

Striden om Wergelands «Til en Gran». Idealisme, modernisme, realisme

Discussing Henrik Wergeland’s “To a Spruce”: Idealism, Modernism, Realism

Erik Bjerck Hagen

Professor i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Har blant annet utgitt bøkene *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter* (2013), *Hvordan lese Ibsen?* (2015) og *Norsk litteratur 1830–1875. Romantikk, realisme, modernisme* (2019).

Erik.Hagen@uib.no

Sammendrag

Artikkelen diskuterer lesninger av Henrik Wergelands dikt «Til en Gran» ut fra de tre hovedlinjene i norsk litteraturforskning generelt og i mottakelsen av romantikken spesielt: idealisme, realisme og modernisme. Både idealistiske lesninger fra Fredrik Paasche til Per Thomas Andersen og en modernistisk lesning i Jørgen Sejersted's og Eirik Vasendens *Lyrikkhåndboken* forkastes som for teoristyrte. En realistisk lesning utarbeides som et bedre alternativ, i dialog med en noe oversatt artikkel av Leif Johan Larsen fra 2002. Til slutt diskuteres noen farer og problemer også ved en realistisk lese måte.

Nøkkelord

Wergeland, romantikken, hovedlinjer i norsk litteraturforskning, norsk litteraturhistorie

Abstract

In this article, I discuss different readings of Henrik Wergeland’s well-known poem “Til en Gran” (1833) as they fall into line with the three main currents that have dominated Norwegian literary scholarship generally and the reception of Norwegian Romanticism specifically: idealism, realism, and modernism. Idealistic interpretations from Fredrik Paasche to Per Thomas Andersen, as well as a modernist reading found in Jørgen Sejersted’s and Eirik Vasendens *Lyrikkhåndboken*, are discarded as being too dependent on the theoretical premises constituting idealism and modernism respectively. A realistic interpretation is suggested as an alternative, in dialogue with a somewhat neglected study by Leif Johan Larsen (2002). In a final section, I discuss the theoretical problems that may befall even a realistic reading.

Keywords

Wergeland, romanticism, Norwegian literary history, realism in poetry

I

Wergelands dikt kan være svært enkle i kjernen. Finner man først ut av syntaksen og får kartlagt ordbetydninger og referanser, ser man som regel ganske tydelig hva og hvor han vil med sin lyrikk. Dette er en kvalitet. Det er mer enn nok dunkel poesi der ute. Eller: Wergeland som poet er, på sitt beste, så sterk at diktene fungerer utmerket også ved å ha et ukomplisert siktemål. Metaforikken og den språklige energien og fantasiutfoldelsen i diktene er

ellers så overveldende at de i seg selv skaper mer enn nok mangfold og kompleksitet. Diktene trenger så å si en enkel moral for at ikke villskapen og improvisasjonsgleden helt skal ta overhånd.

Ta «Til en Gran», et kjent dikt, som likevel ikke akkurat er overkommentert, slik få Wergeland-dikt vel egentlig er. Diktet er en ode til dette enkle treet, granen, som apostroferes slik i diktets andre strofe:

Her i den skumle Dal forglemt
 Du sørgende i Skyen gjemt
 din stolte Isse har.
 Du speider mørkt derovenhen
 mod graneformte Taarn af Steen,
 og kjender sukkende igjen
 et Billed af din Far. (Wergeland 2008, 102)

Der oppe fra kan treet speide utover mot sine eldre slektninger, Europas katedraler, som synes mektigere og edlere, og som definitivt er mer berømte, men som i diktet kommer til kort fordi de befinner seg lenger unna naturen. En gran er en «*Naturens* Kathedral», heter det i strofe 6. Den behøver verken å skamme seg eller å gjemme seg vekk, men har potensial til å overstråle selv kulturens mest myndige byggverk.

Granen kan også sees som norsk, iallfall for nordmenn interessert i Wergelands politiske standpunkter på 1830-tallet, den er natur, den er bortgjemt, den er kanskje et bilde på den norske unnselige bonde og iallfall på den stolte og kreative dikter og *hans* bortgjemthet. Også poeten, må vi formode, føler seg «i den skumle Dal forglemt». Granen er mer enn på høyde med alt hva det katolske eller protestantiske Europa har å by på når det gjelder steder for gudsnærhet, verdighet og åndelig inspirasjon. Slik blir diktet et emblematiske romantisk dikt: Det vektlegger den stolte subjektivitet, den enkle natur og det norske som noe særpreget, om enn ikke selvtilstrekkelig. Granen er også en selvfølgelig del av Europa, som et urbilde på de kirkespir den har inspirert og kjenner et vedvarende slektskap med.

Som et grovt overslag og et foreløpig tolkningsriss skulle dette være mer enn nok som grunnidé eller hovedtematikk. En ikke liten uenighet har likevel oppstått i resepsjonen, helt i tråd med de tre hovedlinjene i norsk litteraturforskning generelt og i mottakelsen av romantikken spesielt: idealisme, realisme og modernisme.

