

Autoritet og avmakt

De romantiske fedrene Adam, Adrian og Johnny i Wergelands forfatterskap

Elin Stengrundet



Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
Mai 2012

Forord

Henrik Wergelands tekster står for meg som *Skabelsen, Mennesket og Messias* sto for Bjarne Hamre i 1922: ”Man kan bli træt, men aldri kjed av den, man vil snart føle trang til at ta den frem paa ny. [...] Et mægtigt kunstens galleri er det, hvor der maa arbeides og hvor man blir træt, men hvor belønningen findes i rikelig maal.”¹ Arbeidet med denne oppgaven har bydd på mange utfordringer og noe frustrasjon, men kjedelig har det aldri vært. Tvert imot, i all hovedsak har det vært en glede.

Valget om å skrive om Wergeland var imidlertid ikke gitt av seg selv. Ser man vekk fra enkelte møtepunkter på 100-nivå, var han nokså ukjent for meg frem til november, 2010. Jeg vil derfor gi en stor takk til Jørgen Magnus Sejersted som foreslo Wergeland som emne, og tusen takk for kyndig og innholdsrik veiledning fra prosjektskissens skrøpelige start til oppgavens slutt – raus, positiv og med en smittende begeistring!

At året har vært flott, skyldes ikke bare Wergeland. Også sofakrokens (mer eller mindre) faste inventar er delaktig i dette. Sunniva, Malin, Øyvind, Marte, Ingrid E., Eline, Erlend, Øystein og alle dere andre, takk for mange hyggelige, morsomme, merkelige og inspirerende timer.

Sunniva, Malin og Øyvind, til dere vil jeg også si takk for alle helgene dere har tilbrakt på HF sammen med barnet og meg – dere har uten tvil gjort at savnet etter familie i nærheten har vært mindre enn man kunne anta.

Takk til mitt beleste søskenbarn, Siri Anne. Jeg var aldri i tvil om hvem jeg skulle spørre når det kom til korrekturlesing. Takk også til Anna som sto klar med åpne armer da mine egne språkkunnskaper viste seg å være utilstrekkelige. Takk til Øyvind og Øystein som har kastet sine kritiske blikk over flerfoldige utkast.

Jeg vil også sende en takk nordover og en østover til familiene som har stilt opp som barnevakter i en stressende tid.

Til sist vil jeg takke min kjære, lille familie. Til Bendik, tusen takk for at du har latt meg sveve rundt i det wergelandske univers så godt som uforstyrret de siste månedene. Jeg vil også takke deg for all hjelp underveis og for at du har vist så stor interesse for skriveriet mitt – det kan man ikke ta som en selvfølge. Til Tuva, takk for at du er til og takk for at du har strukturert hverdagen min på en eminent måte!

15. mai, 2012

Elin Stengrundet

¹ Bjarne Hamre i Edda 1922, side 302.

Innhold:

1. Innledning	1
2. Romantikken: enhetlig eller mangetydig?.....	7
2.1 Den tidlige debatten: ett entydig eller et differensiert flertydig begrep	7
2.2 Mot en moderne romantikkforståelse	9
2.2.3 Dekonstruksjon: videreføring av naiviseringen	11
3. Perspektiver til lesningene.....	13
3.1 Sentrale motiver, men mangelfullt forskningsområde	13
3.1.1 Synliggjøre skjønnlitteraturens fedre	15
3.1.2 Å vektlegge tekstens ulike perspektiv.....	16
3.2 Tidligere forskning på romantikkens far-sønn-relasjon	18
3.2.1 Kurt Wais (1931): ”Romantikk: Pietätvoller Elternkult”	18
3.2.2 Horst Meller (1978, 1996): ”Aufmüpfigkeit gegen alles Patriarchalische”	22
3.2.3 Wendell Stacy Johnson (1985): far-sønn-relasjonen i lys av bibelske strukturer....	24
3.3 En foreløpig sammenfatning	26
3.3.1 Far i fokus – mor marginaliseres.....	28
3.3.2 Kjønnspromblematikk i romantikken?.....	29
3.3.3 Mannlighet, umannlighet og avmaskulinisering.....	31
3.3.4 Menn som fedre: i et ambivalent spenningsfelt	32
3.4 Fiksjon og virkelighet: fedre i skjønnlitteraturen	35
3.5 Hva med morsfiguren?	36
4. Wergelands Cain og Adam.....	38
4.1 Handlingsreferat	38
4.2 Wergeland versus Bibelen: familierelasjonene trer frem.....	40
4.3 Tidligere tolkningstradisjon.....	40
4.4 Cain i romantikken: mellom kontinuitet og opprør	44

