens mange dilemmaer. Og emner som skyld, offer, soning, tilgivelse og oppstandelse integrerer mange elementer fra den bibelske pasjonshistorien.

## 4.8 Benjamins og rosenknoppens historier

Rosenknoppen har en kompleks rolle i *Blomsterstykket*. Det blir fortalt om den, men den blir også selv en historieforteller. Rosenknoppens *pasjonshistorie* vever seg sammen med Benjamins historie. Samtidig får rosenknoppen en selvstendig fortellerstemme for verket som helhet.

”Beskuelsen” skildrer ”Moserosenknoppen” som omslynget av den ydmyke og blyge ”Kjærminden” (19). Knoppen får en paradoksal karakteristik: ”Og hvor er den Skjald, der synger / godt som denne tause Lille” (19). Den synger en taus sang og har en taus tale. Men beskueren ønsker at tausheten kan brytes: ”blot den engang, engang vilde / Rosenlæben lukke op?” (19).

Benjamin møter vi første gang i ”Den hollandske Familie”. Der blir han kort nevnt som en del av familieportrettet. Tvillingene Anna og Benjamin<sup>66</sup> er de to yngste. I ”Gamle Adrians blomsterbed” blir Benjamin nevnt bare én gang, som rosenknoppen, innvevd i portrettet av Anna og forglemmegeien:

---

<sup>66</sup> Navnet Benjamin er av hebraisk opprinnelse og betyr ’yngste sønn’. Patriarken Jakob hadde et særlig nært forhold til sønnene Josef og Benjamin (1. Mos. 1,18). Adrian i *Blomsterstykket* har to sønner. Den yngste er Benjamin, den andre er Hyacinth, poeten med den ”sværmeriske Josefsmine / hvormed han fortalte Drømme” (33). Fortellingen om begge Adrians sønner bærer i seg en henvisning til den gammeltestamentlige historien.

Du har slynget, som du plejer,  
Armen om din Tvillingbroer:  
Rosenknoppen der, som groer  
Glemmigejen min ved Siden:  
*Benjamin og Annaliden ...*(32)

Neste gang Benjamin dukker opp, er han ikke lenger koblet til en barnlig idyll. Idet den fremmede kutter rosenkvisten og den ”navnløse” drengen hans faller død om, roper Adrian ut ”*Benjamin, Benjamin, mit Barn!*” (47) Her skapes kompliserte identitetsrelasjoner mellom rosenknoppen, Benjamin og Navnløs. Den fremmedes refleksjon over drengens død inneholder klare henvisninger til den bibelske pasjonshistorien:

Hvad er dette? Ha, der var  
Blod paa Qvisten, som jeg skar,  
Blod som i en Vunde aaben,  
Og en Draabe paa mit Vaaben. (47)

Rosenkvisten alluderer til Jesu tornekrone. Det blodige såret på rosenkvisten kan leses som en parallell til såret den korsfestede Jesus får i siden. Benjamin, som fra før er en del av familiens lidelseshistorie, får her en utvidet pasjonshistorie. Han er gjenoppstått både i rosenknoppen og i den navnløse drengen, men dør på nytt sammen med rosenknoppen i en dobbelt offerdød. Er Benjamin sønnen som må ofres for at blomstene skal få evig liv i maleriet?

I den fremmedes monolog formuleres på nytt ønsket om at rosenknoppen skal kunne få talens gave, et ønske vi tidligere har møtt i ”Beskuelsen”. Repetisjonen av roseleppemotivet fungerer som et parallelliserende element i verket. I ”Beskuelsen” er det den malte rosenknoppen som blir tillagt en mulig taleevne, mens det her er malerens motiv som blir tillagt en slik evne. Både *kunstproduktet* og *kunstmotivet* blir relatert til fortelleregenskaper.

Etter at teksten har identifisert den fremmede, blir heller ikke drengen omtalt som navnløs. Han er malerens ”Plejesøn”, og maleren erkjenner at gutten kanskje er Adrians sønn. Senere smerter det maleren å tenke på at han er skyld i både guttens og rosenknoppens død – og nå bruker han navnet: ”Benjamin! Benjamin!” (50)

Benjamin og rosenknoppen er en kilde til både sorg, skyldfølelse og trøst for Jan van Huysum. Malerens omtanke og særlige blikk for rosenknoppen blir også det som til slutt hjelper ham til å avslutte arbeidet med bildet:

Endelig engang i et lyst Øjeblik – Blomsterne syntes at bøje sig imod ham, Rosenknoppen at aabne sin Læbe og at bede – sætter han Penselspidsen atter til for at gjøre Trækket: ”Jan van Huysum fecit” (51).

Siste gang rosenknoppen dukker opp, har den virkelig fått stemme. Det aller siste avsnittet i verkets epilog bringer dikt-jeget fra ”Beskuelsen” inn i teksten igjen:

– – Ak, søde Rosenknop, hvad er det for et Eventyr du har fortalt mig om *Jan van Huysums Blomsterstykke*, mens jeg hensank i Beskuelsen deraf?  
”Men nu ved jeg dog hvorledes  
slige Blomster bleve til” (53).

Ikke før i verkets sluttord blir det avdekket at den tause rosenknoppen virkelig har opplatt sin røst og fortalt maleriets tilblivelseshistorie. Det er blitt forberedt i det foregående kapitlet, der teksten to ganger poengterer at rosenknoppen *synes* å åpne sine lepper. Men det er først gjennom tekst-jegets spørrende stemme i avslutningen at rosenknoppens rolle som eventyrforteller blir endelig bekreftet. *Blomsterstykkets* fortellergåte blir da tilsynelatende løst. Avslutningen etablerer en ringkomposisjon sammen med sluttordene i ”Beskuelsen”. Men som både Sætre (1995) og Helland (2003) påpeker, inngår rosenknoppens stemme i et komplekst nettverk av skiftende fortellerinstanser. Dermed skaper avslutningen nye fortellergåter. Rosenknoppen, som var et objekt som det ble fortalt om, er blitt et tekstsobjekt som selv forteller historiene om Alonzo, den hollandske familien og blomstermaleren. Forholdet mellom objekt og subjekt blir ustabil. Hvem som forteller om hvem blir uklart. I tillegg skaper vekslingen mellom referat, scene og monologer i verkets delhistorier skiftende og til dels divergerende tekststemmer. Dessuten trer det i *Blomsterstykket* flere steder inn en reflekterende og kommenterende stemme som står utenfor selve handlingsuniverset og monologstemmene. Jeg er derfor enig med både Sætre og Helland i at de mange fortellerstemmene skaper en mangetydighet som ikke blir utlignet i tekstens sluttord. Den gåtekaraktaren som dermed blir værende igjen i teksten, bidrar til å *underliggjøre* den. Og leseren må som beskueren spørre hva det er for ”et Eventyr” den har fortalt.

Heller ikke gåtene omkring Benjamins og rosenknoppens felles lidelseshistorie blir løst. Hvordan Benjamin, som i følge tekstens egen beretning døde i brannen, kunne dukke opp igjen som malerens dreng, får vi aldri forklaring på. Men fiksjonen gir Benjamins og rosenknoppens pasjonshistorier stor betydning for maleriets tilblivelse. Kanskje det nettopp er Benjamins og rosenknoppens dobbelte offerdød som gjør det mulig for Jan van Huysum å erkjenne skyld og gjennom det få evnen til å skjenke maleriet ”hiin hemmelige Betydning” (51)?



## 4.9 Historien om en kunstutstilling

Etterskriftet ”Jan van Huysum” skildrer en kunstutstilling i Louvre, hvor flere av ”Napoleons Kunsttrofæer” henger, blant annet bilder nevnt tidligere. Alonzo de Tobar er representert med ”Santa Katharinas Trolovelse” og ”Familie”, Velasquez’ med ”Familie” og Jan van Huysum med ”Blomsterstykket”. Tekstens plassering av bildene i Louvre er ren fiksjon<sup>67</sup>, ingen av dem har vært utstilt der. Publikums oppmerksomhet er imidlertid ikke rettet mot maleriene, men mot en ung mann som påstår å se flere likheter mellom de nevnte bildene. Folk i galleriet latterliggjør ham for dette. Den unge mannen får imidlertid oppreisning. På utstillingen blir han kontaktet av mesteren David<sup>68</sup>, som viser at han anerkjenner den unge mannens vurderinger ved å føre ham som en disippel til sitt atelier. ”Følg mig!” sier han venligen, ’Du er Maler’” (53). Allusjonen til Jesus som kaller sine disipler er tydelig.

Den unge mannen viser seg å være maleren Gros<sup>69</sup>, som teksten påstår har malt bildet ”Amor og Psyche”, hvilket den historiske Gros ikke har gjort. Den historiske de Tobar har heller ikke malt de maleriene teksten forteller om. Wergeland bruker altså autentiske malernavn, men dikter ellers inn mange fiktive kunsthistoriske opplysninger. Denne tekstdelens faktapreg står derfor i kontrast til verkets leksikalske innledning, med sine samvittighetsfulle oversettelser. I fortalen holder forfatteren fakta og fiksjon fra hverandre, mens han i etterskriftet blander fakta og fiksjon, noe som kan leses som del av Wergelands mangfold av skrivestrategier i *Blomsterstykket*. Dessuten kan som nevnt blandingen av fakta og fiksjon forstås som romantisk ironi.

Hvilke likheter er det så Gros ser mellom maleriene? Han fornemmer en forbindelse mellom en av rosene på ”Blomsterstykket” og de Tobars ”Katharina”. Dessuten finner han en likhet mellom blomstene i van Huysums maleri og individene i Velázquez’ ”Familie”. Evnen til å se indre korrespondanser mellom maleriene er reservert Gros og David, ikke det allmenne publikumet. I tråd med romantisk tradisjon etablerer teksten et geniestetisk fellesskap mellom

---

<sup>67</sup> Aage Kabell (1957) har gitt en nøye oversikt over hva som er fakta og hva som er fiksjon i de kunsthistoriske opplysningene i *Blomsterstykkets* siste kapittel. Den senere resepsjonen bygger på Kabells grundige arbeid.

<sup>68</sup> Jacques-Louis David (1748-1825), fransk maler.

<sup>69</sup> Antoine-Jean Gros (1771-1835), fransk maler som ble elev av David i 1785, altså flere år før kunsttrofeene til Napoleon (1769-1821) kunne vært utstilt i Louvre. Tekstens tidsplasseringer av elev/mester-relasjonen stemmer derfor ikke med historiske fakta.

store kunstnere. Men teksten impliserer at fornemmelsen for maleriens ”intertekst” ikke bare krever et følsomt blikk, den forutsetter også en lydhørhet for de skjulte fortellingene bildene bærer i seg. Det leddet som forener Katharinas rose på blomstermaleriet med den hellige Katharina i de Tobars madonnabilde, er *historiene* om Alonzo, den hollandske familien og van Huysum. Den forbindelsen Wergeland skaper mellom fortellinger og bilder her, er naturligvis av mystisk og oversanselig art. Likevel kan den på forunderlig vis sanses av Gros, selv om likheten var noe ”han meer følte enn saa og kunne forklare sig” (53).

Fra fortellingen om kunstutstillingen skifter teksten til et kort refleksjonsparti der tekst-jeget først bekrefter de likhetene som Gros så mellom maleriene i Louvre, og dernest føyer til at det også finnes ”en mystisk Liighed” mellom van Huysums maleri og ett av den senere mesteren Gros påståtte malerstykke ”Amor og Psyche”. Enda en malerikorrespondanse blir altså føyd til i tekstens bildesamling.

Det er også interessant å se hvilke ulike bildetradisjoner som blir ført sammen i Wergelands bildegalleri. Det katolske madonnamaleriet blir stilt sammen med det protestantiske nederlandske og ”prosaiske” blomstermaleriet. Det katolske motivet ”den hellige familie” er inkludert i Katharina-maleriet, mens de Tobars ”Familie” har ”alle de søde Ansigter i Adrians Familie” (27). I van Huysums stilleben skjuler seg i følge Wergelands fiksjon fortellingen om Adrians familie, en fortelling som tilfører maleriet ”hin hemmelige Betydning” og som impliserer både religiøse og sekulære aspekt. Velázquez’ familiemotiv er av verdslig art. Familiemotivene i de fire maleriene inngår altså i både en religiøs og sekulær bildetradisjon.

Boger og Kristiansen (2004)<sup>70</sup> leser Henrik Ibsens diktsyklus *I Billedgalleriet* (1859)<sup>71</sup> som en dikterdialog med Wergelands *Blomsterstykket*. De legger vekt på at både Ibsen og Wergeland sammenstiller en sakral katolsk og en verdslig nederlandsk bildetradisjon i sine respektive diktverk. Wergelands ”høystemte alvor” blir stilt i kontrast til Ibsens realistiske tendens:

Litteraturhistorisk kan [dette] sees i lys av det litterære omslag i 1850-årene som innvarsler en mer ”realistisk” diktning, hvor romanen og fortellingen vinner fram som den ledende litterære genre på bekostning av poesien. Wergelands høyromantiske kunstsyn – med tilbedelsen av ”den rene kunst”, hvor den guddomsinspirerte kunstner innblåser ånd i verket og løfter det opp i regioner høyt over dagliglivet – har hatt sin tid (Boger og Kristiansen 2004:44).

<sup>70</sup> Boger og Kristiansen har også publisert artikler om Ibsens *Et Dukkehjem* (i 1994) og *Catilina* (i 1995).

<sup>71</sup> Dateringen er usikker, diktsyklusen ble publisert i 1859, men det er sannsynlig at den ble skrevet langt tidligere, muligens allerede i 1853 (Boger og Kristiansen 2004).

Etter min oppfatning blir distinksjonen mellom høyromantikk og realisme for bastant. Slik jeg ser det, viser *Blomsterstykket* flere realistiske tendenser, blant annet gjennom fortellingens plass. Oppmerksomheten mot mange konkrete detaljer i Jan van Huysums maleri og de utførlige blomsterskildringene peker i samme retning. Det gjør også dedikasjonen til realisten Fredrika Bremer. Derfor ser jeg det ikke slik at van Huysums verdslige 'Blomsterstykke' ensidig blir trukket inn i en himmelsk sfære mot slutten. Wergelands verk har *både* en realistisk og romantisk orientering og *både* en sekulær og en åndelig orientering, noe som blant annet viser seg i utvalget av malerier Wergeland trekker inn.