Den idealistiske linjen går tilbake til Welhaven, og i tilfellet «Til en Gran» har den Daniel Haakonsen som sin fremste eksponent. Idealister tenker gjerne at litteraturen som sådan har en egen skjønnhetens logikk som hever den over mer alminnelige moralske, politiske og kulturelle forpliktelser. Sann litteratur er autonom ved at den først og fremst viser til sin egen skjønnhet. I tillegg uttrykker den eller tar del i det som er kunstens vesen, og den har som sitt høyeste siktemål å formidle eller å oppnå ulike former for transcensens, religiøs fornemmelse, mystikk eller sammensmeltning av natur og kultur. Haakonsen innleder sin doktoravhandling om Wergeland med å si at han søker «dikterens åndelige egenart», og denne egenarten ligger i «vitale sjelelige grunnholdninger, denne dype personlige orientering, som ikke må forveksles med dikterens livssyn i vanlig forstand». En slik dyp wergelandsk personlighet skaper videre dikterens «poetiske verden», som Haakonsen presenterer «som mer ortodoks kristen enn Wergelands innstilling i det store og hele var, etter mange klare, ikke-dikteriske vitnesbyrd å dømme» (Haakonsen 1951, 16 og 17). Bak slike formuleringer hører vi den kristne og idealistiske filosofen M.J. Monrads dictum fra hans store Wergeland-artikkel fra 1844: «Den sande, rene Kunst har sit Formaal i sig selv; kun det i sig selv Skjønne og Poetiske kan være Poesiens Øiemed» (Monrad 1974, 100). Og vi hører

Monrad-eleven Kristian Anastas Winter-Hjelm, som i 1877 skriver i en artikkel om Georg Brandes: «Skjønheden som saadan [har dog] sine egne Love, i hvilken Maalestokken og Sammenlignelsesledene peger udenfor og op over Kulturstrømningerne» (Winter-Hjelm 1974, 188). Monrads, Winter-Hjelms og Haakonsens renhet og autonomi gjelder primært kunstens avstand til den sanselige verden, ikke fraværet av en større åndelig eller religiøs harmoni, som den estetisk-idealistiske harmoni gjerne leder opp til og smelter sammen med. Haakonsen er nok på jakt etter *Wergelands* dikteriske egenart, men det er en egenart som på avgjørende punkter underordnes de generelle idealistiske premisser.

Vi har videre den realistiske linjen, som går tilbake til Nicolai og Henrik Wergelands forsvaret mot Welhavens berømte angrep på rivalen i 1832. Far og sønn Wergeland unngikk teorier om kunstens vesen og kunstverkets autonomi: «Jeg læser en Poesie, jeg hører en Digtters Sang, og spørger ikke om, hvad Ordens-Titel den efter Systemet tilkommer; den er hvad den er» (Wergeland 1995, 23). Både far og sønn nøyde seg slik med bildet av et talende subjekt som stilt overfor et gitt objekt eller et gitt abstrakt emne gir uttrykk for sine tanker, følelser og fantasier. Disse kan gå i mange retninger, også utenomjordiske og religiøse, men man unngår å lukke kunsten og skjønnheten inn i dens egen sfære og dens egen virkemåte. Et kranglete, tendensiøst og politisk engasjert leilighetsdikt er ikke nødvendigvis mindre rent og ekte enn mer høystemte og verdensfravendte dikt. En dikter kan ha mange slags meninger og mange slags anliggender også når han er (sann) dikter. I tilfellet «Til en Gran» finnes allerede iallfall én god realistisk analyse, Leif Johan Larsens fra 2002, som vil bli kommentert etter hvert.

Vi har til slutt den modernistiske linjen, som i norsk litteraturforskning for alvor oppstod tidlig på 1980-tallet, og som etter hvert også satte sitt preg også på Wergeland-forskningen. Innbegrepet av en modernistisk lese måte finnes i dekonstruksjonens vektlegging av ustabil ironi og uleselige aporier, men også mildere, mer nykritiske former for kompleksitet, flertydighet og spenning kan inngå i en modernistisk grunninnstilling. I likhet med idealistene tenker modernistene nesten alltid på litteraturen som en essens og på kunstverket som noe autonomt: Også modernister tilskriver litteraturen en spesiell kulturell oppgave som skal utføres, en språklig motstand og vanskeliggjøring som skal markeres, en estetisk renhet som ikke skal besudles. I tilfellet «Til en Gran» representeres modernismen særlig av Jørgen Magnus Sejersteds og Eirik Vassendens *Lyrikkhåndbok*.

Etter far og sønn Wergelands død ble den realistiske linjen videreført av den unge Bjørnstjerne Bjørnson, som inntok en wergelandsk positur overfor Monrads hegemoniske idealisme midt på 50-tallet, og denne realismen dominerte lenge også den mer akademiske Wergeland-forskningen fra og med Hartvig Lassens kjente studier fra 1850- og 1860-tallet. Linjen havnet imidlertid i skyggen da A.H. Winsnes og Fredrik Paasche på 1920-tallet relanserte en idealistisk, welhavensk og religiøs lese måte av romantikken som sådan, en revolusjon som passet godt inn i Peter Rokseths noe senere oppgjør med Gerhard Grans og Francis Bulls historisk-realistiske lese måte. Realismen som lese måte ble på ingen måte gjenoppdaget eller revitalisert av modernistene, som i stedet tok utgangspunkt i den idealistiske tradisjonen og snudde den på hodet slik at den ble tømt for oppbyggelighet, harmoni og skjønnhet. Der idealistene så oppstigning og foredling, så modernistene nedstigning i tvil, kaos, disharmoni og forvanskning.¹

I denne artikkelen utdyper og konkretiserer jeg forholdet mellom disse tre lese måtene ved å undersøke nærmere hvordan de spesifikt har håndtert «Til en Gran». Min forståelse

1. Se Hagen 2019, spesielt kapittel 1–3, for en nærmere diskusjon av disse hovedlinjene i norsk litteratur-, romantikk- og Wergeland-forskning.

av diktet er selv resolutt realistisk. Den videre fremstilling står dermed i en dobbel opposisjon til de idealistiske og modernistiske forsøkene og i en mer enighetsbasert dialog med Larsens realistiske lesning. Mot slutten av artikkelen diskuterer jeg noen eventuelle farer og problemer også ved en realistisk lese måte.