4.4.1	Diskusjonen rundt Wergelands SMM og påvirkningen av Byron.....	44
4.4.2	Johnsons lesning av Lord Byrons Cain. A Mystery (1821).....	45
4.4.3	Wergelands Cain versus Byrons Cain.....	47
4.4.4	Oppsummering: En særegen versjon	54
4.5	Adam som farsfigur	55
4.5.1	Adam som far i syndefallet	55
4.5.2	Adam som far i fortellingen om Cain og Abel.....	57
4.5.3	I spenningsfeltet mellom mannlighet og farsrolle	60
4.6	Adam: Et moderne individ i krise.....	62
5.	Adrian i Wergelands blomsterstykke	64
5.1	Handlingsreferat	64
5.2	Tidligere tolkningstradisjon.....	66
5.3	Adrian som farsfigur.....	70
5.3.1	Fra prest til far – fra fjern til nær	70
5.3.2	Adrian under katastrofen.....	74
5.3.3	Adrians gjensyn med familien	77
5.3.4	Møtet med Jan van Huysum, blomstermaleren.....	80
5.3.5	Far-sønn-forholdet som noe spesielt?	82
5.4	Den sviktende far: et gjennomgangsmotiv	83
6.	Johnny i Wergelands loshistorie.....	85
6.1	Handlingsreferat	85
6.2	Tidligere tolkningstradisjon.....	87
6.3	Losen Johnny Johnson som farsfigur	91
6.3.1	Rammen: Det lyriske jegets indre.....	91
6.3.2	Familierelasjoner: to forskjellige oppfatninger møtes	93
6.3.3	Losens historie: losen som far.....	95
6.3.4	Det farefulle ved avmaskuliniseringen	98

6.3.5 Losens holdning til Mary Ann, sitt barns mor	100
6.3.6 En melodramatisk historie	102
6.3.7 Losens historie: et ”täckminne”	103
6.3.8 Den problematiske slutten.....	107
6.4 Det problematiske slutten i lys av tilegnelsen	109
6.4.1 Historiens betydning for det lyriske jeget.....	110
7. Avsluttende betraktninger	112
7.1 Utviklingen i forfatterskapet.....	112
7.2 De biografiske koblingene.....	113
7.3 Sentrale motiver i Wergelands forfatterskap	116
7.4 Avrunding.....	118
8. Litteratur.....	120
Primärlitteratur.....	120
Sekundärlitteratur	120
Oppslagsverk:	126
Sammendrag	127
Abstract.....	128

1. Innledning

Henrik Wergeland (1808-1845) er den norske romantikkens store representant. Selv om navnet er velkjent for de fleste, er det likevel relativt få som har satt seg godt inn i forfatterskapet. De som har gjort det, lar seg imidlertid begeistre og overbevise. Beveger man seg først i landskapet, er det, når sant skal sies, er det vanskelig å ikke la seg rive med i begeistringen. Tar man forfatterskapets kvalitet og kvantitet i betraktning, er altså forskningstradisjonen sett under ett mindre enn man kunne anta. Enkelte områder er imidlertid godt representert, dette gjelder særlig mennesket, nasjonal-skalden og den romantiske idealisten Wergeland.