#### 4.10 Ekstasehistorier

*Blomsterstykket* rommer flere ekstasehistorier. Både beskuerens kunstopplevelse, Alonzos visjon av Katharina, Adrians henrykkelse, van Huysums blomstersyn og kanskje også Gros' visjon i bildegalleriet kan karakteriseres som ekstatiske erfaringer. De knytter an til både en dionysisk tradisjon og til religiøs mystikk. Men det er også nærliggende å knytte de visjonære opplevelsene til begrepet *epifani*, som innenfor litteraturvitenskapelig teori betegner en litterær persons plutselige opplevelse av innsikt. Øyeblikket blir intensivert og får en dvelende og særlig betydningsfull funksjon. I *Blomsterstykket* blir de privilegerte øyeblikkene forbundet med skjønnhetsåpenbaringer som rommer både en *sanselig* og en *åndelig* kraft. Blikket og synssansen er sentral i alle visjonene. Både Alonzo, Adrian og van Huysum ser sine visjoner som gudgitte. Hos beskueren, men også til dels hos Gros, får kunstopplevelsen en meditativ karakter.

I "Beskuelsen" og i Adrians monolog dveler teksten ved selve den ekstatiske erfaringen i større grad enn tilfellet er for de andre skjønnhetsåpenbaringene. Det er derfor naturlig å kommentere disse "henrykkelsene" særskilt.

I "Beskuelsen" pendler teksten mellom en meditativ og en ekstatiske modus. Selve ordet beskuelse konnoterer kontemplasjon, og teksten dveler ved mange detaljer i maleriet. Men fordypningen i maleriet resulterer i en overveldende begeistring. Ro og uro møter hverandre fra første stund. I innledningsstrofen er "Begeistringsheden" et kjerneord som viser at strofen forteller om en ekstatiske kunstopplevelse. Ekstasen blir satt inn i et dramatisk spenn av følelser og handlingsmodi:

[...]  
krænker du i din Tilbeden,  
øder i Begeistringsheden; –  
du din egen Elskovs vilde Brunst  
du din egen Elskte dræber:  
din tilbedte rene Kunst. (14)

Teksten beveger seg både i et *fryd*register ("Tilbeden", "Begeistringsheden", "Elskov", "din egen Elskte") og i et *frykt*register ("krænker", "vilde Brunst" og "dræber"). Midt i "Begeistringsheden" kjenner beskueren frykt for at dersom ordene blir realisert, kan de komme til å ødelegge det kunstverket de ønsker å tilbe. Konflikten blir understreket i den påfølgende strofen:

Ve, om nu, da jeg må tale  
(saa nødvendig som at Brystet  
stønner, naar det bliver krystet)  
denne Draabe skulde dale  
fra *van Huysums* Rosenblad,  
af min Læbes Mundveir rystet! (14)

Nå gir beskueren uttrykk for at han *må* tale, men uroer seg fremdeles for konsekvensene talen kan få. Ekstasen skaper et uttrykksbehov, men erfaringen kjennes ubeskrivelig.

Adrians monolog dveler ved et ønske om å kunne fastholde *øyeblikket*. Den første strofen viser at den ekstatiske erfaringen overvelder hans sinn og sanser:

-- O min Sjel, o vær nu stærk!  
Bær Vorherres Underværk!  
Dø ej, Hjerte, som maa standse,  
at min Aand kan bedre sandse,  
at, i Lytten til dets Banken,  
ikke den forvilder Tanken!  
Døv mig ikke, om du daarer,  
om du tryller og beruser,  
du Henrykkelsens Musik,  
som i mine Øren suser!  
Søde Graad, ei blind mit Blik!  
Lad mig see med disse Taarer,  
som med tusind Øjne klart,  
som med alle Stjerners Fakler,  
det Mirakel af Mirakler,  
som er bleven aabenbart! (29)<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Helland (2003) tolker sammenstillingen av tårer og tusen øyne som tegn på at Adrians syn er uklart og fragmentert, og ser den kontrastfylte bildebruken som et moderne trekk. Mot dette hevder Dvergsdal (2003) at der er snakk om et *åndens syn*. Motivet med den opplysende tåre, sorgens klargjørende blick finnes allerede i Wergelands første diktsamling. Slik forstår også Groven Michaelsen det: "Og det man ser gjennom tåren [...] er sett gjennom tusen øyne klart – det er en potensert innsikt" (1977:278). Jeg er enig med Dvergsdal og Groven Michaelsen i at tårene representerer en forløsende kraft, som opplyser og intensiverer blikket, jf. dråpe- og tåremetaforikkens funksjon ellers i verket.

Henrykkelsen dårer, tryller og beruser så sterkt at Adrian er redd for å miste sine sanser. Dette illustrerer ekstasens karakter av å miste seg selv eller å bli borttrykt, et typisk trekk for en mystisk erfaring. Men sansene får en paradoksal funksjon, samtidig som de fortrylles og bedøves, blir Adrian også tildelt en skjerpet sanseevne. Strofen tematiserer slik både en frykt for det sanseløse og en glede over en berusende sterk sansning. Adrian ber om sjelsstyrke til å bære underverket, og han stemmer sitt sinn til en så sterk åndelig konsentrasjon at han ber lyden av hjertebank om å opphøre for ikke å forstyrre eller forville åndens "Lytt". Det er en interessant detalj at også ånden blir tillagt sanselige egenskaper, "at min Aand kan bedre sandse". Beskrivelsen av Adrians ekstase impliserer altså ikke et skille mellom kropp og sjel, men et vekselspill.

Adrian ønsker å holde fast ved "Henrykkelsens Sekund" og ber om at det må "dvæle" inntil han er i stand til å erkjenne det fullt ut med både tanke og kropp:

du maa frydbelæstet dvæle  
til mit Hjerte vinder Mæle,  
til det mestre kan sin Tanke,  
til det engang bliver træt  
af saa maalløst, stærkt at banke,  
til det engang bliver mæt  
af den søde Fryd at græde,  
medens mine Læber juble,  
medens Øjet straalere, medens  
brudte, vilde Ord (og dog  
skjønne som af Salighedens  
ubekjendte Himmelsprog)  
stødende paa Tungen snuble,  
somom ikke jeg var klog. (37)

Ekstasen blir skildret som en transcendent erfaring, men med et håp om at den kan få en slags immanent ettertid gjennom tankens og talens form. Selve henrykkelsen er "maalløs", men får paradoksalt nok likevel stemme. Den målbærer imidlertid ikke et klart og forståelig språk. Den verbale jubelen er en himmelsk tungetale som "stødende paa Tungen snuble". Gjennom "brudte, vilde Ord" inngår Adrians visjon i en *uutsigelighets*retorikk som kan tilskrives *mystikerens* språk (Dvergsdal 2002). Et annet sted i monologen blir Adrians ekstase beskrevet som så sterk at selv "Tanken blier fortært" (30).<sup>73</sup> Det uutsigelige ved ekstasen er altså

---

<sup>73</sup> Dvergsdal (2002) har påpekt flere spor av mysterietradisjonen i Wergelands sene lyrikk, noe hun mener bidrar til å styrke en jødisk-kristen grunntone i disse tekstene. De inneholder kjente paradokser fra mystikertradisjonen. Ett er "den talende taushet", et annet den "mørke sol" og det "lysende mørke" og et tredje paradokset om "de(n) levende døde" og "den døde levende". Dessuten finnes figurene synestesi og hyperbol som eksempel på formelementer som uttrykker en uutsigelig og overskridende erfaring.

tematisert flere steder i Adrians monolog, og det skjer som vi har sett også i ”Beskuelsen”. Et tradisjonelt uttrykksmiddel for det uutsigelige er paradokset, ofte i form av oksymoron (Dvergdsdal 2002). I strofen ovenfor har både uttrykket ”frydbelæstet” og ”den søde Fryd at græde” en paradoksal kontrastfunksjon. Figurer som paradokser og oksymoroner er rikelig representert både i Adrians visjon og i ”Beskuelsen”. Ekstasen preger altså både form og innhold i *Blomsterstykkets* diktmonologer.

Også verkets andre visjonsstemmer har monologens form. Alonzo og Jan van Huysum gir uttrykk for sine åpenbaringer i korte prosa-enetaler. I tillegg er en liten diktmonolog innlemmet i fortellingen om van Huysum. Disse ulike jeg-stemmene bidrar til å gi visjonene et umiddelbart og intenst tekstlig nærvær. Unntaket er Gros’ visjon, den blir formidlet av en refererende forteller.

Ekstasehistoriene har også tematiske fellestrekk. Alle er knyttet til en sterk skjønnhetsopplevelse. For Alonzo, Adrian, van Huysum og Gros medfører den plutselige innsikten også en umiddelbar forvandling. Alonzo velger å desertere for å vie seg til malergjerningen. Adrians tunge sorg blir forvandlet til intens glede, og han forsoner seg med dem han før har fordømt. Jan van Huysum gjør seg i første omgang til forbryter som følge av blomstervisjonen, men gjennom å erkjenne skyld og ved å gjenskape sin visjon i maleriet, forsones han både med seg selv og med Adrian og hans familie. Til sist kan vi si at den kunstvisjonen Gros opplever, fører til at han blir kalt som Davids disippel.

Den sceniske konteksten varierer imidlertid sterkt. ”Begeistringsheden” i ”Beskuelsen” oppstår gjennom en stille kontemplasjon av et maleri. Gros befinner seg i dyp konsentrasjon om utstilte malerier, selv om publikum som håner ham, skaper uro. Alonzos kunstvisjon skjer midt i en fryktelig krigsscene, i sterk kontrast til galleriscenene. Både Adrians og van Huysums åpenbaringer skjer blant vakre hageblomster, men de utgjør ingen entydig idyllisk ramme. Blomstene vokser i et ruinbed som bærer mange spor av krigskatastrofen i seg. De fleste skjønnhetsåpenbaringene utfolder seg altså i en urolig, mørk og tragisk kontekst, noe som gjør skildringene spenningsfylte.

Visjonstekstene kan også leses som en del av verkets kunstrefleksjon. Langholm (1974) hevder at teksten gjennom å dvele ved de ekstatiske øyeblikkene, blir mer lik maleriet. Øyeblikket blir gitt en slags evighetskarakter ”hinsides tid, ordinær erkjennelse og ordinært

ord” (1974:404). Ord og uttrykk som konnoterer ro, tidløshet og forsoning fungerer som meditasjonssentrum, hevder Langholm. Han gir dermed disse delene av *Blomsterstykket* en romlig dimensjon som ligner maleriets stabile uttrykk mer enn ordets temporære karakter.

Jeg er enig i at ekstaseskildringene har en dvelende funksjon og dermed kan sies å strekke seg mot bildets statiske ro. De er også visjoner som gir *blikket* en særlig status, og dette knytter dem enda nærmere til den visuelle kunsten. Lyrikken er den litterære sjangeren som er sterkest forbundet med preferansen for øyeblikket. Diktet har en mer dvelende og visuell karakter enn episke og sceniske sjangrer, og det er derfor grunnlag for å hevde at særlig diktmonologene understreker den romlige tendensen ytterligere. Men de momentane visjonene står også i en klar *episk* kontekst. Langholm ser de intense lykkestundene som meditative sentrum, der den kronologiske tiden nærmest stopper opp. Dermed fjerner han pasjonen fra den episke temporaliteten og fra *pasjonshistoriene*. Etter mitt syn fungerer de ekstatiske øyeblikkene som narrative ”motorer”. Øyeblikksopplevelsene utløser handling. De blir årsak til plutselige forvandlinger som får følger for andre mennesker, som tvinger fram nye erkjennelser og som initierer skapende aktivitet. Slik jeg ser det, inngår de epifaniske øyeblikkene både i en lyrisk ro og i en episk uro.

Langholm mener at øyeblikksintensiteten oppstår ved sansningens grenser. Det blir nødvendig å bryte ned ordinær sansning for å kunne oppnå en så sterk inspirasjon. En slik vurdering av sansningens rolle er jeg kritisk til. Aktørene stopper virkelig opp og *ser* maleriene, motivene og blomstene. Både blikket selv og det som blikket ser, er forankret i konkret sansning, og denne sanseakten resulterer ikke bare i kontemplasjon, men også i aktive handlinger. Med *pasjonshistoriene* som tolkningsnøkkel blir *bevegelsene* i teksten tydelige, bevegelsen mellom aktivitet og kontemplasjon, mellom sansning og mystisk erfaring, mellom kjærlighet og sorg, og mellom skjønnhet og vold.

# Kapittel 5: Blomster

Både i Wergelands tekst og i Jan van Huysums maleri er blomsterbuketten kardinalmotivet. Blomsterelskeren og blomsterkjenneren Wergeland fletter florale elementer inn i mange av tekstene sine. ”Wergeland behersket blomsterverdenen på en i norsk skjønnlitteratur enestående måte, og formådde å bruke denne kunnskap i sin diktning” sier botanikeren Knut Fægri (1988:8). I *Blomsterstykket* har blomsterskildringene en særlig framtreddende og mangesidig funksjon. Jeg ser det derfor som relevant å samle tekstens ulike blomsterportrett i en egen nærlesning. Jeg vil først drøfte hvordan de litterære blomstene relaterer seg både til naturens blomster og til de malte blomstene. Dernest vil jeg undersøke hvordan tekstens ulike blomsterpartier relaterer seg til hverandre internt. Til sist viser jeg hvordan ulike aspekter ved pasjonen vever seg inn i blomsterskildringene.

## 5.1 Sjangrene blomsterdikt og blomstermaleri

*Blomsterstykket* kan knyttes til den romantiske blomsterdiktsjangeren: I tråd med den romantiske tanken om enhet mellom menneskeånd og natur får blomstene menneskelige egenskaper, men uten at deres reelle blomsteregenskaper blir skjøvet til side. Ystad (1975) mener Wergeland er sterkere opptatt av blomstenes reelle, botaniske egenskaper enn det som var vanlig i romantiske blomsterdikt. Hun bringer det aristoteliske natursynet inn som en fruktbar tolkingsnøkkel og mener å gjenfinne Aristoteles’ engasjement for naturen og det sansbare i Wergelands blomsterskildringer. Aristoteles kritiserte som kjent Platons skille mellom ideenes verden og de enkelte sansbare objektene, en dualisme som fratok den sansbare verden mye av dens realitet og mening. Ystad peker på at idéhistorien i stigende grad har vist at tanker fra aristotelismen lever videre som en organisk del av romantikken og at platonsk inspirerte tanker blir sterkt modifisert av aristoteliske innslag både hos både Lessing, Herder og Goethe. Hun slår fast at ”Wergeland står nærmere Aristoteles enn Platon i dette diktet” (Ystad 1975:294).

Ystad finner det sannsynlig at Wergeland kan ha skrevet sitt bilde- og blomsterdikt i opposisjon til det negative synet Johan Ludvig Heiberg ytrer om blomstermaleriet i sin studie ”Om malerkunsten” fra 1838. Her avskriver Heiberg blomstermaleriet som kunst fordi han



mener denne typen maleri bare kopierer naturen uten å gi den kunstnerisk idealitet. Ystad peker på at Wergeland kan ha følt seg provosert av Heibergs syn og derfor ville vise at van Huysums bilde er noe mer enn en ren naturimitasjon.