II

Først en noe mer detaljert gjennomgang av diktet: Granen er bortgjemt og bortglemt, men har et umåtelig potensial. Det gjelder bare å få øye på denne latente kraften, og i strofe 4 sammenlignes treet derfor med de folkets menn som er forblitt anonyme av mangel på situasjoner som kunne ha gjort dem mer bemerket. Disse anonyme – den vanlige mann og kvinne – settes opp mot noen av den vestlige kulturs mest kjente navn:

Klag ei; thi mangtet Hjerte, der
 Model for Himmeldomer er,
 ukjendt, i Pjalter slaaer.
 Tungsindig sidder paa sit Fjell,
 en ledig Helt, en ubrugt *Tell*;
 en *Byron* tidt, en *Platos* Sjel
 i Folkets Sværm forgaaer. (Wergeland 2008, 103)

Slik er det, og slik har det vært, men i strofe 6 er det slutt på denne beskjedenheten. Granen skal nå for alvor vite hva den er verdt:

-- Min Gran! Du ødsler hen som Dem
 din Høihed i dit skjulte Hjem
 i ussel Veddekamp,
 med lave Kirkespiir i Dal.
 -- Det Himlens Skuur! Du heller skal
 forgaae, Naturens Kathedral,
 i herostratisk Damp. (Wergeland 2008, 103)

Det er ingen grunn til at den personifiserte og levendegjorte granen skal sammenligne seg med nærmeste lille kulturbygg av en viss høyde; den skal heller skue utover hele Europa og bakover i historien, for eksempel til Artemis-tempelet i Efesos, som Herostrat ble negativt berømt for å ha stukket i brann. De siste linjene i strofe 6 er likevel kanskje blant diktets mer obskure. Meningen er formodentlig at granen, i stedet for å måle seg med det lille kirkespiiret, skal se seg selv som et tempel også i sitt nederlag, når den altså hugges ned for å bli til ved eller trekull. Den som møter granen med sin «feige Øx ved Rod» (strofe 3), utfører på et vis en ugjerning på linje med Herostrat. Slik lyder hele strofe 3:

Dig venter feige Øx ved Rod.
 Som Herkules i Drageblod
 du dør i seige Ild.
 Dog dør du stolt, min Gran! Thi vid:
 Europas Kraft ei rækker did
 at forme sligen Pyramid,
 som være kan dit Bild. (Wergeland 2008, 102)

Opp av den herostratiske dampen stiger deretter strofene 7 til 10, der Wergeland lar sammenligningene mellom granen og all verdens katedraler og templer skje til granens fordel, med mulig unntak av de egyptiske pyramider, som altså på slutten av strofe 3 synes å forene krefter med granen i dens mannjevning med europeisk byggekunst.

Den fremste av granens fordeler er at den har en annen umiddelbarhet i forholdet til Gud. I strofe 9 heter det:

En vellugtopfylt Dunkelhed,
et Chor du har, et helligt Sted;
men intet Billed der.
Uskyldige Natur, som har
dig reist, til Gud umiddelbar
tør tale, mens et Sonaltar
den Faldnes Midler er. (Wergeland 2008, 104)

Granens sevjeduft overgår all slags røkelse, fuglene er det best tenkelige kor – «Hvor lød en Messe from som den / en Fugl sang i min Gran?» (strofe 7) – og granens alter har intet behov for bilder eller symboler eller andre omveier og formidlende instanser. Etter denne renselsen kan så diktets store klimaks følge. Den tiende og siste strofen er slik:

Af Stormen gjennemorgles Du
med et Tedeums søde Gru --
Tedeum!? -- Ak min Sjel,
syng Psalmen med som synges der:
«Naturens Tempel Himlens er;
selv vesle Moseblomme skjær
et Himmelens Capel.» (Wergeland 2008, 104)

De siste tre linjene blir da Wergelands egne beskjedne og naturnære tillegg til den katolske lovsangen *Te Deum laudamus*, også kalt den ambrosiske hymne, som massivt hyller Guds storhet, høyhet og kraft:

Deg, Gud, lover vi.
Deg, Herre, bekjenner vi.
Deg, evige Fader
ærer all jorden.
Deg lover alle engler.
Deg bekjenner himlene og alle makter.
Deg ærer kjerubim og serafim,
og med uopphørlig røst de roper:
Hellig! Hellig! Hellig!
Herre Gud Sebaot!²

I denne konteksten utgjør Wergelands siste tre linjer et bevisst antiklimaks, en villet bakkekontakt. I stedet for å føre den menneskelige stemme og hyllest helt opp til Herren og Lyset og den ypperste Salighet, føres den ned til den mest mikroskopiske gudstilbeder, for også å ta denne med i koret. I moseblomstens kapell låter hyllesten minst like fint som i bygningene som hylles i diktets første strofe: Notre Dame eller Vestminsterhal, altså Westminster Hall, den eldste delen av den britiske parlamentsbygningen, som ikke må forveksles med Westminster Abbey.

2. Salme 279 i *Lov Herren*. Katolsk salmebok. Oslo: St. Olav, 2000.

Diktets mest sublimе linjer er «Af Stormen gjennomorgles Du / med et Tedeums søde Gru --», men den påfølgende avbrytelsen – «Tedeum!?» – ligger ikke langt etter. I dette spørrende utropet eller emfatiske spørsmålet, i dette dobbelt tegnsatte utbruddet, kommer Wergeland til sans og samling. Han kommer på at han *ikke* må hеngi seg til *Te Deum*, noe som nettopp ville ha vært å gi den mer blaserte kulturen og den høyere guddommelighet overtaket. Nei, sier Wergeland, ikke *Te Deum*, eller ikke bare *Te Deum*, ikke uten det nye tillegget om moseblomstens spinkle, men formodentlig vakre røst i kapellet langt der nede ved bakken. Sett med konvensjonelt åndelige øyne er kanskje disse linjene et antiklimaks, men sosialt sett er de et høydepunkt, en påminnelse om at diktet ikke primært skal handle om Gud, men om vanlig natur og vanlige mennesker. Granen står der som den gråeste av alminnelige graner, og moseblommen er så liten at det bare er Wergelands dikterøye som egentlig får øye på den.