Det som etter mitt syn synliggjør rikdommen og kvaliteten i dette forfatterskapet, er at selv de av Wergelands tekster som omgis av en relativt stor forskningstradisjon, like fullt stadig inviterer til nylesninger. Som mange før meg, sier jeg meg slik enig i Aage Kabells bemerkning i starten av sin avhandling om forfatteren, nemlig at begrepet Wergeland "[...] i alle livets forhold er en flertydig størrelse [...]" (Kabell, 1956: 7). Utsagnet gjenspeiler seg i nyere antologier der en gjennomgående tone er at de ikke bare ønsker å bekjentgjøre relativt ukjente Wergeland-tekster, men de understreker også viktigheten av og muligheten for nylesninger av kanoniserte tekster.² Mitt formål er først og fremst å kaste nytt lys over sentrale tekster i forfatterskapet, men jeg ønsker også å antyde at den tematikken jeg får frem i disse spiller en rolle i mindre kjente tekster. Dette vil jeg gjøre ved å undersøke farsfiguren og far-sønn-relasjonen som litterære motiv i Wergelands lyrikk. En systematisk undersøkelse av hvordan disse motivene kommer til uttrykk i lyrikken, mangler i forskningen.

Når man først søker etter farsfigurer i Wergelands lyrikk, dukker de påfallende ofte opp, både i det tidlige og i det sene forfatterskapet. Man finner flere tilfeller av konkrete fedre innenfor det lyriske verket. Farsfiguren som litterært motiv kan imidlertid også leses metaforisk der motivet blir uttrykt som ulike former for patriarkale autoritetsfigurer. Forfatterskapet rommer mange slike metaforiske farsfigurer i form av konger, prester, Gud og lignende. At motivet opptrer ofte og er sentralt i Wergelands lyrikk, gjør i seg selv området verdt å undersøke. I denne avhandlingen er det de konkrete farsfigurene som er i hovedfokus, men en naturlig utvidelse av perspektivet ville vært å følge opp generelle eksempler på patriarkal autoritet.

Det er flere forhold som taler for mer spesifikt å vektlegge også far-sønn-relasjonen. For det første utgjør også dette et sentralt motiv i Wergelands lyrikk. Et videre argument

² Dette er mitt samlede inntrykk av innledningskapitlene i Jacobsen (2000), Kydland, Myhren og Ystad (2008) Lombnæs og Thon (2008) og Jager og Gujord (2010).

finner man i at i den grad romantikkens farsfigur har vært gjenstand for nærmere studier, er det med vekt på forholdet mellom far og sønn. I alle studiene som presenteres i denne avhandlingen, Wais (1931), Johnson (1985) og Meller (1978 og 1996), poengteres det at nettopp denne relasjonen utgjør et svært viktig motiv i europeisk romantikk. Å undersøke hvordan farskapet tegnes i lys av forholdet til sønnen, støttes i tillegg av det biografiske der forholdet mellom Wergeland og hans far, Nicolai Wergeland, blir beskrevet som et av ”[...] de sjeldne i litteraturhistorien.” (Beyer, 1946: 99). Beyer sikter her til en tett relasjon mellom far, sønn og diktning, der Nicolai involverte seg i sønnens forfatterskap. Dette innebar også det offentlige forsvaret for Wergelands lyrikk.³ Når man så tar i betraktning at Nicolai var en sentral person i den kulturelle offentligheten og at denne involveringen i sønnens forfatterskap dermed ble noe alle kunne observere, gjør dette det nærliggende at denne far-sønn-relasjonen blir et sentralt tema i forfatterskapet, og at det også trenger inn i lyrikken. Det biografiske utgjør riktignok ingen stor del av denne avhandlingen, men samlet sett er det klart at far-sønn-relasjonen både kan og, etter min mening, bør inngå i studien. Avhandlingen er med andre ord en motivstudie av farsfiguren og far-sønn-relasjonen i Wergelands lyrikk.