Også Helland peker på at Wergeland muligens skriver sitt blomsterdikt i opposisjon til Heiberg. Dessuten viser Helland til *Laokoon*, der Lessing stiller seg sterkt kritisk, ikke til blomstermaleriet, men til blomsterdiktet: ”En dikter som vil skrive et beskrivende dikt, for eksempel et blomsterdikt, ’vil aldri kunne kappes med en Huysum’, skriver Lessing.[...] For Lessing er altså et blomsterdikt – i betydningen et stykke poesi som vil beskrive blomster eller et blomstermaleri på livaktig vis – noe tåpelig, for ikke å si fordømmelig” (Helland 2003:79).

## 5.2 Bildespråket – en fenomenologisk tilnærming

Både som blomsterdikt og som billedikt står altså *Blomsterstykket* i opposisjon til Lessings tanke om å respektere skillet mellom kunstartene. Det er derfor nyttig å lete etter andre teoretiske fortolkningsnøkler enn Lessings skille mellom tidkunst og romkunst. Jeg har valgt å bruke en *fenomenologisk* innfallsvinkel. Fenomenologisk filosofi opponerer mot å sette skarpe skiller mellom sansning og tenkning, en tenkemåte som i sin anti-dualisme har likhetstrekk med det aristoteliske natursynet. Kunstteorier basert på fenomenologisk tenkning har et fokus på *både* de sanselige og de tankemessige kvalitetene ved kunsten. En slik innfallsvinkel åpner for å se også relasjonen mellom ord og bilde i et ikke-dualistisk perspektiv.

Jeg ser *Blomsterstykket* som en tekst der ord og bilde *møtes*. I stedet for å understreke skillet mellom ord og bilde, er det mulig å undersøke hvordan de litterære blomstene og de malte blomstene begge er del av et fiksjonelt bildespråk. Begge kunstverk skaper blomsterbilder. Støtte for dette blikkpunktet har jeg funnet i Atle Kittangs *Ord, bilete, tenking* (1998), hvor han reflekterer over ”teksten i bildene” og ”bildene i språket” på basis av fenomenologisk orienterte kunstteorier.

Kittangs bildeforståelse inkluderer en dualismekritikk. Ikke bare er eldre vestlig kulturtradisjon preget av bildefrykt, også i toneangivende kunstteorier fra 1900-tallet har ordet og tenkningen en forrang. Det fins likevel eksempler på at bildet og det sanselige blir favorisert. Den franske kunstfilosofen og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1964)

skisserer i essayet *L'oeil et l'esprit* (norsk tittel: *Øyet og ånden* 2000) grunnlaget for en estetikk der kroppen og persepsjonen får forrang framfor tanken og meningen. Men Kittang ser en dualisme også hos Merleau-Ponty: "I denne estetikken er målarakunsten paradigmat. Men heile resonnementet kviler på motsetnaden mellom bilete og språk" (Kittang 1998: 32).

Kittang hevder at den "lingvistiske vending" medfører en moderne ikonofobi.<sup>74</sup> Semiotikkens tegnlære blir brukt til å forstå hva et bilde er, og han viser til at mange av den grunn har ment at det ligger gjemt en semiotisk og verbal imperialismen også bak den tverrfaglige interart-forskningen. Kittang søker til førsemiotiske tradisjoner med en fenomenologisk horisont og går dermed andre veier i sine bilderefleksjoner enn det Helland gjør i sin interart-inspirerte tenkning.

Visuelle og verbale bilder har en felles bildemessighet som unndrar seg polariteten visuell/verbal eller sanselig/intelligibel, mener Kittang. Han bygger på fenomenologisk baserte bildedefinisjoner, som setter likhetstegn mellom bildet og den imaginerende bevissthetsakten.<sup>75</sup> Det billedmessige i kunsten blir forstått som noe fiksjonelt som har sitt utspring i fantasien.

Kittang supplerer dette fenomenologiske perspektivet med innsikter fra den russiske formalisten Sjklovskij, som var opptatt av hvordan kunstens underliggjørende grep kan "gi oss livsfølelsens tilbake for at vi igjen kan føle tingene".<sup>76</sup> Men selv om Kittang framhever tanken om at fiksjonene og bildene kan skjerpe vår evne til å *føle* tingene, betyr ikke det at han mener de speiler virkeligheten. Bilder er fiksjoner og dermed kunstige. De "av-bilder" ikke virkeligheten, men "om-bilder" den (Kittang 1998:282). Kittang siterer Gaston Bachelard: "Ein meiner framleis at fantasien er evna til å *forme* bilete. Men den er heller evna til å *deformere* bileta som persepsjonen leverer, den er først og fremst evna til å frigjere oss frå dei første bileta, å *forandre* bileta" (*ibid.*, 276).

---

<sup>74</sup> Sigrid Bø Grønstøl sammenholder Kittangs påpeking av en utbredt bildeskepsis i moderne litteraturteori med den status bildet har hatt i moderne lyrikk: "Om det er slik som Kittang hevdar, at moderne litteraturteori har vendt seg bort frå biletet til fordel for ordet, så har ikkje det same skjedd i den moderne lyrikken, verken i sjølv diktet eller i vurderingane av det i den litterære offentlegheita. [...] Vi har oppfatta det som eit kvalitetskriterium ved diktet at det reine og sansa biletet, med sin konnotasjonsrikdom, får stå ukommentert. Vi kan trygt seie at om moderne litteraturvitskap er ikonoklastisk, så er den samtidige lyrikken bilet- og sanseorientert" (Bø Grønstøl 2001:95).

<sup>75</sup> Kittang bygger særlig på bildeteorier hos Jean Paul Sartre, Maurice Blanchot, Gaston Bachelard og Maurice-Jean Lefebvre.

<sup>76</sup> Viktor B. Sjklovskij: "Kunsten som grep" i *Moderne litteraturteori. En antologi* (1991:16).

Jeg finner det interessant å trekke linjer mellom den fenomenologiske forståelsen av bildefantasiaen og David Humes syn på imaginasjonen. Hume hevder i sin pasjonsteori at sanseintrykkene omdannes til tanker, følelser og uttrykk gjennom en aktiv skapingsakt, ikke gjennom en passiv gjenspeilingsakt. Dette intensjonelle synet på bildedanningen samsvarer godt med Bachelards syn på fantasien som en evne til å *forandre* bildene som persepsjonen gir oss. Det samme perspektivet kan knyttes til forholdet mellom de malte og de litterære blomstene i Wergelands tekst. Når Wergeland formidler det sterke visuelle inntrykket av Jan van Huysums blomsterbilde i litterær form, gjør han det med et stort engasjement for maleriet han beskuer. Samtidig uttrykker teksten en bevissthet om at den litterære teksten ikke kan bli en passiv gjenspeiling av maleriet, men en engasjert verbal nyskaping. Maleriets bukett blir omdiktet eller ”om-bildet” gjennom historier, beskrivelser og poetiske bilder.

### 5.2.1 Blomsterbildene – mellom det uvirkelige og det virkelige

Flere av blomsterportrettene utstråler en betagende visuell skjønnhet, som skildringen av syrinblomsten: ”hver en Smaablomst i dens Klase / er en liden egen Vase / af et halvklart Porcellin” (16). Wergeland løfter fram detaljer som kan gjenfinnes i en reell syrinblomst, men han gir samtidig disse detaljene en tydelig fiksjonskarakter gjennom bildet av porselensvasene. Skildringene av enkeltblomster i *Blomsterstykket* har nettopp en slik bildekarakter som tydeliggjør bevegelsen mellom tingenes nærvær og fravær. Fiksjonene har røtter i virkeligheten, men er likevel noe annet enn virkelighet.

Bildespråket i blomsterportrettene kan leses i tråd med den fenomenologisk tilnærmingen Kittang har til bildet. Han viser til litteraturforskeren Maurice-Jean Lefebve som plasserer bildet i ”den bevegelege sonen som skiljer det verkelege frå det uverkelege” (Kittang 1998:277). Bildet får en tvetydig karakter. Det fungerer som et sanselig nærværende uttrykk, men er samtidig i bevegelse bort fra det sanselige. Etter mitt syn er dette en fruktbar innfallsvinkel til Wergelands blomsterbilder: De er rettet både mot de malte blomstene og mot naturens blomster, men de beveger seg også bort fra dem og inn i sin egen fiksjon.

Også Helland leser skildringen av enkeltblomster i ”Beskuelen” som en viss wergelandsk impuls til ”å redde tingene” (2003:164). Selv om Helland for det meste følger en allegorisk lesestrategi og mener at det er temporalitetens retorikk som dominerer, distanserer han seg fra en ensidig dekonstruksjonistisk lesning. Han vil gi elementene i maleriet en viss egentyngde og mener derfor at de betydninger som beskueren ser i bildet, ikke er fritt utbyttbare.

Sætre (1995) og Schiedermaier (1995), som begge er de Man-inspirerte, fører lesningen inn i et mer konsekvent dekonstruksjonistiske spor enn det Helland gjør. De reduserer dermed etter min mening den visuelle dimensjonen i verket radikalt. Jeg støtter meg i dette synet også på Kittang, som kommenterer de Mans negative språkontologi slik:

Paul de Mans dekonstruksjonisme fører i praksis lett til ei radikal uttørring av dei litterære tekstane, og til ei oppløysing av alle språklege førestillingar i tomme retoriske strukturar. Dersom ein leitar etter ein konsekvent ikonoklastisk posisjon i moderne litteraturteori, er det nærliggjande å lokalisere den her (Kittang 1998:40).

Selv mener jeg at de litterære blomsterportrettene står i en dialog både med malte og med naturlige blomster. Etter mitt syn er det en fenomenologisk orientert bildeforståelse som best ivaretar denne dialogkarakteren.

### 5.3 Bukettene i tekst og maleri

I *Dikteren og hans blomster: Florula Wergelandiana* (1988) tar Knut Fægri for seg blomsterbeskrivelser i mange Wergeland-tekster. I *Blomsterstykket* undersøker han i hvilken grad blomsternavn og beskrivelser i den litterære skildringen stemmer overens med blomster som er representert i Jan van Huysums maleri. Fægri's botaniske blikk bidrar til å belyse dialogen mellom naturlige, diktete og malte blomster. Det litterære blomsterstykket omtaler i det vesentlige enkeltblomster vi finner igjen i malerens blomsterstykke, men bukkettene stemmer ikke overens i alle detaljer. Med riddersporen, vindelen<sup>77</sup> og den rødbrune svibelen skriver dikteren om blomster som neppe finnes på maleriet. Samtidig utelater han flere blomster som har en tydelig plass i maleriet, der det er særlig overraskende at dikteren ikke skriver om de to iøynefallende anemonene (Fægri 1988).

Det kan være ulike årsaker til slike utelatelser og tilføyelser. Vi må regne med at Wergeland skriver sin tekst ut fra notater og slik han husker maleriet, og det i seg selv skaper en avstand mellom det han har sett og det han skriver. Kanskje har heller ikke alle blomster interessert Wergeland like mye, eller han avgjør at ikke alle er viktige for teksten, selv om de er det for

---

<sup>77</sup> Konvolven har en viktig plass i Wergelands verk, den nevnes både i fortalen og i begge monologene, men Fægri kommenterer den ikke. Det kan ha sammenheng med en uoppmerksomhet fra Fægri's side. Dagne Groven Myren (1988) påpeker at Fægri feilaktig lar den blå hyasinten symbolisere Adrians datter Elisabeth. Det er sønnen Hyacinth som blir symbolisert i den blå hyasinten, mens Elisabeth, "med de store Øjne blaae", er knyttet til en blå konvolvel. Maleriet ser imidlertid ikke ut til å inneholde en blå konvolvel, og Fægri nevner heller ingen slik plante blant blomstene han har registrert på maleriet.

maleriet. Vi kan dermed si at forfatteren, med utgangspunkt i bildet, ordner blomstene i sin egen vase innledningsvis og omorganiserer den i nye buketter senere. Han beskriver og beskuer maleriet med egne grep og skaper en selvstendig bukettfiksjon.

Wergelands ekfrase gir Jan van Huysums blomstermaleri et tydelig nærvær. Men ekfrasen overskrider også klart dette nærværet og skaper nye blomsterbilder og blomsterhistorier i et eget tekstunivers. Det synes likevel klart at Wergelands botaniske innsikt har betydning både for hans evne til å skildre de malte blomstene og for hans evne til å skape litterære blomsterbilder som får vokse videre ut over maleriets ramme. Det er grunn til å tro at Wergelands kjærlighet til blomster gir ham særlige forutsetninger for å la seg begeistre av et blomstermaleri.

## *5.4 Fem blomstergrupper – like, men ulike*

Blomstene blir sentrale som gruppe i en bukett, men også enkeltvis. Blomsteroppsatsen i Jan van Huysums maleri kan sies å være portrettert fem steder i verket: som en kort beskrivelse i fortalen, som en lyrisk skildring i ”Beskuelsen”, metaforisk som et episk portrett av den hollandske familien, som en lyrisk skildring av Adrians bed, og til sist i form av en episk og lyrisk skildring som motiv for van Huysums maleri. De fem blomstergruppene vil jeg analysere under overskriftene ”Buketten beskrives”, ”Buketten beskues”, ”Familiegruppen”, ”Blomstene i bedet” og ”Malerens bukett”. En oversikt som skjematisk viser hvilke blomster og ”tilhørende” personer som opptrer i de fem gruppene, finnes i et vedlegg til min avhandling.

### 5.4.1 Buketten beskrives

Bukettbeskrivelsen i fortalen har en deskriptiv funksjon. Buketten står her i en sakprosa kontekst, og den blir skildret summarisk og kortfattet, ispedd noen få karakteriserende adjektiv, for det meste fargebenevninger: ”en hvidspraglet Tulipan, og en dunkel, rødbruun af ægte hollandsk Pragtflor, en hvid Rose, to røde Roser, en Syringe, en brun Aurikel, Pintselijer (Narcisser), en ildfarvet Valmu, en gul, dobbelt Fløjelsblomst, en dobbelt rødspraglet Nellik, en blaa Hyacinth, en Konvolvulus, en Forlemmigei, en halvaaben Rosenknop og en Ridderspore” (13).

Til sammen seksten blomster blir presentert. Aurikkelen og riddersporen blir bare nevnt i innledningens bukett, de andre trer fram i nye buketter senere. Også andre elementer i maleriet blir kommentert; et fuglerede med egg, en snegl med sitt hus, et par flygende insekter og noen vandråper. Sammen med blomstene utgjør de ”Delene af den beundringsværdige Komposition” (13).