Er så dette likevel et religiøst dikt? Tja, i løselig forstand, i den grad Gud selvsagt var til stede i Wergelands diktning som det mest opphøyde, det som gjennom sin storhet var i stand til å frigjøre både dikteren og folket fra de jordiske autoriteter og bånd som undertrykte dem. Dikteren mobiliserer ofte Gud som støtte til alt som fremmet den frie kamp og den frie fantasi og den frie kreativitet, inkludert kampen mot den hemmende og repressive kirkemakten. Den religiøse rasjonalismen, som Wergeland arvet fra faren Nicolai, og som har vært mye diskutert av ikke minst Olaf Skavlan og Aage Kabell, bestod av egentlig bare tre troselementer: Gud eksisterte, sjelen var udødelig, og Jesus var et moralsk eksempel til etterfølgelse.³ En slik rasjonalisme hadde dermed primært det som kan kalles en rent *pragmatistisk* begrunnelse, i tråd med William James' religionspsykologi og religionsfilosofi fra årene rundt 1900: Troen på Guds eksistens, sjelens udødelighet og Kristi moralske styrke, ble, for både far og sønn Wergeland, det som best kunne inspirere til produktiv handling i den jordiske eksistens, til handling som gjorde verden bedre. De tre troselementene hadde den rette kombinasjon av moralsk kraft, politisk kraft, estetisk kraft og erkjennelsesmessig kraft, slik at å tro på dem, å regne med dem, å håpe på dem, ga et maksimum av lykke, driv, opposisjonell handling, glede og kulturell motstandsevne.⁴

Denne rasjonalismen og pragmatismen drøftes og påpekes og tas for gitt i den realistiske hovedlinjen i Wergeland-forskningen, fra Nicolai Wergeland via Hartvig Lassen og Olaf Skavlan til Gerhard Gran, Francis Bull, Halvdan Koht, Christen Collin, Herman Jæger, Harald Beyer og enkelte sider ved Kabells verk fra 1950-tallet. «[D]et mystiske og hinsidige i kristendommen beskjøftigede [Nicolai Wergeland] kun lidet, men religionen var ham værdifuld som en nødvendig støtte til hjelp for et moralsk og ædelt menneskeliv», skriver for eksempel Gran (1916, 18).

Kan da realister være religiøse på lik linje med idealister, også i sin omgang med litteratur og kunst? Det kan de godt, og det skyldes deres antiessensialistiske grunnholdning: Et litterært verk har ikke en særegen være- eller virkemåte, men kan være og ville alt mellom himmel og jord: politisk opprør, moralsk renhet, religiøs forløsning, sekulær sanselighet, tvil og skepsis, negativitet og tverrhet, selvbevisst og gåtefull tilbaketrekning fra alt og alle.

En realist kan derfor si: I «Til en Gran» er det den rasjonaliserte gudsførestillingen som gjør at Wergeland *ser* den lille moseblommen som et miniatyrkapell og setter den i diktets sentrum, ved siden av granen. Et motsatt, oppadstrebbende og idealistisk perspektiv står Fredrik Paasche for. Han kommenterer sluttlinjene i «Til en Gran» slik:

3. Se Skavlan 1892, 121 ff., og Kabell 1956, 152 f.

4. Se Hagen 2019 for nærmere diskusjon av rasjonalisme og pragmatisme i Wergeland, særlig s. 201–217.

Med få ord kan [Wergeland] tydeliggjøre naturen som han elsker: fjellsiden, treet, fuglen i flukt – eller tingenes vrimplende mangfoldighet. Men vi føler også enheten i mangfoldigheten; i alt Wergeland ser, fornemmer han «Allivet», Gud; og tingene vil lett bli symboler på noe større. (Paasche 1959, 201)

Paasches perspektiv er hele veien ortodokst og hierarkisk med Gud øverst, og alt strebende dit hen. Wergelands eget perspektiv synes like gjerne omvendt. Dikterens selvstendige forestilling om Gud lar oss først og sist se moseblommen for hva den er, slik granen, med alle sine enkle symbolske implikasjoner, blir sett for hva *den* er. Gud gir et slags overlys, men det er det norske treet og den norske blomsten vi skal se og tenke på, og da ikke primært i forhold til Gud, men i forhold til kulturen i Europa.

Slik er da min enkle og realistiske lesning av dette diktet. Enklere får jeg den ikke. Og mindre enkel vil jeg ikke ha den. Men kan den holde stand mot motangrep? Hva sier andre forskere og kommentatorer? Vi får se – i de spredte kommentarene som finnes: først en idealist eller to, så et par modernister og til slutt Leif Johan Larsens tilnærmet rendyrket realistiske artikkel, en avgjort sjeldenhet fra tiden etter 1960.

III

Første mann ut er Daniel Haakonsen, den arketyperiske idealist. Han er innom «Til en Gran» mange steder i sin doktoravhandling fra 1951. Det første som slår en nåtidig leser, er den ufrivillig seksualiserte komikken som ofte hefter ved hans fremstilling, som når han stadig anvender formuleringer som dette:

Det edle, klare, løsskårne bilde av granen gjengir et vesen i fri og ensom reisning.