I denne avhandlingen analyserer jeg tre verk av Wergeland. Bakgrunnen for utvalget er først og fremst at farsfiguren er sentral, og at det er en sterk relasjon mellom far og sønn (barn) i de vektlagte tekstene. Det er snakk om tre sentrale verk som på ulike måter utmerker seg i forfatterskapet, de representerer ulike perioder, og de dekker det også kronologisk.⁴

Det første verket jeg fokuserer på, er *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830) (SMM). Dette verket blir regnet som Wergelands hovedverk, også av dikteren selv. I de nyere litteraturhistoriene vektlegges verkets filosofiske aspekter. Sigurd A. Aarnes mener SMM rommer tre ideologiske elementer: platonske, bibelske og en politisk tendens (Aarnes, 2005: 238), mens Per Thomas Andersen fokuserer på naturfilosofien i verket og kaller verket som helhet for ”Wergelands flukt i den gåtefulle ånde verden [...]” (Andersen, 2001: 184). Forskning knyttet til dette verket vektlegger også ofte, men ikke alltid, de filosofiske ideene. Flere større studier plasserer seg inn i denne tendensen, for eksempel Moen (1982), Myhren (1991) og Breien (1996). Unntakene som er sentrale i denne avhandlingen, finner man i hovedsak hos Langfeldt (1982) og Sejersted (2008).

³ Alle biografiene som ble utgitt i Wergelands jubileumsår, Storsveen (2008), Uthaug (2008) og Ustvedt (2008, gjenutgivelse), vektlegger hvordan Nicolai og Henrik står tett sammen i det offentlige når det kommer til Wergelands lyrikk. Et eksempel på dette finner man i Nicolais *Retfærdig Bedømmelse af H.W.s Poesie og Karakter* fra 1835, forsvarsskriftet for sønnens diktning, særlig *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830). Også i forskning knyttet til skjønnlitteraturen at Nicolai hadde innflytelse på Henriks litterære produksjon, se for eksempel Dvergdsdal (2000: 89) og Langås (2004: 20).

⁴ En mer utfyllende presentasjon av resepsjonen kommer forut for hver lesning. Her vil jeg bare trekke frem hovedtendensene og enkelte sentrale verk studier, samt plassere mine egne lesninger i forhold til disse.

Det neste verket er *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) (*BS*). Dette verket blir i litteraturhistoriene omtalt som et hovedverk i nordisk romantikk og blir også hevdet å være "[...] det viktigste ekfrastiske verket i vår litteratur." (Karlsen, 2003: 21). Både i litteraturhistoriene og i resepsjonen vektlegges i hovedsak verkets metapoetiske sider. Aarnes beskriver *BS* som Wergelands kunstfilosofiske hovedverk som kom etter en nedtoning av det politiske engasjementet, og han mener Wergeland her utviser en ny bevissthet som kunstner (Aarnes, 2005: 238). Også Andersen betegner *BS* først og fremst som et kunstfilosofisk verk, men åpner i tillegg opp for at diktet også har et biografisk nivå (Andersen, 2001: 187). Av større lesninger i forskningstradisjonen, er det særlig Helland (2003) som representerer denne tendensen, og han suppleres av en rekke enkeltstående artikler. Like fullt finner man også her studier som åpner opp for andre sider i verket. Studier som er av større betydning for mine lesninger, finner man hos Michaelsen (1977), Dvergsdal (2002) og Bjørlo (2007).

Det siste verket jeg har vektlagt er *Den engelske Lods* (1844) (*DeL*). Dette verket var Wergelands største publikumssuksess i samtiden, men har fått lite omtale i de nyere litteraturhistoriene. Aarnes skriver bare at verket var en litterær suksess, (Aarnes, 2005: 241), mens Andersen nøyer seg med å nevne at det ble skrevet på Wergelands sykeleie (Andersen, 2001: 185). Denne mangelen på omtale gjenspeiler seg i resepsjonen. I den grad verket representeres i wergelandforskningen, er det med hovedvekt på de vakre naturskildringene verket rommer, men igjen er det unntak. Her representerer unntaket den mest omfattende lesningen, nemlig Wang (1997) som vektlegger diktets samfunnskritiske sider.