I det siste avsnittet skifter teksten modus, blant annet gjennom uttrykket ”Beskuelsens henrykte Øjeblikk” (13). Buketten blir først satt inn i en lærd sakprosadiskurs for deretter å føres inn i et mer følelsesladet språk. Slik blir overgangen fra *beskrivelsen* av buketten til *beskuelsen* av den introdusert.

#### 5.4.2 Buketten beskues

I ”Beskuelsen” blir buketten skildret gjennom en lyrisk monolog. Jeg gir analysen av denne blomsteroppsatsen en bredere plass enn de andre bukettanalysene, fordi teksten her dweler både ved blomstergruppen som helhet og ved enkeltblomstene.

I første delen står dråpen på rosenbladet i sentrum, buketten som helhet kommer i fokus fra og med slutten av strofe fem. Første gang de nevnes eksplisitt”, beskrives de med en dødsmetafor: ”Fagre Blomsterliig, som leve!” (16) Likevel lever de fagre likene lenger enn naturlige blomster, fordi de er blitt eviggjort gjennom kunstnerens pensel. De paradoksale sammenstillingene mellom det levende og det døde følges opp med et nytt paradoks i uttrykket ”sød velllystig Skræk”. Både formalt og innholdsmessig settes altså buketten umiddelbart inn i en dramatisk pasjonskontekst. Det oksymoroniske språket har en sterk patoseffekt, heftige og motstridende emosjoner løftes fram. Beskuelsen bringer ikke ro og harmoni, den har en overveldende og forvirrende virkning på beskueren. Blomstene vever seg også inn i hans private erindringsbilder: ”Mens jeg stirrer paa dem møde / Mig forvirret længst hendøde / Elskerinders Ansigtstræk” (16). Buketten blir slik både erotisert og inderliggjort.

I neste strofe forlates elskerinnebildene, og blomstene tiltales direkte i en refleksjon over de malte blomstenes naturlige og åndelige status:

Og endskjønt I er' saa sande,  
maa jeg troe, I aldrig gro'de  
blandt de andre paa vaar Klode,  
men engang i Edens Lande:

Blomstre! at I derfor ere  
Blomstre vel, men endnu mere:  
Blomsterblomstre, [...] (16)

Blomstene er både jordiske og paradisiske, de har både en naturmessig og en idémessig side. Som Ystad (1975) har påpekt, kan uttrykket ”Blomsterblomstre” knyttes til den platonske idélæren. De malte blomstene representerer ikke bare vanlige blomster, men blomster som svarer til en opprinnelig idé. I dette perspektivet sier ”Blomsterblomstre” noe om blomstenes vesen eller essens. Men Ystad presiserer at dette er en temmelig original nyplatonisme, fordi Wergeland ikke plasserer blomstene på maleriet inn i en transcendent idéverden, men plasserer dem i en jordisk idealtilværelse. De ligner blomster som en gang grodde i ”Edens Lande”. Ystad poengterer dessuten at Wergelands spesielle utforming av platonske tanker utgjør bare et relativt kort avsnitt. Som jeg har nevnt, mener hun at det aristoteliske natursynet dominerer.

Ystads nyanserte tolkning av blomstenes naturlige og åndelige status har paralleller til fenomenologisk tenkning som har interessen rettet både mot fenomenenes sansbare sider og mot fenomenenes vesen. Jeg ser det slik at Wergeland apostroferer både ”Blomstre” som natur og ”Blomsterblomstre” som noe annet enn natur. Det potenserte uttrykket ”Blomsterblomstre” skaper et fiksjonsrom for blomstene og innebærer en bevissthet om at både det malte og det litterære *Blomsterstykket* ”om-bilder” blomstene, de ”av-bilder” dem ikke.

Før Wergeland går over til å beskrive enkeltblomster, knytter han igjen buketten til kjærlighetens lidenskaper: ”Ak, som denne Blomsterbuket / Maatte Kjærlighed see du / med sin Sværm af Lidenskaber [...]” (16). De malte blomstene blir videre sammenlignet med et overskåret menneskehjerte, der vi kan se elskerens følelser og handlinger når de ligger i kim, *før* de blir realisert. Flere ganger skildres hjertets lidenskaper i en svangertilstand: ”uudtalte Higen”, ”Tankers Embryoner”, ”paa dets Tale før den lyder”, ”paa dets Fryd, før den bli'er glad” (16 og 17). Det kan være naturlig å se disse uttrykksmåtene i lys av at Wergeland også ellers i forfatterskapet viser en sterk sans for det umiddelbare, for det første og for liv som blir til.

Etter mitt syn kan fokuset på fenomener og følelser *før* de blir til tegn og tale også leses i samklang med et førsemiotisk perspektiv. I fenomenologisk tenkning blir den umiddelbare

erfaringen av tingene sidestilt med den tankestyrte erfaringen. I strofen sitert ovenfor er det de malte blomstene som blir tildelt en førsemiotisk og uskyldig sansekraft. Når lidenskapen blir uttalt og språkliggjort, blir den skyldig, som et "troløst Aandepust" og som en "Forbryder" (16). Vi kjenner igjen tematikken fra åpningsstrofen i "Beskuelsen", der beskueren uttrykker en redsel for at den "Begeistringsheden" som trenger "Luft og Læber" (14) kan komme til å drepe det den tilber. Men det sanselige blomstermaleriet er heller ikke skyldfritt, det har døden som sin forutsetning. Vi møter blomsterlik og avdøde elskerinner i de malte blomstene, og bildets bukett lignes med lidenskaper vi bare kan få øye på ved å kløve en elskers hjerte. Verken ordkunsten eller bildekunsten unngår skylden i Wergelands tekst. Begge kunstarter beveger seg i feltet mellom skapt liv og tapt liv. Blomster, kunst og lidenskap blir satt inn i et komplekst felt mellom det levende og det døde, mellom natur og ånd og mellom skyld og uskyld. Den sammensatte svermen av lidenskaper følger med inn i skildringen av enkeltblomster.

Den rødbrune *pragttulipanen*, i fortalen karakterisert som "en dunkel, rødbruun av ægte hollandsk Pragtflor" (13), får i "Beskuelsen" en sentral posisjon. Den er plassert i en selvstendig strofe som innledning til blomsterportrettet. I Adrians monolog representerer den Alonzo. Den framtrede plassen foregriper derfor pragttulipanens viktige rolle senere.

Hvor er slig en Lidenskab,  
slig en Vellyst, qvalt af Smerte,  
slig et dæmpet Hjerteslag,  
slig en Glød paa Elskovsmunde,  
slig en blodig Hjertevunde,  
som i Pragttulipens Gab,  
denne mørke, selvfortærte,  
krampestærke, syge Rødmes  
natteagtige Skarlag! (17)

Her framstår tulipanen som den farlige fristerinnen. Den som søker lidenskapen i "Pragttulipanens Gab", møter både vellyst og smerte, både elskovsglød og blodig hjertesår. Strofen avsluttes med en lang rekke sterkt negativt ladde attributter knyttet til "Skarlag". Den høyrøde skarlagensfargen konnoterer fristende erotikk, men bundet sammen med ord som mørke, selvfortærte, krampesterke, syke og nattaktige, er det erotikkens mørke og farlige sider som trer fram.

I etterkant av tulipanskildringen presenterer Wergeland alle de andre blomstene på rad og rekke i en sammenhengende lang strofe. Beskueren ser for seg "*de tvende røde Roser*" (17)



som et brudepar.<sup>78</sup> Rødfargen er her ikke knyttet til en vill lidenskap, men til ”Kjærlighedens Sødmes Frydberusningsøjeblik”. Men de sødmefylte og yndige rosene blir likevel tilført en viss heftighet, kyssene deres er som en ”Tørst saa heed, / som de begge brænde med”.

I den *hvite rosen* kan beskueren også ane en ”Rødmes Blus” (17). Men den må stride ”med ”Blegghed” på grunn av ”Elskovs Anger”. Den korte karakteristikken får en viss episk dimensjon gjennom antydningen av en tragisk kjærlighetshistorie bak den stridende blekheten.

Overgangen fra roseportrettene sine kjærlighetshistorier til portrettet av *nellikens* farlige ”Frydbegjær” (17) er stor. Med sin blanding av skjønnhet, begjær og vold framstår nelliken som bukettens mest truende blomst:

Hvor er Blod, der saa kan gløde,  
som dens fine, purpurrøde  
Dugregn af Granater, ud  
sprængt paa Perlens skjære Hud?” (17)

Skildringen er svært kontrastfull. En dramatisk krigsmetaforikk blir koblet til bildet av ”Perlens skjære Hud”. Skildringen har en visualitet som nesten skjærer i øynene gjennom bildet av granatenes purpurrøde, blodige regn mot perlens hvite hud. Når en vakker, men hard perleoverflate blir omtalt som hud, blir perlen tilført både mykhet og menneskelighet.

De fem første blomsterportrettene har flere likhetstrekk. Alle står i en form for erotisk kontekst og alle har rødfarge, men den hvite rosen har mistet sitt rødmebluss. Portrettene er likevel ulike, fordi de framhever svært ulike aspekter ved erotisk kjærlighet, fra et vilt og voldelig begjær til harmonisk sødme og tung kjærlighetssorg.

Den neste blomstergruppen (17 og 18) beveger seg i fargetonene blått, lilla og hvitt. Disse blomstene inngår i helt andre stemningsvalører og karakterer. ”*Konvolvlerne*” (vindlene) forbindes med ”Andagt”, ”*Hyacinthen*” (svibelen) med ”Uskyld” og ”*Syringen*” med ”Ømhed”. ”*Narcissen*” (pinseliljen) blir gjenstand for et helt register av renhetsmetaforikk:

---

<sup>78</sup> På maleriet ser vi to roser i fargespekteret fra hvitt og rosa til rødt. Fægri bestemmer rosene på maleriet som sterkt fylte ”centifolieroser, *Rose des peintres*, som på malerens tid var det ypperste rosekulturen til da hadde frembrakt, og som fremdeles var viktige i 1840, selv om de som moteblomster var blitt utkonkurrert av østasiatiske foredlinger” (Fægri 1988:28). Vi må tro Wergeland gjør dem røde fordi røde roser symboliserer kjærlighet.

”Er saa reen en Engels Hjerne, / Jomfrues Tanke, Nyfødts Drøm / og Martyrens Taarestrøm”. Narsissen blir i tillegg knyttet til fromhet: ”Tempelandagt”, ”fromme Hoved” og ”Bøn”. Som i portrettet av de tre rosene, ligger en fortelling i kim her. Portrettet av narsissen skaper undring. Hvorfor strømmer tårene og hvorfor er hennes fromme hode senket?

Skildringen av de fire blomstene i blått og hvitt hviler i en for det meste rolig andaktsfullhet, men med islett av både kulde, sanselig nytelse og sorg. Hyasintens uskyld har ”en Blegness kulde”. Syrinen er ”fuld av Honnings søde Nyden, / fuld av Sommerfugles Viin”, og narsissens tårer strømmer. Likevel forstyrrer ikke nyansene inntrykket av at denne blomstergruppen er satt inn i en hovedsakelig øm, ren og andaktsfull atmosfære.

Så trer en ildfull rødfarge inn igjen. *Blodvalmuen* (18) er ”ildig” og har ”Luekind”. er blir imidlertid ikke det flammende røde forbundet med erotisk kjærlighet, men med skarp og genial ung tankekraft: ”Og hvor malte sig en Tanke / i genifuld Ynglings Sind”. Uttrykket ”malte sig en Tanke” setter ord og bilde i en innbyrdes relasjon, noe som understreker inntrykket av at verbale penselstrøk fargelegger blomsterportrettene i denne buketten.

Den flammende rødfargen sprer seg til neste blomst: ”det Flammehvælv, der spændes / ud i denne *Tulipan*” (18). Den rødbrune prakttulipanen er allerede omtalt. Derfor må dette være den tulipanen som i fortalen er beskrevet som ”hvidspraglet” (13) og som korresponderer med en hvit tulipan med røde striper på Jan van Huysums maleri. Denne blandingen av rødt og hvitt tenner ”fyrig Plan i et Manddomshjerte”. Sammenstillingen av ordene flamme, fyrig og hjerte gir erotiske konnotasjoner. Men uttrykket ”fyrig Plan” står i nær kontakt med ”ildig” og ”genifuld” *tanke* i verselinjene ovenfor og peker derfor i retning av å betegne en brennende tankekraft og handlingsvilje. Eller er det lidenskapelige kunstnersinn disse blomstene beskriver?

Blå uskyld trer igjen inn i teksten gjennom ”*Kjærminden*” (18 og 19), en ydmyk, blyg og uskyldig forglemmegei som klynger seg til moseroseknoppen. Hun trenger kanskje beskyttelse? Hennes ”tause Taares Tanke” tilfører den uskyldige og rene blomsten et sorgfullt alvor. ”*Moserosenknoppen*” (19) står i en særstilling. Karakteristikken av den er ikke knyttet til følelser i registeret mellom skyld og uskyld, smerte og behag, begjær og sødme som for de andre blomstene. Her spilles motsetningene ut i et register mellom taushet og tale og mellom det lukkede og det åpne.

De menneskelige følelsene som blir representert i beskuerens bukett, rommer et stort og spenningsfylt emosjonsregister. Parallelt med besjelingsmetaforikken trer også blomstenes reelle botaniske egenskaper sterkt fram. Bildespråket får dermed tilført mange visuelle detaljer som ikke bare står i dialog med de malte blomstene, men også med naturens blomster.

### 5.4.3 Familiegruppen

Det finnes ingen blomsterskildringer i den første fortellingen om Alonzo og den hollandske familien. Men foreningen av blomsternavn og familienavn i ”Gamle Adrians Blomsterbed” blir forberedt både gjennom blomsterskildringen i ”Beskuelsen” og gjennom familieportrettet som er vevd inn i ”Den hollandske Familie”.

Familieportrettet er formidlet i en episk sjanger. Familien har samlet seg i prestegårdshuset og søker trøst i fellesskapet, mens brannen raser og soldatene nærmer seg. Likevel hviler det en ro over skildringen. Familieportrettet framstår som et *tablå*, som et scenisk arrangement i et stilisert bilde. Komposisjonen gir assosiasjoner til skildringen av blomsterbukettene både i ”Beskuelsen” og i ”Gamle Adrians Blomsterbed”. Familien står tett sammen som en enhet, samtidig som hver enkelt trer tydelig fram gjennom korte karakteristikker:

Ved siden av *Adrian* står hans trofaste hustru *Margaretha*. Deres stolthet *Katharina* står brud, den blomstrende yngling *Johan* er hennes brudgom. Den fromme og nonneaktige *Narcissa* har fine striper av rødt på dødbleke kinn – hennes elsker er falt i kamp mot fienden. Den ”smukke blaaøyede dreng” *Hyacinth* står ved siden av den slanke søsteren *Elisabeth*. Tvillingene *Benjamin* og *Anna* ligger ”med Hovederne i Moderens skjød og bedekkede af Barnepiggen, den gamle trofaste *Magdalena*”. Lengst borte, nærmest utenfor kretsen, står den bleke *Klara*.