[H]ele tiden har dikteren for øyet det som har satt hans fantasi i bevegelse: stammens stolte gotiske reisning, eller rettere sagt: reising, – for diktet forutsetter at granen stadig på ny reiser seg i sin fulle høyde. (Haakonsen 1951, 139 og 169)

Denne reisningen gis også straks og ganske uforklarlig en tvers igjennom religiøs dimensjon:

De ensomme, heroiske personligheter har noe i seg, bærer en virkelighet i sitt indre, som liksom løfter dem utover tiden. Det er en tanke hinsides tid og rom som har nedlagt i tingene, det som gjør dem ensomme, det som de forsvarer mot angrep og kulde og forakt.

Slik er det også med den større, mer kompliserte virkelighet – England, skjelettet, grantreet – som dikteren skildrer løsrevet fra dens omverden, i kamp, i spenning, i isolasjon, – og løsrevet fra sin egen virkelighet, i viril, objektiv beundring. Den åpenbarer guddommelige dybder, den bevarer tvers gjennom tiden en «essens», et vesen, en natur, en guddomsidé som transcenderer denne jordiske eksistens og peker inn i det tid- og sted-løse eller inn i evigheten. (Haakonsen 1951, 139 og 142)

Tydeligere kan heller ikke en essensialistisk autonomietikk formuleres på rendyrket idealistisk grunnlag. Både diktet og granen *løsrives* fra sin omverden, og i denne løsrivelsen finner begge sitt vesen, som også er kunstens vesen. Vesenets skjønnhet og harmoni konnoterer hele veien også muligheten for en større religiøst fundert mening med tilværelsen.

Men er det virkelig «en tanke hinsides tid og rom» som har nedlagt noe i de tingene Wergeland fremstiller? Og er det i dem nedlagt en «egen virkelighet»? Er det ikke mer naturlig å si at det er den tross alt relativt alminnelige personen *Henrik Wergeland* som gir mye av sin tanke og sin energi og sin holdning til grantreet? Han ser det på en ny måte, han

er stolt av det, han lever seg inn i dets form og godt skjulte verdighet, han identifiserer seg med det, han bruker det til å løfte frem det glemte og lille uten derved å rive ned det anerkjent store.

Senere skriver Haakonsen like umotivert om «[s]kapertanken i granen» og «livsmysteriet i den», men diktets siste linjer liker han ikke:

Da plutselig vil dikteren selv være med i et fellesskap med granen og dessuten sette granen inn i skapningenes familie. Han bryter av den farlig skjønne og virile tone diktet truer med å kulminere i, og fører inn en falsk og søtladen tone. [...] Deretter presenterer han oss for en i og for seg vakker moseblomst som ingen funksjon har i sammenheng. Granen er tempel godt nok i seg selv. Det fellesskap som kan oppstå mellom gran og moseblomst, er føleriets fellesskap, det finnes ikke dekning for det i noen ytre realitet som kan beskues eller fornemmes. (Haakonsen 1951, 170 og 233)

Hvorfor det ikke skulle være noe autentisk og sterkt slektskap mellom gran og blomst, forblir imidlertid uklart, noe også Haakonsens opponent Leiv Amundsen straks påpekte: «At et dikt om skaperverkets herlighet overfor menneskeverks begrensning [...] munner ut i sjelens lovsang og tilbedelse, kan jeg umulig finne falskt» (Amundsen 1952, 38). Vi ser uansett, hos Haakonsen, det samme mønsteret som hos Paasche. Moseblomsten er for liten og perifer til å regnes med i den oppadstrebbende *Te Deum*, i diktets egen mektige reisning. Det er slik Haakonsens idealisme og hans kristendom som helt åpenbart og utilsørt leverer de avgjørende premisser til diktlesningen, ikke diktet eller forfatterskapet selv. Haakonsens analyse blir dermed et eksempel på det Northrop Frye kaller *deterministisk litteraturforskning*, der man – enten man er «marxist, thomist, liberal-humanist, neoklassisist, freudianer, jungianer eller eksistensialist» – plasserer «ens favoritttemne eller -fag i et kausalt forhold til det som interesserer en mindre», altså litteraturen. En slik kausalmetode gir, for Frye, fortolkeren «illusjonen av å *forklare* sitt emne mens han studerer det, og dermed av å spare tid». I stedet burde han ha funnet «sitt konseptuelle rammeverk inne i litteraturen selv» (Frye 1971, 6 og 12). Det er på denne bakgrunn forunderlig at den muntre realisten Francis Bull, i sitt ellers svært så kritiske opposisjonsinnlegg ved Haakonsens disputas, hevder at gjennomgåelsen av «Til en Gran» «fortjener stor ros». Til gjengjeld tar Bull sitt monn igjen i kritikken av Haakonsens lesning av «Mig Selv», der Haakonsen også ville ta bort diktets siste linjer og dermed det Bull kaller Wergelands «freidige selvhevdelse overfor motstanderne» (Bull 1952, 12 og 10–11).

Sigurd Aarnes' kapittel i litteraturhistorien fra 1994 bygger direkte på Haakonsen og tilfører intet nytt. Premissene er at Wergelands lyrikk «er gjennomtrengt av en platonsk virkelighetsforståelse», og at Wergelands gran «'avmaterialiseres', samtidig som den lades med en ny og høyere betydning» (Aarnes 1994, 235 og 236).

Kristendommen har nesten forsvunnet i Per Thomas Andersens litteraturhistoriske fremstilling fra året 2001, men Wergeland-tolkningen springer her likevel ut av et gitt naturfilosofisk syn som igjen låner autoritet fra en bestemt forestilling om hva romantikken essensielt er. Andersen skriver uten videre at romantikken som sådan har «en mystisk-inspirert virkelighetsforestilling», og han sier om «Til en Gran»: «Diktets naturfilosofiske idé går ut på at 'Himlen' er noe som fins i selv den minste 'Moseblomme'. Naturen er ett med det guddommelige» (Andersen 2001, 160). Men hvorfor er den «ett med»? Hva betyr det? Hvorfor kan ikke bare naturen være noe som har det samme forhold til Gud som kulturen har det, som mennesket har det? Eller: Vi fornemmer Gud minst like godt og nært ute i naturen, ved granen, som vi gjør det i kirkerommet og ved prestens veiledning. Det er ikke noe mystisk eller noe naturfilosofisk ved dette.