Som en generell tendens i resepsjonen, kan man si at det hovedsaklig legges vekt på de idealistiske og tradisjonelt universalromantiske nivåene i verkene. Gjennom min egen tilnærming, en motivstudie av farsfiguren og far-sønn-relasjonen, finner jeg imidlertid at verkene også rommer en annen sentraltematikk som peker mot noe aktuelt. De peker mot ideologiske og kulturelle problemer i samtiden som i mine lesninger er knyttet til til kjønnsideologi og familieproblematikk. Samtidig finner jeg også en mer privatisert undertone, der disse områdene får et mer individualisert og til dels biografisk preg. Et hovedmoment i min avhandling er med andre ord at en lesning med vekt på farsfiguren peker mot det jeg vil kalle et mer realistisk nivå i lyrikken og tilsvarende *bort* fra det idealistiske nivået og nyplatoniske tanker om kunst, skjønnhet og sannhet som så ofte blir vektlagt i resepsjonen.⁵ Dette er et gjennomgående trekk i alle verkene, altså selv i de to førstnevnte som regnes som

⁵ Selv om jeg med min tilnærming fjerner meg fra det idealistiske, vil jeg påpeke at farsmotivet *kan* leses i en slik ramme. Breiens (1996) studie av *SMM* er et eksempel på en slik lesning. Jeg kommer nærmere inn på denne i analysen av *SMM*.

nettopp noen av de estetisk-idealistiske høydepunktene i Wergelands forfatterskap. Avhandlingen handler i mindre grad om å sette motivene inn i en større litterær tradisjon, selv om også dette perspektivet berøres.

Motivasjonen for denne studien springer først og fremst ut fra ønsket om å forstå disse sentrale motivene i forfatterskapet, men underveis i arbeidet har jeg også lagt merke til at det er en mangel i forskningen på dette området. I den grad farsfiguren har blitt forsket på i norden, dreier det seg om forskning som tar utgangspunkt i et ønske om å nyansere et endimensjonalt og ofte negativt bilde av farsfiguren (Johansson, 2001, Forslid, 2006 og Lorentzen, 1998 og 2006c). Like fullt generaliserer disse studiene over det tidlige 1800-tallets, med andre ord romantikkens, farsfigur og er dermed med på å befestet et endimensjonalt bilde av denne som de selv i utgangspunktet er kritiske til.⁶ Lars Rune Waage (2007) skriver at stereotype farsframstillinger i skjønnlitterære tekster kan og bør utfordres: ”Ved å gå enda tettere inn på farsframstillingene burde det være mulig å få fram andre bilder og andre nyanser.” (Waage, 2007: 437). Ved å nærlese Wergelands tekster med utgangspunkt i farsfiguren, bidrar jeg til å nyansere stereotype oppfatninger om romantikkens farsbilde. En overordnet tese i dette prosjektet altså at farsfigurene og far-sønn-relasjonen er sentrale i Wergelands lyrikk og at farsfigurene ikke kan sies å være verken endimensjonale eller entydig negative, men preget av tvetydigheter og spenninger.

Som nevnt innledningsvis, inngår Wergelands forfatterskap i romantikken. Ved å vektlegge spenninger i tekstene, fjerner jeg meg imidlertid fra en harmoniserende lese måte i tråd med en estetisk-idealistisk romantikkforståelse. Dette betyr imidlertid ikke at jeg ikke regner Wergeland for å være romantiker. Tvert imot ser jeg han som en betydelig representant for den norske romantikken, men da for en form for romantikk som er sammensatt og flerdimensjonal. Til grunn for mine egne lesninger ligger med andre ord en romantikkforståelse som åpner opp nettopp for dette dynamiske i den romantiske teksten. En slik forståelse finner man hos Jerome McGann. I kapittel to gir jeg en kort oversikt over diskusjonen omkring romantikkbegrepet og gjør nærmere rede for McGanns syn.