*Adrian*, *Katharina*, *Narcissa* og *Klara* har jeg presentert med egne historier i pasjonskapitlet. Nå er det familieportrettets relasjon til verkets blomsterbuketter som er interessant. Familiebildet utstråler samhold, men også en viss disharmoni, understreket visuelt ved at *Klara* er plassert i utkanten. Beskrivelsen får en spenningsfylt karakter og kan leses som en parallell til motsetningsfylte elementer i blomstersekvensene. Både det voldelige angrepet på familien og de interne spenningene i kretsen, spenninger og sorg som for øvrig også er betinget av krigens vold, skriver fram den sublim karakteren i og rundt familiebildet. De

voldelige blomstene i både det foregående og etterfølgende kapitlet får dermed sitt gjensvar i portrettet av den hollandske familien og ulykken som rammer dem. Samtidig gir buketten av ”disse saa milde og gode Mennesker” (24) også en fornemmelse av ro og harmoni. Det sublime og skjønne samvirker i tvetydig spenning.

#### 5.4.4 Blomstene i bedet

Den fjerde buketten er skildret i en lyrisk monolog og står dermed i samme sjangermessige kontekst som buketten i ”Beskuelsen”. De første strofene er viet Adrians lovprisning og takk for blomsterprakten som har foldet seg ut i bedet hans. Setningen ”Jeg har seet” (31) innleder skildringen av enkeltblomster. Adrian ser hvert enkelt familiemedlem igjen i spesifikke blomster. Her knyttes blomsternavn vi allerede har møtt i ”Beskuelsen” sammen med personnavn i Adrians familie.

Det er interessant å observere at de farlige røde blomstene i ”Beskuelsen”, prakttulipanen, nelliken, valmuen og den rød- og hvitspraglete tulipanen, ikke er med blant familieblomstene. Det er beskuerens hengivne og uskyldige ”elskerinneblomster” som gjenfinnes i Adrians familiebukett: syringen som *Margaretha*, forglemmegeien som *Annaliden*, rosenknoppen som *Benjamin*, hyasinten som *Hyacinth*, vindelen (Konvolvlen) som *Elisabeth*, pinseliljen som *Narcissa*, den hvite rosen som *Klara* og de to røde rosene som *Katharina* og *Johan*. I tillegg blir et ”Fløjelsblad” knyttet til barnepiken *Magdalene*.

Siden flere av blomsterfigurene fra Adrians familie og også Alonzo-planten er beskrevet i kapitlet om pasjonshistorier, konsentrerer jeg meg her om aspekter jeg ikke har kommentert tidligere.

Magdalenes ”Fløjelsblad” relaterer seg til et grønt blad med vanndråper sentralt plassert i maleriet. Fægri (1988) tror at dette er et tistelblad. Det var vanlig i datidens blomstermalerier å supplere hageblomstene med enkelte innslag av mark- og ugressplanter. I ”Beskuelsen” er ikke fløyelsbladet nevnt i blomstergruppen. Men fløyelsbladet er indirekte til stede i skildringen av dråpene på bladet. I første delen av ”Beskuelsen” glir dråpebildet over i et tårebilde, ”fuld som Magdalenas Graad” (15), et bilde som korresponderer med skildringen av barnepiken i Adrians monolog: ”Det er gamle *Magdalene* / med sin Graad og med sin Kaabe, / paa sin ømme Ammevagt” (32). Barnepikens gråt fungerer derfor som en gjentakning av bibelallusjonen til Maria Magdalena. Barnepikens ”Kaabe” alluderer til dråpen i ”foldet

Marikaabe” (14). Dermed føyer bildene for Marias gråt og Magdalenas gråt seg sammen i skildringen av barnepike og understreker bibelallusjonen ytterligere.

Hele femten strofer er viet Adrians visjon av familieblomstene. Men Adrian åpner blikket også for katastrofeblomstene. Her trer flere av de truende blomstene fra ”Beskuelsen” inn igjen. I valmuen og den hvitspraglede tulipanen ser Adrian den voldsomme brannen i kirken og i prestegårdshuset, noe som korresponderer med ildmetaforene som ble knyttet til akkurat disse blomstene i ”Beskuelsen”. I den dunkelrøde tulipanen møter Adrian igjen soldaten Alonzo de Tobar. Det er noe forvirrende at Wergeland bruker to ulike plantenavn for å karakterisere soldaten Alonzo: ”Ned i Tulipanens Grube” og ”ud fra denne Zwiebel Stengel” (43). Innledningsvis omtales Alonzo-planten som ”Denne Zwiebel dunkelrød, / (’Admiral van Liefkenshoek’)” (42). Det finnes imidlertid ingen dunkelrød svibel (hyasint) i maleriet, bare en lyseblå, og admiralsnavnet i parentes betegner en tulipantype (Fægri 1988). Det er uklart hvorfor Wergeland blander sammen svibel og tulipan, det rimer ikke med hans ellers botaniske nøyaktighet i blomsterbetegnelsene. Men siden skildringen av ”Alonzo-planten” korresponderer godt med den dunkelrøde tulipanen på maleriet og med beskrivelsen av prakttulipanen i ”Beskuelsen”, velger jeg å la tulipannavnet representere Alonzo-skikkelsen.

Adrian ser ”Blomsterdemonens Træk” når han skuer ned i ”Tulipanens Grube, / ind i denne Kobberkubé” (42). Da klinger også beskrivelsen av ”Pragttulipanens Gab” fra ”Beskuelsen” med. Den voldelig-erotiske nelliken dukker imidlertid ikke opp. Til gjengjeld trer en ”dobbelt, guldbaldyret, / tigerøjet Fløjelsblomst<sup>79</sup>” (42) fram. Det er Alonzos ville og rasende soldatkamerat som knyttes til fløyelsblomsten med gullbroderi og tigerøye. Denne planten er ikke med i beskuerens monolog. Til sammen finnes det altså fire katastrofeblomster i Adrians bed: de to tulipanene, valmuen og fløyelsblomsten. Blandingen av familieblomster og katastrofeblomster gjør Adrians bukett like sammensatt og flertydig som buketten i ”Beskuelsen”.

Det er en interessant detalj at Wergeland i parenteser har valgt å oppgi spesifikke artsnavn for de to tulipanene: ”Derfor denne Tulipan, / (ægte ’Admiral Enkhuisen’)” (41) og ”Denne Zwiebel dunkelrød / (’Admiral van Liefkenshoek’)” (42). I følge Fægri var disse

---

<sup>79</sup> Fægri (1988) er ikke overbevist om at det virkelig er en fløyelsblomst (*Tagetes*) vi ser i maleriet. Han synes den ligner mer på en gul nellik. Gule nelliker fantes på van Huysums tid, men var sjeldne. Fægri konkluderer med at det kan være vanskelig å se forskjell på en gul fløyelsblomst og en gul nellik, og lar det stå åpent hvilken vi kan se.

tulipansortene omkring 200 år gamle da Wergeland skrev diktet, og helt umoderne, sannsynligvis utdødd. Fægri spør seg hvor Wergeland så kan ha fått disse to tilsynelatende helt korrekte artsnavn fra. Han mener det er sannsynlig at navnene har fulgt maleriet som en (muntlig?) tradisjon, og ”at Wergelands aldri hvilende opplysningstrang har fått ham til å flette noe av denne tradisjonen forstyrrende inn i diktets poesi” (1988:30). Fægri oppfatter bruken av ”prosaiske gartnerkatalognavn” som stilbrudd i en ellers høystemt poesi. Jeg vurderer det heller slik at det tematisk sett har passet Wergeland godt å bruke blomsternavn med ordet admiral flettet inn her. Admiralnavnene understreker den krigerske karakteren disse voldelige blomstene får i teksten.

Adrians monolog inneholder en svært kompleks blomstersekvens fordi den tar opp i seg så mange elementer både fra bukettskildringen i ”Beskuelsen” og fra fortellingen om den hollandske familien. Samtidig fungerer monologen som en tilbakevirkende tolkningsnøkkel for både ”Beskuelsen” og ”Den hollandske Familie”.

#### 5.4.5 Malerens bukett

Fra det øyeblikket Jan van Huysum skjærer løs blomstene fra Adrians bed, har han tatt dem i eie som sitt motiv. Rosenknoppen, som har hatt en beskjeden plass i de foregående blomsterskildringene, får nå bukettens mest sentrale rolle. En fortettet dramatik utspiller seg fra første stund maleren legger hånd på blomstene: ”Den Fremmede har alt Staalet paa Rosenknoppens Qvist. [...] Qvisten med Rosenknoppen er af og Drengen er død” (47). Som nevnt i van Huysums historie, tilfører rosenknoppens dobbelte død dobbelt liv. Rosenknoppen blir malerens viktigste inspirasjonskilde.

Blomstene blir satt i en vase med det samme de er kuttet, og med et ”begeistret Blik løftede [han] den fulde prangende Vase op” (49). Men senere har kunstneren en følelse av å ha begått en forbrytelse ved ”at have overskaaret nogle av Naturens hemmelige Streng, som bandt hiin Gamles Hjerte til Tilværelsen” (50). Maleren viser respekt for disse ”hemmelige Streng” ved å begrave blomstene i viet jord da de er visnet.

Buketten lever imidlertid videre som motiv i maleriet. Igjen blir rosenknoppen løftet fram. Når smerten tynger, trøster maleren seg med ”at pensle paa Rosenknoppen” (50). Og det er først når rosenknoppen er ved ”at aabne sin Læbe” (51) at van Huysum kan gjøre seg klar til å sette navnetrekket sitt på det ferdige maleriet. Bare i ett tilfelle blir en annen enkeltblomst

løftet fram her – Katharinas rose. Adrians tåre faller ”paa Katharinas Rose og paa de andre Blomster, hvor de falde” (51).

Den sentrale rollen rosenknoppen har i van Huysums to buketter, både i gruppen av avskårde blomster og i den malte blomstergruppen, peker *framover* mot den fortellerrollen som blir tilkjenngitt i verkets sluttord, og *bakover* til rosenknoppens tause tale i ”Beskuelsen”.

Dessuten er rosenknoppen i malerens bukett også en del av fortellingen om den hollandske familien. Rosenknoppen blir den blomsten som inngår i flest ulike *roller* i verket.

Rolle mangfoldet blir imidlertid først fullt synlig i de to siste kapitlene og framstår som et overraskende grep i fortellingen, siden rosenknoppen som Benjamin, den ene av et tvillingpar, har en beskjeden plass i ”Den hollandske Familie” og ”Gamle Adrians blomsterbed”.

På den annen side er det likevel ikke så uventet at rosenknoppen og rosenkvisten i kraft av sitt tungt ladete symbolinnhold her får en mer framtrædende rolle enn den har hatt tidligere i teksten. Tradisjonelt symboliserer rosen både jordisk og himmelsk kjærlighet, og den knyttes også til Jesu tornekrone og Jesu blod. Rosesymbolet bærer en sterk pasjonsdybde, som korresponderer med den offerdøden rosenknoppen og Benjamin må lide og den livgivende funksjonen den får for van Huysums maleri. At også Katharinas rose blir løftet fram i sluttscenen, understreker pasjonssymbolikken som malerens bukett blir tilført i verkets siste del.

Verkets fem blomstergrupper inngår i en kompleks vev av interne referanser. De ulike sekvensene kaster perspektiver både framover og bakover, hvor de forklarer og utdyper hverandre. Resultatet er en særegen narrasjon, der enkeltsekvensene inngår i en kronologisk orden og samtidig opphever den. De innbyrdes relasjonene mellom blomsterpartiene bidrar til å synliggjøre at verket har både en lineær og ikke-lineær struktur.

## 5.5 Fargemønstrene

Fargebeskrivelsene er et viktig element i blomsterskildringene. I tillegg til å ha en visualiserende effekt, inngår fargene som en del av verkets metaforikk og symbolikk. Wergeland benytter seg av etablerte konvensjoner når rødfargen blir uttrykk for kjærlighet, erotikk, vold og fare, mens hvitt og blått blir uttrykk for renhet, uskyld, anger og sorg.

Fargene har i tillegg en strukturell funksjon. De bidrar til å skape sammenhenger og kontraster innenfor den enkelte bukett, samtidig som de skaper et parallelliserende mønster bukettenes imellom. Tekstbukettens farger er dessuten naturligvis også nært knyttet til blomsterfargene i maleriet, og er dermed med på å skape en dialog mellom tekst og bilde.

I ”Beskuelsen” er alle blomster i et spekter fra hvitt til blått koblet til en andaktsfull ømhet og uskyld, for noen også til sorg og tårer. Det korresponderer med den konvensjonelle betydningen hvitt og blått har. Hvitt står for renhet og jomfruelighet, men assosieres også med dødens blekhet og sorg. Blått er fredens og kontemplasjonens farge, men står også for Jomfru Maria som himmeldronningen og assosieres med tro og medlidenhet (Biedermann 1992, Fontana 1993).

I ”Beskuelsen” står de to røde rosene for kjærlighet. De to tulipanene og nelliken, som alle har rødfargen i seg, står for erotikk, begjær og vold, men også for tankekraft og genialitet. Igjen ser vi at egenskapene de rødfargede blomstene knyttes til, har feste i fargesymbolikk. Rødt er symbol på kjærlighet, livskraft og energi, men står også for krig, fare og mandighet.

I Adrians monolog er det familieblomstene som inngår i fargespekteret hvitt, lilla og blått, som altså uttrykker uskyld, fred og ømhet, men også sorg og tårer. Unntaket er brudeparet, der de røde rosene symboliserer ung og blussende kjærlighet. Rosenknoppens farge blir ikke nevnt i teksten, men på maleriet er den blekrosa, den bærer derfor også den uskyldsrene hvitfargen i seg.