Andersen går deretter mer eksplisitt over til å undersøke «romantikkens idéhistoriske grunnlag». Med én gang setter han likhetstegn mellom romantikk og idealisme, og trekker samtidig inn «den schlesiske mystikeren Jakob Böhme»:

Böhme tenkte seg en mystisk selverkjennelse som grunnlag for harmonisering av tilværelsens motsetninger og mangfold. Vi gjenfinner denne grunntanken i idealismen og romantikken som en vilje til å se eller dikte sammenheng [...].

Eller:

Ånden er i naturen, i universet, i skaperverket, i gresset, i luften og lyset, ja, som hos Wergeland: «Himlen» er i «Moseblommen». (Andersen 2001, 164 og 165)

Andersen skriver også en del om romantikkens mangfold og vanskeligheten med å definere begrepet «romantikk» i det hele tatt, men hans egen definatoriske innsirkling hviler tungt og ensidig på den idealistiske tradisjonen fra Paasche og Winsnes til Sigurd Aarnes.

Slik er dermed modernisten Andersen i overraskende grad fanget i idealismen når han skal tolke romantikken. Det samme må i noen grad sies om modernistene Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden, som gir en svært kompakt kommentar til «Til en Gran» i *Lyrikkhåndboken* fra 2007.

Sejersted og Vassenden åpner med å hevde at diktet «er en fremstilling av motsetningen mellom natur og kultur, der dikteren opptrer som en formidlende instans». Det er umiddelbart uklart hva denne dikterens formidling skal bestå i, og hva dens status er. Heller ikke synes det opplagt at diktet handler om «kulturens begrensninger og naturens grenseløshet». Hva slags grenseløshet i så fall? Senere heter det:

Strofe 10 er diktets absolutte klimaks, og her føres natur og kultur sammen i en poetisk apoteose. Neologismen 'gjennemorgle' beskriver både bestrebelsen på å oppløse natur-kultur-dikotomien i den kraftfulle kunstskepelse og demonstrerer selv, metaforisk, selve sammensmeltningen mellom motpartene. (Sejersted og Vassenden 2007, 70–71)

Tanken er at den suverene formuleringen «af Stormen gjennemorgles Du» gjør at treet og vinden til sammen nå er *blitt* et orgel, og at de likheter mellom kultur og natur som tidligere er påpekt, her endelig smelter sammen i én kraftfull identitetsskapende metafor. Men skjer det dermed noe nytt i diktet? Skjer det noe forførende, syntetiserende eller ideologisk virkningsfullt som vi kraftigere lar oss overbevise eller overtale av? Nei, det vi fortsatt får høre, er at også lyden av vinden i granen kan konkurrere med eller overgå kirkeorgelet i kraft og virkning, altså det som har vært diktets poeng hele tiden, og som det er enkelt nok å forstå. Det postuleres i siste strofe ingen ny *identitet* mellom natur og kultur; Wergeland fortsetter bare å si at den lave naturen kan konkurrere med og overtrumfe den høye kulturen, på hvert eneste av de punktene han har bestemt seg for å vektlegge.

Også Sejersted og Vassenden tar til slutt fatt i diktets tre siste linjer, og ser i dem en halvdekonstruktiv indikasjon på at identitet og sammensmeltning likevel mislykkes. Samtidig er analysen fanget i den vanlige forestillingen om at romantikken *som sådan* kan defineres av den tradisjonelle og idealistiske sammensmeltningstanken, det disse kommentatorene kaller «romantikkens allegoriske organisme-forestilling»:

[I den] siste syntetiske sammenstillingen av natur og kultur kollapser diktets bilderekke: Den uanselige moseblommen har ikke granens majestetisk-gotiske størrelse eller form, den kan kun støtte seg til ana-

logien og til jegets smått resignerte bønn til seg selv: «Ak min sjel.» Det er i siste instans altså dikterjegets ansvar å opprettholde korrespondansen mellom det jordiske og det himmelske. (Sejersted og Vassenden 2007, 71)

Haakonsens negative kvalitetsvurdering synes å ha influert og spilt med i disse linjene, og det spesifikt dekonstruktive poenget blir at moseblomsten ikke kan være eller gjøres til en liten naturens katedral. Den ligner for lite og er for liten. Men er den det? Og gjør den det? Når vi først har godtatt, på et vis, at et grantre kan være en katedral, så har vi også godtatt at andre trær og planter kan være det på *sitt* vis. Kanskje trenger vi et forstørrelsesglass for å se moseblomstens monumentalitet, eller kanskje holder det med fantasien, men på dette punktet i diktet har uansett alle blomster og alle trær blitt helliggjort simpelthen ved å *være* natur. De tar alle del i umiddelbarhetens direkte forhold til Gud. Til slutt i strofe 10 er det «Naturens Tempel» rett og slett som er blitt saken. Naturen som sådan er et tempel, og alt i naturen deltar i det hellige rom. Alle er kommet med, også moseblomsten.

Wergelands utbrudd «Tedeum!?! Ak min Sjel» er derfor ikke «jegets smått resignerte bønn til seg selv», men heller jegets påpasselige advarsel til seg selv om ikke å forsvinne inn i kulturens velkjente tedeum. Nei, sier Wergeland til seg selv, det er nettopp naturen som er hovedsaken, og det er med den – selv i dens minste bestanddel – det er høvelig å avslutte et dikt som dette, ikke med den mektigere salme og ikke med Gud. Ordet «ak» signaliserer ingen vemodig klage, men kaller sjelen tilbake fra en idealistisk fristelse slik at den igjen kan glede seg over naturen med hele dens, i dette tilfellet, sosiale og politiske potensial belyst til det ytterste.