I kapittel tre presenterer jeg perspektivene til lesningene mine. Presentasjonen kan sies å være todelt. Først gjør jeg rede for tidligere forskning på romantikkens farsbilde. Et fellestrekk ved studiene er at de tar utgangspunkt i far-sønn-relasjonen sett fra det sønnlige perspektivet, og samlet sett gir denne tidligere forskningen en fin innfallsvinkel til å lese sønnlige perspektiver som er sentrale også i Wergelands lyrikk. Likevel er den ikke dekkende

⁶ Generaliseringene presenteres nærmere i kapittel 3.

for mitt studie. For det første er ikke det sønnlige perspektivet enerådende hos Wergeland, og i noen verk trer også far-sønn-relasjonen tilbake for farsrollen. Det er i disse tilfellene kjønnsideologien og den tilhørende familieproblematikken kommer til uttrykk i de vektlagte verkene. For deler av mine egne lesninger er derfor mannsrolle-konteksten mer talende enn romantikk-konteksten. I den andre delen av presentasjonen knytter jeg meg altså til kjønnsforskningen. Jeg vier likevel relativt stor plass til den tidligere forskningen på romantikkens far-sønn-forhold, fordi utgangspunktene for studiene spiller inn også på Wergelands farsbilde, og fordi studiene bidrar til å plassere Wergeland inn i romantikk-tradisjonen når det kommer til bruken av farsfiguren og far-sønn-forholdet som motiver i lyrikken.

I kapitlene 4-6 følger så lesningene. Jeg har allerede nevnt at det er grunnleggende fellestrekk i hvordan motivene behandles i de vektlagte verkene: fedrene er sentrale og det er en sterk relasjon mellom dem og utvalgte barn. Et videre gjennomgående trekk finner man i at det er en spenning i den sterke relasjonen, som fører til brudd mellom far og barn, der barna forsvinner mens faren alltid blir stående igjen alene. Slik blir det en særegen dynamikk mellom nærhet og avstand i relasjonen. Det er også et fellestrekk at kjønnet på ulike måter spiller inn i denne dynamikken.

I Wergelands voldsomme kosmologi *SMM*, har jeg snevret inn fokuset til fortellingen om Adam og Eva og sønnene Kain og Abel. *SMM* har en bibelsk ramme som gjør at far-sønn-problematikken i utgangspunktet får en mytologisk fremstilling. I Wergelands versjon er fortellingen imidlertid personliggjort, og jeg finner et realistisk nivå i denne fremstillingen som knytter det hele til familiepsykologi med individualiserte karakterer. I denne lesningen viser jeg hvordan Adam fremstår som en fjern og sviktende farsfigur for Kain, og videre at nettopp avstanden i far-sønn-forholdet er av stor betydning for det første brodermordet, noe som så fører til brudd i relasjonen. Til tross for at Kains sønnlige perspektiv er mest fremtredende i verket, følger jeg Waages oppfordring, og går også nærmere inn på Adam for å finne ut *hvorfor* han er fjern. Her viser jeg hvordan den sviktende farsfiguren han er, til en viss grad skyldes en vanskelig posisjon mellom et mannlighetsideal og farsrollen.

Det neste verket, *BS*, skiller seg fra *SMM* på flere måter. For det første trer far-sønn-relasjonen tilbake for far-barn-relasjonen, og for det andre er kjønnsproblematikken mindre fremtredende. Dette verket er også resepsjonsmessig et unntak, da den mest sentrale farsfiguren her, Adrian, har blitt kommentert relativt ofte. Min egen lesning sammenfaller på noen punkter med den øvrige resepsjonen. I likhet med tidligere forskning viser også jeg frem en i utgangspunktet fjern far som utvikler seg til å bli en angrende, nær far. En forskjell i tilnærmingen er at jeg i større grad går inn på *hvorfor* faren i utgangspunktet er fjern, noe som

er knyttet til hans samfunnsrolle. Videre vektlegger jeg også bruddet i far-barn-relasjonen, noe som fører til at min egen lesning nyanserer det idealiserte bildet av hans utvikling. Siden bruddet kommer av at barna han forholder seg til er døde, får jeg slik frem at den angrende far på samme tid er en misforstående far, og dermed at omvendelsen til å bli en god far skjer for sent, og at han selv står med mangelfull innsikt. Min lesning fører med andre ord til et mer kritisk blikk på Adrian og den endelige forsoningen mellom far og barn. Til slutt viser jeg at farsfiguren kan leses som et gjennomgående motiv.