Katastrofeblomstene er skildret i rød og gult. Soldaten som kjemper om Katharina, framstår i en ”guldbaldyret, tigerøjet Fløjelsblomst” (42). Gul er forræderiets og svikets farge. Adrian møter igjen Alonzo og brannen i valmuen og tulipanene. Skildringen av disse røde blomstene korresponderer med en tradisjon for å la rødt bety krig og fare. I ”Beskuelsen” blir ”Blodvalmues Luekind” og tulipanens ”Flammehvælv” knyttet sammen med genifulle tanker og fyrrige planer. Når disse blomstene dukker opp for andre gang, er det som brennende tårn og tak. Kan det være at sammensetningen av genialitet og røde flammer etablerer bilder for kreative kunstnersinn og deres skyldbefengte skapende krefter? Som den rødbrune tulipanen passer maleren Alonzo godt inn i en slik tolkning.



Rødt kan også være symbol for mannskraft og virilitet, mens blåfargens bånd til jomfru Maria konnoterer kvinnelighet. Renheten i det hvite har også et tradisjonelt feminint preg. Er det dermed mulig å si at blomsterbedets farger er *kjønn*? Svaret er ikke entydig. I stor grad ser Wergeland ut til å anvende bestemte farger for de to kjønn: rødt/svart/brunt for menn og hvitt/blått for kvinner. Men han bryter også dette mønsteret. Katharinas røde rose symboliserer kjærlighet, ikke krig og mandighet, og de to eneste sønnene blir knyttet til tradisjonelt feminin uskyldssymbolikk: den blekblå Hyacinth og den blekrosa rosenknoppen Benjamin. De to blir dessuten tildelt *fortellerevner*. Rosenknoppen forteller ”et Eventyr” om maleriets tilblivelseshistorie, Hyacinth forteller drømmer: ”[...] den ømme / sværmeriske Josefsmine, / hvormed han fortalte Drømme” (33). Kanskje skal de bleke og fromme sønnenes fortelleregenskaper vise til kunstnersinn som står i kontrast til de rødflammede, skyldbefengte kunstnersinnene?

Fargespillet utmerker seg ved sin nyanserikdom. Monologbukettene viser et mangfold av sjatteringer. I ”Beskuelsen” blandes det røde med det mørke i prakttulipanens ”syge Rødmes / natteagtige Skarlag”, mens vi møter blandingen av rødt og hvitt hos den angrende rosen: ”Rødmes Blus med Bleghed stride”. Hyasinten blir skildret gjennom en sjattering av blått og hvitt: ”saa fiint et Blaat, / en saa skjær en Blegnens Kulde”. I Adrians monolog er syrinens ”fine Violet / Blaat og Rødt i Hvidhed badet”. Wergeland knytter altså ikke blomstene til enkle og rene farger, men lar ofte flere farger møtes i samme blomst.

Daniel Haakonsen har skildret den utstrakte bruken av fargesjatteringer i *Blomsterstykket* slik:

I Jan van Huysums Blomsterstykke er dette et av de virkemidler dikteren stadig tar tilflukt til [...]. Blomstenes farge tegnes i ugriplig fine nyanser – ugriplig fordi fargen ikke lar seg definere som en sjattering av blått eller rødt. To farger bor sammen under samme tak – det beveger seg noe i blomstens indre som aldri stivner i et definitivt uttrykk og som likevel ikke er uro, men dyp harmoni. (Haakonsen 1951:196).

Han mener denne typen fargeskildring bidrar til å forfine og neddempe blomstenes sanselige virkelighet for slik å bringe leseren i kontakt med en indre, sjelelig verden. Fargenes transparente karakter skaper en ”gjennomlysningens mystikk”. Tekstens fargeelementer blir så å si forstått som inkarnerte tegn for et åndelig nærvær i teksten. Etter mitt syn representerer fargenyansene en klar visualiserende tendens, som bidrar til å *forsterke*, ikke neddempe, sanselige sider ved teksten. Og der Haakonsen mener at møtet mellom ulike farger i den enkelte blomst uttrykker full harmoni, mener jeg at fargeblandingene i mange tilfeller skaper

flertydighet i blomstermetaforikken. Men selv om man ikke deler Haakonsens åndelige og harmoniserende tolkningshorisont, er det likevel interessant å registrere den interessen han viser for fargespillet i *Blomsterstykket*. Ved å velge ”Anch’io sono pittore” som kapitteloverskrift for fargeanalysen indikerer Haakonsen at Wergeland har latt seg inspirere av malerkunstens laseringsteknikker.

Den nyanserte fargeleggingen gir teksten et visuelt preg. Også mange andre tekstdetaljer bidrar til å anskueliggjøre blomsterportrettene som om de var et kunstbilde. De lyriske bukettbeskrivelsene har en utpreget malerisk metaforikk og kan derfor tolkes som såkalte piktorialistiske eller ”painterly” teksttyper: ordkunst som låner trekk fra bildekunstens visuelle og romlige uttryksmidler.

## 5.6 Farger og blomster – et møte mellom romkunst og tidkunst

Den tegnkarakteren som oppstår når verbaltekster nærmer seg romkunsten, blir av nykritikeren Joseph Frank (1963) betegnet som ”spatial form in literature”.<sup>80</sup> Efraseteoretikeren Murray Krieger,<sup>81</sup> som regnes som Franks etterfølger, er også opptatt av hvordan tidkunst og romkunst møtes i visse typer litterære tekster. Hos Krieger står begrepet ”det ekfrastiske prinsippet” sentralt, et prinsipp han mener er spesielt virksomt i den modernistiske poesien. Moderne lyriske tekster kan oppnå en bildekvalitet som gjør det mulig å *sanse* dem som et bildekunstverk. Diktet nærmer seg slik det romlige, men på verbalspråkets premisser. For Krieger framstår striden mellom romlige og tidlige krefter nærmest som en sjangermarkør for det moderne lyriske diktet (Karlsen 2003a). Men Krieger påpeker at overskridingen av tekstens tidsvilkår skjer *i* språket. Diktets tegn kan aldri realiseres som naturlige, visuelle tegn. Like fullt mener han at mange lyriske tekster er sterkt preget av spatiale former og derfor uttrykker en draging mot romkunsten.

---

<sup>80</sup> Ole Karlsen (2003a) viser til at Lessings skille mellom tid- og romkunst ble utfordret i den angloamerikanske nykritikken, bla av Josephs Frank i essayet ”Spatial Form in Modern Literature” (1963). Frank tildeler korte imaginistiske dikt, som er bygd opp omkring ett bilde, den samme øyeblikkseffekten som Lessing tildeler den visuelle kunsten.

<sup>81</sup> Kriegers avhandling *Ekphrasis. Illusion of the Natural Sign* (1992) er blitt sentral i nyere ekfraseteori. Her er også en artikkel av Krieger fra 1965 trykt opp igjen: ”Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoon* revisited”.

Kriegers ekfraseteori er blitt kritisert for ikke å ta nok hensyn til narrative impulser og strukturer omkring det ekfrastiske. James A.W. Heffernan framstår som Kriegers skarpeste kritiker på dette punktet. Karlsen refererer Heffernans narrative perspektiv på ekfrasen slik:

”På nytt og på nytt i den ekfrastiske litteraturen, seier Heffernan (Heffernan 1993:4-5), blir ein forteljande impuls – altså noko som er *tidleg* organisert – utløyst som svar på den stillstanden som kunstbiletet representerer. Ekfrasen fortel den forteljinga som fører fram til og som følgjer etter den pregnante augneblinken som er avbilda i biletkunstverket (Karlsen 2003a:56).

Både Kriegers og Heffernans perspektiv har relevans for tolkningen av fargenes funksjon i *Blomsterstykket*. Fargespillet som utfolder seg i de lyriske blomsterportrettene, skaper et tildriv mot ”spatial form in literature”. Når fargemønsteret i tillegg fungerer som et strukturelt grep i teksten, forsterkes det romlige preget. Men samtidig har *fargesymbolikken* mange tråder til personkarakteristikkene og *pasjonhistoriene*, noe som tilfører fargeskildringene temporalitet.

Ikke bare den visualiserende fargeleggingen, men også måten blomsterskildringene er komponert på, har en romlig effekt. De fem blomstergruppene inngår som nevnt i et sideordnet mønster hvor de refererer til hverandre. En tekst som er organisert i et slikt internt alluderende fragmentmønster, vil styre leseren mot å ”gripe og sanse [fragmenta] under *eitt*, som var det eitt bilete” (Karlsen 2003a:51).<sup>82</sup> Det spatiale grepet blir forsterket ved at verkets blomstergrupper i tillegg henviser til maleriets bukett. Dessuten skaper den intense opplevelsen av blomstenes skjønnhet, som både beskueren, Adrian og Jan van Huysum erfarer, en type øyeblikksvisjon som ligner bildekunstens fastholdelse av nået.

Likevel mener jeg at den spatiale tendensen blir sterkt utfordret av episke aspekter i *Blomsterstykket*. Også de vekslende sjangrene blomsterportrettene inngår i, forstyrrer tekstens dragning mot et visuelt uttrykk. Etter mitt syn spiller teksten både med romlige og ”tidlige” former og genererer gjennom det en kompleks tegnrefleksjon. Det er derfor mulig å hevde at Wergelands malende ord skaper et interessant *møtested* for romkunst og tidkunst.

---

<sup>82</sup> Karlsen viser til Frank (1963), som mener at lange, flerbilledlige dikt kan få en romlig effekt ved ”frustrating the reader’s normal expectations of a sequence and forcing him to percieve the elements of the poem as juxtaposed in space rather than unrolling in time” (Karlsen 2003a: 51). Frank betegner et slikt selvalluderende fragmentmønster som ”juxtaposition”.

## 5.7 Pasjonsmønstrene

Blomsterskildringene er også pasjonsskildringer. Det gjelder i særlig grad diktmonologene, begge har sin ”Sværme af Lidenskaber” som blir *antropomorfisert*. Men der beskueren ser elskerinneansikter i blomstene, ser Adrian familiens og fiendenes ansikter. Både beskuerens bukett og Adrians bed rommer en blanding av harmoniske og disharmoniske blomsterportretter. Det finnes altså spenninger internt i begge blomstergruppene. Men også flere enkeltblomster blir skildret med motstridende egenskaper og stemningsvalører. Det gjelder som nevnt i særlig grad flere av de rødfargede blomstene.

Lars Sætre (1995) setter blomsterskildringene inn i en spenning mellom konstruktive og dekonstruktive aspekter i *Blomsterstykket*. Det parallelliserende mønsteret peker i konstruktiv retning, mens blomstenes motstridende egenskaper peker i dekonstruktiv retning. Han mener at når blomstene får motsetningsfulle egenskaper og funksjoner, skapes uforsonlige brudd som undergraver en helhetlig forståelse av bildene og den sammenheng de går inn i. Jeg er enig i at blomsterbildene etablerer indre spenninger både innenfor den enkelte bukett og internt i flere av blomsterportrettene. Men jeg ser spenninger og brudd som en del av et mangfold og en sammensatt tekstmosaikk, ikke som en begrunnelse for å løse teksten fra mening, sammenheng og referensialitet.

I Hellands *Blomsterstykke*-studie står de voldelig-erotiske blomsterskildringene sentralt, mens det blir levnet liten plass til de harmoniske portrettene. I lesningen av ”Beskuelsen” legger Helland stor vekt på tekstens sammenligning mellom blomstene og ”lengst hendøde / Elskerinders Ansigtstræk”, og han mener denne verselinjen er underkommunisert i tolkningstradisjonen. Han vurderer det slik at jeget ”gjenkjenner ansiktstrekkene til det man kan anta er høyt verdsatte prostituerte” (2003:158). Etter mitt syn er det bare skildringen av prakttulipanen og nelliken som eventuelt samsvarer med en slik tolkning. Flertallet av blomstene er uskyldige, ømme, angrende, sorgfulle og alvorlige. Tilsvarende utelater Helland helt å omtale ”familieblomstene” i sin analyse av ”Gamle Adrians Blomsterbed”, hvor han bare kommenterer de blomstene som minner Adrian om katastrofen. Helland tilfører resepsjonen nye perspektiv ved å løfte fram de sublimе og skremmende elementene i blomsterportrettene, men gjennom et ensidig fokus på vold og erotikk ekskluderer han andre viktige sider. Tittelen for min avhandling, *Pasjonens blomster*, er ment å gi rom for et større

pasjonsmangfold i Wergelands blomsterportrett enn det Hellands tittel *Voldens blomster?* kanskje kan gi.

Det kan være interessant å se Wergelands sammensatte buketter i lys av David Humes nyanserte pasjonsbegrep. Hume inkluderer et stort spekter av emosjonelle responser i sin pasjonslære. Han er opptatt av pasjonenes kompleksitet og hvordan de inngår i stadig nye blandingsforhold alt etter hvilke situasjoner og relasjoner de er responser på. Både rolige og voldsomme pasjoner inngår i hans følelsesteori. Nafstad forklarer Humes dynamiske pasjonsforståelse slik: "[P]asjonene kan blandes med farger, og i likhet med fargeblandinger, danne nye kvaliteter som er forskjellige fra de elementære de er laget av" (1999:88). Når Humes pasjonsmangfold blir sammenlignet med fargeblandinger, er det en interessant pendant til hvordan Wergeland kobler farger og pasjonsbeskrivelser. Wergeland skaper både visuelle og pasjonelle fargeblandinger i *Blomsterstykket* blomsterportrett.

# Kapittel 6: Pasjonens blomster

## 6.1 Ord og bilde – jord og himmel

I denne studien har jeg lagt vekt på å vise hvordan Wergeland i *Blomsterstykket* lar ulike sjangrer og ulike kunstarter møtes. Wergelands eksfrase er kompleks. Etter mitt syn lar den seg vanskelig plassere verken som en entydig paragone eller som en ekfrase som streber etter å oppnå likhet med den kunstarten den beskriver. Riktignok viser resepsjonshistorien at man kan finne belegg i verket for begge posisjoner. Jeg synes det har vært mer fruktbart å lese de ekfrastiske sidene som uttrykk for en dynamisk *utforsking* av forholdet mellom diktning og maleri. Denne utprøvende kunstartrefleksjonen mener jeg får mer spillerom og tyngde i et dialogperspektiv enn i et konkurranseperspektiv. Verket utstråler et engasjement for det estetiske potensialet i både ordkunsten og malerkunsten, men viser også en bevissthet om disse kunstformenes ulike begrensninger og forskjeller.

En lesning av verkets kunstartrefleksjoner på bakgrunn av Lessings *Laokoon*, viser etter mitt syn at Wergelands tekst overskrider Lessings tegnteorier. I *Blomsterstykket* tilskrives maleriet evnen til å tale og fortelle en historie. Samtidig tillegges diktekunsten evnen til å skildre og bevare noe visuelt – det er tross alt gjennom ordene at maleriet realiseres for leseren.