Det er nettopp denne subjektets glede over en verden og en natur det aldri vil kunne forsvinne inn eller over i, som alltid tapes av syne i den dekonstruktive logikk: Først postuleres et subjektets overambisiøse og umulige prosjekt om transcensens eller syntese. Deretter skal diktningen vise at prosjektet likevel og alltid er illusorisk eller umulig. Til slutt skal dette tilbakeslaget avføde en negativ innsikt som eksistensielt kanskje oppleves som en mangel, men som estetisk skaper den spenning eller disharmoni som ukritisk allerede er gjort til kunstens og litteraturens kvalitetssymptom nummer én.

Mellom Andersens litteraturhistorie og *Lyrikkhåndboken* ligger en realistisk analyse signert Leif Johan Larsen. Mot slutten oppsummerer Larsen sitt ståsted på enkleste og mest slående vis:

Wergeland vil frigjøre menneskene fra presteskapets makt. Naturens umiddelbare forhold til Gud lovprises, og dette forholdet blir fremstilt som en modell for hvordan menneskets forhold til det guddommelige bør være. (Larsen 2002, 145)

Et annet sted sier Larsen at «granen blir både en synekdoke for naturen og en metafor for dikteren» (Larsen 2002, 140–141), og enklere kan det vel heller ikke sies. Da kan man lett bære over med en tidligere noe eksaltert og diffus lesning av diktets siste strofe:

«Til en Gran» slutter altså med at poeten lykkes i å inngå i et mimetisk, i betydningen harmonisk, forhold med naturen: «min Gran» og «min Sjel» smelter sammen i den siste strofen. [...] Som dikter har [det lyriske jeg/Wergeland] del i udødeligheten – det guddommelige finnes også i ham: Sann diktning er natur. (Larsen 2002, 141)

Nei, det er ikke nødvendig å bevege seg inn i denne harmoni-logikken! Granen og sjelen smelter på ingen måte sammen her. Wergeland – eller hans lyriske jeg, hvis man foretrekker dét – står hele veien betraktende og fantaserende på avstand. Han lever seg inn i den perso-

nifiserte granens tanker, han overdriver vilt granens edelhet og storhet, og han gjør dette med full innlevelse fordi han tror på nordmannen, naturen og det oversette og utstøtte. Sann diktning, for Wergeland, er ikke natur, men språk, fantasi, selvhevdelse og dristige påstander. Uansett hvor fantasien tar ham, står han likevel støtt på bakken der ute i naturen, ved granen eller blant menneskene. Han glemmer ikke hva som er menneskets grunnbetingelser, og han har ingen tro på å dikte verden finere enn den er. Det er ikke gjennom ham vi begynner å tro på at diktningen kan ha tilgang til en høyere virkelighet.

I et svakt øyeblikk lar også Larsen seg lure av Sigurd Aarnes, som igjen har latt seg lure av Fredrik Paasche, til å ta følgende Wergeland-setning for god fisk: «Kunsten består ikke i at efterligne *denne* Natur, men en højere, der er ubekendt uden gennem Kunsten» (Larsen 2002, 137). Dette er imidlertid en setning klippet ut av farsen *De sidste Kloge*, der setningen foran lyder: «Der gives intet unegteligt og intet negteligt i Æsthetiken», og setningen etterpå lyder: «[D]er er intet unge Mennesker tabe saamegen Tid, Penge og Ære paa som paa Æstetik» (Wergeland 1920, 179–180). Replikken er til overmål lagt i munnen på prokuratoren og kornpugeren Zobolam, en desidert negativt tegnet person som til slutt drukner i sitt eget korn. Dette er altså intet autoritativt utsagn som peker mot en wergelandsk poetikk.

Andre små innvendinger kunne nevnes, som at Larsen synes at «Wergeland ikke bare er fanget av Kristusmyten, men at han er temmelig nær ved å fremstille seg selv som sonoffer», eller at han synes at ordet «Himlen» er et vanskelig ord å tolke. Alt i alt lander Larsen imidlertid på solid realistisk grunn. Han kaller seg selv «rasjonalistisk hedning», han siterer inngående fra Wergelands essay «Hvi skrider Menneskeheden saa langsomt frem?», og han finner, til slutt og på den bakgrunn, at «Himlen» «bør betraktes som et ideal og en utopisk modell for det jordiske» (Larsen 2002, 145 og 146).

IV

Noen spørsmål gjenstår etter denne gjennomgangen av resepsjonen. Hva kjennetegner generelt en realistisk lese måte? Hva er det som gjør at realismen kan unngå å bli en ideologisert posisjon slik idealismen og modernismen lett blir det, altså hvordan unngår den selv de essensialistiske farer og det Frye kaller deterministisk litteraturforskning? Er ikke også realismen fanget av premisser som styrer lesning og tolkning langs forutsigbare veier og veletablerte linjer?

Slik jeg ser det, er realismsens lese måte nettopp det utgangspunkt som sikrer den maksimale variasjon og det uforutsigbare mangfold som er mest forenlig med vitenskapelighet i litteraturforskningen. Selvsagt vil det finnes gode og mindre gode realistiske lesninger, og ett kvalitetskriterium er nettopp det gamle og gode Popperske: fortolkerens evne og vilje til å så tvil om og å diskutere egne premisser, egen argumentasjon og egne konklusjoner. Det hjelper realismen at den nettopp ikke opererer med et litteratures og lesningens vesen, altså forhåndsoppstilte modeller for hva god litteratur og god lesning er.