Gjennom historier og lyriske refleksjoner settes både det malte og det skrevne *Blomsterstykket* inn i et felt av muligheter og grenser. Slik veves møtene mellom ulike kunstarter seg også sammen med møtene mellom ulike tekstsjangrer. *Blomsterstykket* kan derfor betegnes som en poetologisk og sjangermessig eksperimentell tekst, som fra et nåtidig leserståsted utfordrer grensene mellom romantikk og modernisme.

En fenomenologisk innfallsvinkel har bidratt til å framheve verkets bevegelse mellom en åndelig og en sanselig dimensjon. Jord og himmel speiler hverandre. I *Blomsterstykket* forskning kan man se en viss tendens til at forskere, selv med ulikt teoretisk blikkpunkt, reduserer betydningen av de jordvendte og sanselige sidene til fordel for de himmelvendte og kunstfilosofiske sidene. I dette kan man spore en dualistisk tendens i forskningen, der de sanselige, tinglige og erfaringsmettede trekkene får mindre oppmerksomhet og verdi enn

ideene og tankeinnholdet. Min egen lesning har vært styrt av et blikk for hvordan tekstens fiksjon beveger seg i sonen mellom den reale og den ideale verden.<sup>83</sup>

## 6.2 Historiene, blomstene, visjonene og kunsten

Den overordnede problemstillingen for avhandlingen har vært å undersøke hvordan ulike former for pasjon nedfeller seg i *Blomsterstykkets* innhold og form. Analysen er rettet mot fire aspekter: historiene, blomsterskildringene, visjonstekstene og kunstfilosofien.

*Pasjonshistorier* blir brukt som inngang til analysen av de episke linjene. Historiene utfolder seg ikke bare i prosapartiene, de er også til stede i de lyriske partiene. Med grunnlag i den vide definisjonen av 'fortelling' som jeg viser til i kapittel 4.1, finner jeg historier eller brokker av historier vevd inn i alle verkets seks hoveddeler. Jeg har villet løfte fram historiene og de narrative strukturene i større grad enn det tidligere studier av verket har gjort.

Pasjonsbegrepet inngår både i en sekulær og en religiøs tradisjon og har gjennom tidene hatt mange betydningsvalører. Jeg har forsøkt å vise at *Blomsterstykkets* pasjonshistorier reflekterer dette vide registeret. Elementer av lidelse, lidenskap, religiøsitet og kjærlighet inngår i plotet for enkelthistoriene. Nå har ikke alle av dem et tydelig plot i betydningen handlingsutvikling, men alle genererer en spenning eller en undring omkring et handlingsforløp som noen ganger bare antydes, men ikke forfølges. Enkelte av fortellingene, som Klaras og Narcissas, må karakteriseres som "historier i kim". Historiene om Adrian, Alonzo og van Huysum har en lengre og mer kompleks handlingsutvikling. Det samme kan man si om tilblivelseshistorien til maleriet, som omslutter alle enkelthistoriene.

Historienes pasjonsaspekt viser seg også gjennom emosjonsbeskrivelsene. Hovedpersonene Alonzo, Adrian og van Huysum inngår i pasjonsdramaer som utløser voldsomme emosjoner av sterkt skiftende karakter. Brå overganger mellom jubel og fortvilelse preger alle de tre hovedfigurene. Alonzo og van Huysum drives dessuten av en sterk kunstnerlidenskap, som

---

<sup>83</sup> Den wergelandske bevegelse mellom jord og himmel kan fungere som inspirasjon også for nåtidige norske forfattere som ellers står langt fra romantisk patos i formspråket. I et avisintervju karakteriserer Einar Økland sitt slektskap med Wergeland slik: "Han skreiv jo i så mange stilartar. Var ikkje engsteleg for å blanda ting. Han var både jordnær og ordinær, og samstundes langt opp i ein himmel av idear. Han kunne skrive verdsleg og religiøst i same andedrag. [...] Eg har nok ikkje hovudet så langt opp i skyene. Men han er eit positivt førebilete, for å seia det forsiktig" (Bræin 2006).

for begge vedkommende rommer både hensynsløs opptreden og innbitt konsentrasjon om motiv og skaperakt. Intense, skiftende og lidenskapelige emosjoner er altså et fellestrekk for alle disse tre karakterene.

De samme figurene gjennomgår forandringer som leder til nye valg og erkjennelser. Alonzos visjon av Katharina fører til at han deserterer for på ny å vie seg til malergjerningen. Jan van Huysum opplever en enda mer gjennomgripende utvikling. Han framstår først som en selvbevisst og arrogant kunstner, men lider senere ved tanken på sine overgrep og soner gjennom arbeidet med å fullende sitt kunstverk. Forsoning står sentralt også i portrettet av Adrian. I relasjonen til Klara erkjenner Adrian skyld. I to gripende forsoningsscener tar han et oppgjør med sinnet og skuffelsen han har kjent overfor datteren, og han inkluderer henne i familiekretsen på nytt. Forsoningståren som faller på maleriet er et samlende uttrykk for hvordan forbannelse er forvandlet til velsignelse. Disse hovedfigurene gjennomgår en karakterutvikling der erfaringen av sterke lidenskaper og følelser er sentrale drivkrefter. Adrians familiemedlemmer har imidlertid ikke en slik utviklingshistorie. De framstår mer som typer. Men også typebeskrivelsene rommer et variert register av emosjoner.

Analysen av *blomsterskildringene* viser at disse inkluderer et stort mangfold av pasjoner. Blomster som representerer truende og heftige lidenskaper, står innenfor samme bukett side om side med blomster med harmoniske og andaktsfulle pasjoner. Også noen av enkeltblomstene blir karakterisert med sterkt motstridende emosjoner. Den assorterte blomstersamlingen og det vide fargespekteret i "Jan van Huysums Blomstestykke" ser ut til å ha inspirert Wergeland til å innlemme et både spenningsfylt og bredt følelsesregister i fortellingen om maleriets tilblivelse. Wergeland spiller også på tradisjonell blomst- og fargesymbolikk på en måte som tilfører blomsterskildringene aspekter fra den kristne pasjonshistorien.

*Visjonstekstene* står i en særstilling. Den ekstatiske pasjonen har en overveldende karakter, som nedfelles i en språklig diskurs preget av paradokser, oksymoroner og hyperboler, særlig i beskuerens og Adrians visjoner. Skjønnhetsåpenbaringen karakter av å være epifanier gir skildringen av visjonspartiene en dvelende funksjon. Likevel inngår disse sentrale øyeblikksopplevelsene i et forløp av handlinger. Den som erfarer visjonen, gjennomgår en forvandling som får konsekvenser for andres liv og for kunsten. Jeg har derfor funnet grunnlag for å kalle dem *ekstasehistorier*.



David Humes kontekstuelle pasjonsbegrep gir et redskap til å studere pasjoner ikke bare som karakterisering av indre emosjoner, men som følelser med for- og etterhistorier i en kontekst. Wergeland gir pasjonene et *handlingsrom*. De inngår i ulike situasjoner og relasjoner som utspiller seg i fiksjonen. *Blomsterstykket* knytter også kunsten til følelser. De kunstverkene som teksten løfter fram, utløser sterke følelser både hos de som betrakter dem og hos de som skaper dem. Men kunstpasjonene blir ikke isolert til rene subjektive og indre anliggender, de blir plassert inn i dramatiske historier om menneskers liv og død.

### 6.3 Kunsten og den etiske uro

Pasjonstrådene som er vevd inn i *Blomsterstykkets* historier og bilder, bringer etter mitt syn kunsten inn i et etisk og eksistensielt alvor. Skyld, offer, soning, tilgivelse og oppstandelse alluderer til mange aspekter i den bibelske pasjonshistorien. Som før nevnt betyr ikke det at jeg leser Wergelands tekst som en allegori over den kristne pasjonsfortellingen. Men bibelallusjonene bidrar til å gi kunstrefleksjonen en eksistensiell tyngde. *Blomsterstykkets* skildringer av selvsentrerte, selvopplukte kunstnere, som både overser og begår overgrep i kunstens navn, er rystende å lese. I harmoniserende lesninger er det vanlig å tolke Adrians forsoningståre som tegn på at kunsten og kunstnerne blir gjort skyldfrie. Forsoningståren ”må innebære at kunstens kostende blir godtatt” (Langholm 1974:408). I kapitlet ”Jan van Huysum, Blomstermaleren” er det flettet inn en kommentar om den voldsomme og selvkjærlige kunstnerpasjonen:

Det er ingen voldsommere hensynsløse, selvkjærligere Lidenskab end Kunstnerens. Den kjender ikke Grændser, Ret eller Synd. Den griber efter sin Lysts Maal med Gigantarme, fordi den troer den har et Gudeherte (48).

Denne tekstpassasjen er i resepsjonen ofte blitt forstått som et forsvar for den romantiske dyrkingen av kunstnergeniet og kunstnerinspirasjonen, et uttrykk for en aksept for den romantiske kunstners absolutte frihet.

Jeg ser det ikke slik. Det ligger en kritisk distanse i skrivemåten ”fordi den troer den har et Gudeherte.” Uttrykksmåten impliserer at kunstneren kan ta feil i sin gudehertetro.

”Gigantarme” og ”Gudeherte” kan leses som signaler om hybris som problematiserer kunstnerens rett til ikke å kjenne ”Grændser, Ret eller Synd” i sin kunstnergjerning. Etter min

oppfatning samles ikke de ulike pasjonstrådene til slutt i en enhetlig harmoniserende tro på det sanne kunstverk gjennom Adrians tåre, til det spiller ofrenes blodige historier en for sentral rolle. Å tilgi blir i *Blomsterstykket* ikke det samme som å forsvare urett.

Alonzo og van Huysum vil begge begjærlig ta sitt motiv i besittelse uten menneskelige hensyn. Slik stilles kunsten inn i en *etisk uro*. I Alonzo-historien fungerer krigen og den hollandske familiens tragiske død som en urovekkende kontekst for malerens religiøse iver, kunstvisjon og higen etter berømmelse. I historien om Jan van Huysums må familien metaforisk sett dø på nytt når maleren skjærer blomstene han begjærer. Dessuten vokser de skjønne blomstene på katastrofens grunn i ruinbedet, en tragisk forhistorie som i malerens øyne bare gjør dem enda mer vakre og attråverdige. Kunstnerens beveggrunner framstår altså som tvilsomme og lite edle eller ideale. Likevel tildeler fiksjonen malerne evnen til skape stor kunst. Kunstvisjonene og kunstverkene blir velsignet av himmelen, og kunsten blir del av en åndelig virkelighet som kunstnerne selv er langt borte fra.

Både historiene og bildespråket er bærere av en skyldproblematikk. Jan van Huysum erkjenner sin skyld, han lider ved den, og han blir til slutt tilgitt. Dette tolker jeg som et tegn på at teksten *ikke* støtter tanken om kunstnerens rett til å heve seg over etiske normer og regler i sin gjerning. Kunstneren har en skyld å sone. Portrettet av Alonzo blir stående i et ambivalent lys. Han er den ”fromme Morderengel”.

På den ene siden ser altså Wergelands tekst ut til å forsvare den sanne kunstens autonomi. Produksjonen av de store kunstverkene løsriver seg fra resepsjonen av dem, og dessuten fra kunstnerens eget ansvar eller eventuelle skyld. Også kunstnergeniet får dermed en form for rettferdiggjørelse. Stor kunst fungerer uavhengig av kunstnerens sinn og hans motivasjon for å bedrive kunst. Den får en åndelig dimensjon, tilført utenfra, og i dette ligger den mulige forsonende, tilgivende, ”åndelige” dimensjonen i teksten, i samsvar med den romantiske idé om rettferdiggjørelsen av kunstnergeniet.

På den andre siden blir kunstnerlidenskapen framstilt i all sin gru og brutalitet. Den er formørket og full av destruktive egenskaper, like mørk som de kreftene kunsten evner å danne motstykke til. Rosenknoppens fortelling, det vil si også Wergelands eget kunstverk, knytter maleriet til ruinbedet. Kunstens skjønne blomster hører sammen med katastrofens blomster. Wergeland viser oss ”pasjonens blomster” – både vold og skjønnhet, skyld og forsoning i

samme portrett. Kunstverkene faller ikke til ro, verken det skrevne eller de malte, de blir værende i en eksistensiell og etisk uro. *Blomsterstykket* anerkjenner den sanne kunstens evne til å *fortolke* og *formidle* lidelse og skjønnhet, men det skjer ikke som en entydig aksept av kunstnerens tilbøyelighet til å *forårsake* lidelse i kunstens navn.

*Endelig engang i et lyst Øjeblik – Blomsterne syntes at bøje sig imod ham, Rosenknoppen at aabne sin Læbe og at bede – sætter han Penselspidsen atter til forat gjøre Trækket: "Jan van Huysum fecit." [...]*

*Jan van Huysums Sjel tilstaaer for sig selv i dette Øjeblik, at det er fuldendt.*

# Litteratur

## Primærtekst

Wergeland, Henrik: *Jan van Huysums Blomsterstykke*. Utgave ved Willy Dahl. J.W. Eides forlag, Bergen 1969.

## Anvendt litteratur

- Alnæs, Jørgen. 2001. "Montasje. Fragmenter i en totalitet". I: *Bøygen*, nr 1 [Internett] Tilgjengelig fra: <http://foreninger.uio.no/boygen/montasje.html> [lest 24.01.07]
- Andersen, Øvind. 1995. *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beyer, Harald og Edvard. 1970. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug.
- Boger, Kirsti og Inge S. Kristoffersen. 2004. "I Ibsens billedgalleri. Om diktskyklusen *I Billedgalleriet* og dikterens besøk i Die Gemäldegalerie Dresden". *Bokvennen* nr. 1.
- du Bois, Page. 2003. "A Passion for the Dead: Ancient Objects and Everyday Life". I: Meyer, Richard. 2003. *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Biedermann, Hans. 1992. *Symbolleksikon*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag..
- Bræin, Ingvild. 2006. "Ei maurtuebok". I: *Bergens Tidende* 21. august.
- Bygstad, Erik. 2002. "Jan van Huysums Blomsterstykke". I: Bygstad: *Fremmedmannen. Analyser av norske skjønnlitterære tekster*, 144-192. Oslo: Kolofon AS.
- Bø, Gudleiv. 1967. "Strukturen i *Jan van Huysums Blomsterstykke*". I: Ivar Havnevik (red.). *Festskrift til Daniel Haakonsen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Detering, Heinrich. 1994. "'Die herrliche Konstruktion von Schönheitslinien' Henrik Wergelands modernistische Experimente". I: *Skandinavistik. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der Nordischen Länder*. Glückstadt: Verlag J.J. Augustin.
- Dvergsdal, Alvhild. 1991. *Klassisistiske mønstre i Henrik Wergelands Digte. Første Ring*. Oslo: Solum Forlag A/S.
- Dvergsdal, Alvhild. 1995a. "'Sujetter for Versemagere' (1841) av Henrik Wergeland". I: *Syn og Segn* 3.
- Dvergsdal, Alvhild. 1995b. "'Sujetter for Versemagere' (1841) av Henrik Wergeland". I: *Syn og Segn* 4.
- Dvergsdal, Alvhild. 2002. "Hvori Tanken blir fortært". I: Helland, Frode og Jahn Thon (red.): *Wergeland i dag*. Forskningsserien nr 31. Høgskolen i Agder. Kristiansand, s 147-174.
- Dvergsdal, Alvhild. 2004. "Uavklart Blomsterstykke". I: *Edda*. Nr 1, s 64-69.
- Eide, Tormod. 2004 [1999]. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Fafner, Jørgen. 1995 [1982]. *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Fontana, David. 1993. *Symbolenes språk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Frank, Joseph. 1963. "Spatial Form in Modern Literature". I: *The Widening Gyre*. New Brunswick/New Jersey, s 3-60.
- Fægri, Knut. 1988. *Dikteren og hans blomster: Florula Wergelandiana*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Føllesdal, Dagfnn. 1993. "Edmund Husserl". I: Berg Eriksen, Trond (red). *Vestens tenkere*. Oslo: Aschehoug.
- Greibrokk, Jostein. 2002. "Wergelands prosa – spenninger i tekst og samfunn". I: Helland, Frode og Jahn Thon (red.): *Wergeland i dag*. Forskningsserien nr 31. Høgskolen i Agder. Kristiansand, s 61-84.
- Grønstøl, Sigrid Bø. 2001. "Dikt og tanke". I: Grønstøl, Sigrid Bø og Unni Langås. *Tanke til begjær: Nylesingar i nordisk lyrikk*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag.
- Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Heiberg, Johan Ludvig. 1861 [1838]. "Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skjønnne Kunster". I: *Prosaiske Skrifter*, bd. 2 København.
- Heffernan, James A.W. 1993. *Museums of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago og London.
- Helland, Frode og Jahn Thon (red.). 2002. *Wergeland i dag*. Forskningsserien nr 31. Høgskolen i Agder. Kristiansand.
- Helland, Frode. 2002. "Klarhet og mørke. – Henrik Wergelands optikk i diktet "Under en Birk". I: Helland, Frode og Jahn Thon (red.): *Wergeland i dag*. Forskningsserien nr 31. Høgskolen i Agder. Kristiansand, s 85-99.
- Helland, Frode. 2003. *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hume, David. [1739-40] 1978. *A Treatise of Human Nature*. Analytical Index by L.A. Selbye-Bigge. Secinded. With text revised and notes by P. H. Nidditch. Oxford: Oxford University Press.
- Hume, David. [1757] 1993. *Selected essays. Edited with an introduction by S. Copley and A. Edgar. The World's Classics*. Oxford: Oxford University Press.
- Haakonsen, Daniel. 1951. *Skabelsen i Henrik Wergelands diktning*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Jacobsen, Yngve Sandhei (red.) 2000. *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesinger av Henrik Wergeland*. LNU/Cappelen Akademisk Forlag.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johannesen, Georg. 1996. *Den første sommerfugl. Bidrag til Henrik Wergelands resepsjonshistorie*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag.
- Kabell, Aage. 1956-57. *Wergeland, bind II. Manndommen*. Det norske vitenskaps-akademi. Oslo: Aschehoug.
- Karlsen, Ole. 2003a. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen Ole. 2003b. "Grovpenslet om Wergelands Blomsterstykke". I: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. Årgang 6, nr 2, s 161-165.
- Kittang, Atle. 1998. *Ord, bilete, tenking*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Krieger, Murray. 1992. "Ekphrasis and the Still movement of Poetry; or Laokoön Revisited". I: Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Langholm, Odd Inge. 1974. "– af en nædbrendt Lidenskab. En lesning av Jan van Huysums Blomsterstykke". I: *Kirke og kultur*, nr. 5.
- Lessing, Gotthold Ephraim. [1766] 1992. *Laokoon. An Essay on the Limits of Painting and Poetry. [Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie]*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Longinos (pseudo). 1968 [2.årh. f.Kr./2.årh. e.Kr]. *Om det opphøyde i litteraturen*. Oversatt av Knut Kleve. Oslo: Tanum.
- Lothe, Jacob m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Aschehoug og Gyldendal.
- Madsen Peter. 2006. "Hverdagslivet, sproget og kærligheden". *Prosa*. Nr 4, s 43-47.
- Michaelsen, Aslaug Groven. 1977. *den gyldne lenke. Norsk litteraturutvikling og det harmoniske imperativ*. Oslo: Dreyer.
- Mathisen, Steinar. 2005. *Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet. Stadier i estetikens historie fra Platon til Kant*. Oslo: Akribe.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1964] 2000. *Øyet og ånden*. Oslo: Pax Forlag.
- Meyer, Richard. 2003. *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Meyer, Richard. 2003. "Introduction: The Problem of the Passions". I: *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Mitchell, J.W.T. 1994. *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, J.W.T. 1987. *Iconology. Image. Text. Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax Forlag
- Myhren, Dagne Groven. 1988. "Wergeland og hans blomster". I: *Aftenposten*, 26. juli.
- Nafstad, Petter. 1999. *Pasjoner og personer. En analyse av David Humes lære om de menneskelige følelsene*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nyrnes, Aslaug. 2002. *Det didaktiske rommet. Didaktisk topologi i Ludvig Holbergs 'Moralske Tanker'*. Avhandling dr. art. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Schiedermair, Joachim. 2006. "Sublime ekfraser. Det opphøyede som semiotisk prosess i Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke". I: *Edda* nr 02, s 118-130.
- Silverman, Deborah. 2003. "Pleasure and Misery: Catholic Sources of Paul Gauguin's and Pablo Picasso's Abstraction". I: *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Sjklovskij, Viktor B. [1916] 1991. "Kunsten som grep". I: Kittang, Atle m.fl. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Summers, David. 2003. "Cogitos Embodied: Force and Counterforce in René Descartes's *Les Passions de l'âme*". I: *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Sætre, Lars. 1995. "Meiningsfylde og substitusjon i Jan van Huysums Blomsterstykke av Henrik Wergeland". I: *Perifraser. Til Per Buvik på 50-årsdagen*. Universitetet i Bergen.
- Tobiassen, Elin B. 2007. "Sorgens offer" I: *Morgenbladet* 16.-22. mars.
- Thorsteinsen, Linda Connie. 2001. "Anch'io sono pittore" *En analyse av ord/bilde-diskusjonen i Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke*. Hovedoppgave i nordisk litteratur. Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Trondheim.
- Ustvedt, Yngvar. 1994. *Henrik Wergeland. En biografi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Welhaven, Johan S. 1991 [1832]. *Henr. Wergelands digtekunst og Polemikk ved Aktstykker oplyste*. Christiania. Opptrykk i *Samlede verker*, utgitt av Ingard Hauge. Oslo: 1991.
- Wergeland, Nicolai. 1995 [1833]. *Rettferdig bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakter. En æsthetisk polemisk Afhandling foranlediget ved J.S. Welhavens uefterrettelige Kritik "H. Wergelands Digtekunst og Polemikk"*. Christiania. Opptrykk med innledning og kommentarer av Dagne Groven Myhren. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Ystad, Vigdis. 1975. "Kunstfilosofien i Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke" *Edda* nr 5.
- Aarseth, Asbjørn. 1983. "Romantikkbegrepet som litteraturhistoriens Proteus". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3.

# Vedlegg

## Blomsterskjema

Sammenstilling av blomsternavn, personnavn og fargevalører i de fem blomstergruppene.

Buketten beskrives	Buketten beskues	Familiegruppen	Blomstene i bedet	Malerens bukett
Side 13	Side 17-19	Side 23-24	Side 31-36 og 39	Side 46-51
		<i>Adrian</i> familiefar, prest		
en hvidspraglet Tulipan	Denne Tulipan, Flammehvælv		<i>Huset i brann:</i> denne Tulipan, Admiral Enkhuisen, Flammedyb, med hvide Emmers Flekker	
en dunkel, rødbruun Tulipan af ægte hollandsk Pragtflor	Pragttulipanens Gab, blodig, syge Rødmes, Skarlag		<i>Alonzo de Tobar:</i> denne Zwiebel dunkelrød, Admiral van Liefkenshoek, krigerrøde, munkesorte Pragttulips aabne Beger	
en hvid Rose	Denne fulde hvide	<i>Klara</i> datter	<i>Klara:</i> denne hvide Rose, det Rødmende som dør, med Blegthed Smerten dæmper	
to røde Roser	De tvende røde Roser	<i>Katharina</i> datter, bruden <i>Johan</i> brudgom	<i>Katharina og Johan:</i> Rosen ved sin rose morgenrøde, morgenfriske Roser	Katharinas Rose
en Syringe	Syringen	<i>Margaretha</i> hustru og mor	<i>Margaretha:</i> Syringen, Blomstens fine Violet, Blaaf og Rødt i Hvidhed badet	
en brun Aurikel				
Pintseliljer (Narcisser)	Narcissens blege Stjerne	<i>Narcissa</i> datter	<i>Narcissa:</i> Pintseliljen, Stjernen er ei hvid som denne, syge Perle ei saa bleg, Stribe af Karmin, Arret efter Smertens Bid	
en ildfarvet Valmu	Blod-valmuens Luekind		<i>Kirketårnet i brann:</i> Papav'rens Knops Skarlag, Spiret da det svimlede og faldt <i>Kirketaket i brann:</i> i dens Blomsts udslagne Flammer	
en guul. dobbelt Fløjelsblomst			<i>Alonzos ville soldatkamerat:</i> dobbelt, guldbaldyret, tigerøjet Fløjelsblomst	
en dobbelt rødspraglet Nellik	Nellik, Blod, purpurrøde Dugregn af Granater			
en blaa Hyacinth	Hyacinthen, saa fiint et Blaaf, en Blegdens Kulde	<i>Hyacinth</i> sønn	<i>Hyacinth:</i> Hyacinth	
en Konvolvulus	Konvolvulerne, blaaere end Himlenes Bund	<i>Elisabeth</i> datter	<i>Elisabeth:</i> Favreste Konvolvel, i en død Blaaklokkes Liin, de store Øjne Blaa	
en Forglemmigei	Kjærminden	<i>Anna</i> yngste datter	<i>Annaliden:</i> Glemmigej, slynget som du plejer, Armen om din Tvillingbroer	
en halvaaben Rosenknop	Moserosenknop	<i>Benjamin</i> yngste sønn	<i>Benjamin:</i> Rosenknoppen, der som groer, Glemmigejen min ved Siden	Rosenknop/ Navnløs Dreng/ Benjamin: Blod paa Qvisten
en Ridderspore				
		<i>Magdalena</i> barnepiken	<i>Magdalena:</i> Fløjelsblad, den rene, fulde sølvertunge Draabe	

# Sammendrag

Berit Westergaard Bjørlo:

Pasjonens blomster.

En lesning av Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke*

Ekfrasen *Jan van Huysums Blomsterstykke* forteller den fiktive tilblivelseshistorien til et blomstermaleri. Et samlende fokus i avhandlingen er begrepet *pasjon* – forstått både som 'emosjoner', 'livserfaring', 'lidelse' og 'lidenskap'. Den overordnede problemstillingen er å undersøke hvordan ulike aspekter ved pasjonen vever seg inn i *Blomsterstykkets* historier, visjonstekster, blomsterskildringer og kunstrefleksjon.

*Blomsterstykke*-resepsjonen på 1960- og 70-tallet var dominert av idéhistoriske og religiøse aspekter og nykritisk harmonitenkning om struktur og tema. Det siste tiåret dominerer dekonstruktive og interartielle tilnærminger og en interesse for sublimale aspekter. Avhandlingen stiller seg kritisk til ensidig dekonstruktiv lesning som reduserer teksten til et selvreferensielt tekstunivers, og til en interartuell lesning som hevder at *Blomsterstykkets* kunstarten er dominert av iscenesettelse av en kamp mellom ord og bilde. Med støtte i fenomenologisk tenkning blir forholdet mellom ord og bilde og forholdet mellom det sanselige og det åndelige forsøkt sett i et ikke-dualistisk perspektiv. Som estetikkhistorisk referanseramme blir pasjonsbegrepets skiftende betydninger og funksjoner diskutert i lys av ulike kulturelle kontekster: antikk, kristen, førromantisk, romantisk pasjon og pasjon i moderne estetisk tenkning.

Med verkets fortellinger som innfallsvinkel drøftes hvordan ulike former for pasjon vever seg inn i handlingsgang, personkarakteristikk og tematikk, og det blir påvist intertekstuelle relasjoner til den bibelske pasjonshistorien. Pasjonshistoriene framhever narrative aspekter, som har fått mindre oppmerksomhet i sekundærlitteraturen. Verkets visjonstekster blir lest som ekstasehistorier som knytter an til både en dionysisk tradisjon, til religiøs mystikk og til epifaniet som en sekularisert erfaring.

Blomsterskildringer viser hvordan de språklige bildene er med på å bygge opp registeret av sterke emosjoner, erfaringer, sanseinntrykk og åndelige visjoner. Blomsterskildringene veksler dessuten mellom visualiserende og narrative tekstgrep og etablerer dermed i sitt formspråk *møter*, mer enn kamp, mellom visuell kunst og verbal kunst eller mellom 'romkunst' og 'tidkunst'. Også sjangrene dikt og fortelling møtes i blomsterpartiene, noe som skaper et fundament for å lese verket som en prosalyrisk tekst.

Analysene viser hvordan *Blomsterstykket* knytter kunsten til et bredt spekter av følelser og erfaringer. Kjærlighet, lyst og skapertrang konfronteres med svik, skyld og smerte – men også med forsoning. Både fortellingene, bildespråket og kunstrefleksjonen blir bærere av en etisk og eksistensiell uro. Verket stenger ikke kunsten inne i sitt eget univers, men viser hvordan det å skape og oppleve kunst berører menneskers liv. På den ene siden rettfærdiggjøres kunstnerens ansvar i samsvar med romantisk tenkning. Stor kunst blir skapt uavhengig av kunstnerens sinn og motiver. På den annen side skildrer teksten kunstnerlidenskapens destruktive krefter på en måte som skaper sympati med ofrene. *Blomsterstykket* anerkjenner den sanne kunstens evne til å *fortolke* og *formidle* lidelse og skjønnhet, men det skjer ikke som en entydig aksept av kunstnerens tilbøyelighet til å *forårsake* lidelse i kunstens navn.