Den som leser realistisk, forsøker altså å lese enkeltdiktene slik de står, uten bestemte oppfatninger av hva romantikken eller wergelandianismen essensielt sett er. For det første betyr dette at en slik leser ikke forutsetter generelle ideer av naturfilosofisk, platonsk, platonisk, mystisk eller kristen art. Dét er idealisme. For det andre betyr det at vi ikke bruker denne idealismen som grunnlag for dekonstruktiv negasjon. Dét er modernisme.

Realisten tenker seg heller at utgangspunktet alltid må være dikteren selv (eller det lyriske jeg) stilt overfor et objekt eller et emne som han/det deretter tolker, analyserer, beundrer, personifiserer, metaforiserer og så videre. Slik formodes det at Wergelands språk

og tanker vil ta svært ulike retninger fra dikt til dikt. Dødsdiktene handler om døden og at Wergeland selv er døden nær, kjærlighetsdiktene om kjærligheten, hvert på sitt vis, de politiske diktene om frihet, toleranse og annen politikk, kongediktene om forholdet mellom kongemakten og diktermakten, «Mig Selv» om Wergeland som seg selv og som dikter og politiker.

Kunsten er videre å gjøre lesningene uforutsigbare og varierte også innenfor disse hovedoverskriftene – «Kjærlighet», «Makt», «Død» og så videre – og å hindre at det for sterkt etablerer seg for faste forbindelser til de temaer som definitivt finnes innenfor en romantisk-realistisk tradisjon, så som individyrking/genidyrking på bekostning av kollektivet eller naturyrking på bekostning av kulturen. En slik fastfrysing vil lett kunne bli brikker i en naturlengende romantisk-realistisk ideologi på samme nivå som de stående variantene av romantisk-idealisk ideologi eller modernistisk-dekonstruktiv ideologi.

Den realistiske utgangssituasjonen er alltid (eller iallfall som regel) et talende subjekt som med nødvendighet har en identitet adskilt fra sin omverden, enten denne tenkes som natur, samfunn eller former for metafysikk. Deretter, i løpet av diktet og i lesningen av det, kan selvsagt bånd og former for mening, tro og håp etableres og fastholdes. Også en realist kan bli religiøs eller oppleve eksaltasjon av ulik dybde og natur. Også en realist vil måtte kunne vedgå at det finnes litterære tekster som faktisk er religiøse eller dypt åndelige eller har en voldsom tro på egen evne til å fastholde former for monumental erkjennelse.

Den religiøse rasjonalismen behøver derfor ikke å leses inn i alle Wergelands dikt, og kanskje finnes det Wergeland-dikt som ikke er spesielt realistiske i det hele tatt. Dét må selvsagt holdes åpent. Kanskje finnes det forblindede dikt, dårlige dikt, uklare dikt, idealistiske dikt, modernistiske dikt. «Til en Gran» kunne sikkert lett ha blitt et idealistisk eller modernistisk dikt, og kan for så vidt ennå bli det, dersom de respektive typene argumentasjon skulle styrkes.

Litteratur

- Amundsen, Leiv. 1952. «En doktordisputas om Wergeland». *Edda* 1: 16–41.
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bull, Francis. 1952. «En doktordisputas om Wergeland». *Edda* 1: 1–16.
- Hagen, Erik Bjerck. 2019. *Norsk litteratur 1830–1875. Romantikk, realisme, modernisme*. Oslo: Dreyer.
- Haakonsen, Daniel. 1951. *Skabelsen i Henrik Wergelands diktning*. Oslo: Cappelen.
- Frye, Northrop. 1971 [1957]. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gran, Gerhard. 1916. *Norsk aandsliv i hundrede aar. Spredte træk. Ny samling*. Kristiania: Aschehoug.
- Kabell, Aage. 1956. *Wergeland I. Barndom og ungdom*. Oslo: Aschehoug.
- Larsen, Leif Johan. 2002. «Mystisisme eller rasjonalisme? Om Henrik Wergelands dikt «Til en Gran»». I *Wergeland i dag*, redigert av F. Helland og J. Thon, 131–146. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Monrad, M.J. 1974 [1844]. «Litteratur». I *Norsk litteraturkritikk 1770–1890. En antologi*, redigert av Tom Christophersen, 88–106. Oslo: Gyldendal.
- Paasche, Fredrik. 1959 [1932]. *Norsk litteraturhistorie III. Norges litteratur fra 1814 til 1850-årene*. Oslo: Aschehoug.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2007. «Henrik Wergeland: «Til en Gran»». I J.M. Sejersted og E. Vassenden, *Lyrikkhåndboken. 101 dikt og tolkninger*, 67–71. Oslo: Spartacus.
- Skavlan, Olaf. 1892. *Henrik Wergeland. Afhandlinger og Brudstykker*. Kristiania: Aschehoug.
- Wergeland, Henrik. 1920. *Samlede Skrifter II 3*. Redigert av Herman Jæger. Kristiania: Steenske Forlag.
- . 2008 [1959]. *Henrik Wergelands Skrifter II*. Redigert av H. Leiv Amundsen og Didrik Arup Seip. Oslo: Cappelen Damm.

- Wergeland, Nicolai. 1995 [1833]. *Retfærdig Bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakterer*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Winter-Hjelm, Kristian Anastas. 1974 [1877]. «Anmeldelser». I *Norsk litteraturkritikk 1770–1890. En antologi*, redigert av Tom Christophersen, 185–193. Oslo: Gyldendal.
- Aarnes, Sigurd Aa. 1994. «En nasjonallitteratur blir til, 1807–1864». I *Norsk litteratur i tusen år. Tidshistoriske linjer*, 205–284. Oslo: Cappelen.