Det siste verket jeg analyserer, *DeL*, er preget av melodramatiske trekk, hvilket fører til at karakterene ikke er så individualiserte som i de øvrige verkene. En videre forskjell finner man i at far-barn-relasjonen trer litt i bakgrunnen for det overordnede kjærlighetsmotivet som preger farsfremstillingen i verket. Samtidig trer kjønnsproblematikken knyttet til farsrollen i forgrunnen. I dette verket viser jeg hvordan spenningene mellom farsrollen og mannsrollen er sentrale for verkets farsfigur, og hvordan det hele vanskeliggjøres ytterligere i sammenheng med mor- og kvinnerollen. Her spiller altså morsfiguren en større rolle enn i de foregående lesningene. Selv om kjønnsaspektet er det som er mest fremtredende i dette verket, finner man også i denne fremstilling en dynamikk i far-sønn-relasjonen. Her er det snakk om en ufrivillig distansert far som beveger seg mellom å være en fjern, lengtende og ensom far, til å bli en nær, men, etter eget syn, sviktende far som ender opp som barnløs. Det er nettopp kjønnsproblematikken som spiller inn på denne skjebnen. Jeg viser også hvordan farsfiguren er et samlende motiv i verket.

Etter disse lesningene følger avhandlingens avsluttende kapittel. Siden verkene dekker forfatterskapet kronologisk, ser jeg først på hvordan mine egne lesninger står til tidligere påståtte utviklingstrekk. Jeg ser på om oppfatningen av et ideologisk skille knyttet til politisk paternalisme har paralleller til mine lesninger, og så hvordan lesningene står til påstanden om at realistiske aspekter er en del av Wergelands sene forfatterskap. Videre antyder jeg de biografiske koblingene jeg mener å finne i mine lesninger. Det biografiske er altså ikke en del av selve analysene. Etter dette argumenterer jeg for påstanden om at farsfiguren og far-sønn-relasjonen er sentrale motiver i det lyriske forfatterskapet som sådan. Til slutt vil jeg argumentere for relevansen av nylesninger av Wergelands verk, slik min egen undersøkelse gir bidrag til tidligere romantikkforskning, til kjønnsforskningen, samt til debatten om Wergeland lar seg plassere inn i en tradisjonell romantikkforståelse. Det er nettopp debatten om romantikkens vesen jeg går nærmere inn på i det følgende.⁷

⁷Alle henvisninger til tekster av Wergeland, er til *Henrik Wergeland: Samlede Skrifter. Trykt og utrykt*, utgitt av Jæger, Seip, Koht og Høigård i perioden 1918-1940.

2. Romantikken: enhetlig eller mangetydig?

Romantikkens vesen har vært under debatt i lengre tid og det er fortsatt en aktuell debatt omkring denne termen.⁸ På den ene siden står oppfatningen om den enhetlige romantikken der romantikken blir sett med en klar idealistisk kjerne knyttet til dikting, natur og stil. På motsatt side står synet på romantikken som kompleks og mangetydig. En tidlig og velkjent debatt om dette forholdet utspiller seg mellom litteraturforskeren René Wellek og idéhistorikeren Arthur O. Lovejoy. Senere blir begge kritisert av litteraturkritiker og romantikkforsker Jerome McGann, og det er hans syn som ligger til grunn for min egen romantikkforståelse. Jeg vil først gjøre rede for den tidlige diskusjonen som McGanns artikkel springer ut fra. I debatten regnes Lovejoys essay "On the discrimination of Romanticisms" (1924), som begynnelsen på "[...] the growth of scepticism about any solid conclusions on romanticism [...]" (Peckham, 1951: 7).⁹

2.1 Den tidlige debatten: ett entydig eller et differensiert flertydig begrep

Lovejoy skriver i artikkelen at mangfoldet av romantikkbeskrivelser har ført til at "[t]he word 'romantic' has come to mean so many things that, by itself, it means nothing." (Lovejoy, 1924: 232). Selv mener Lovejoy at man ikke kan forene alle oppfatningene i ett og samme begrep og argumenterer for å snakke om romantikker i flertall for slik å kunne gripe de komplekse tankemønstrene som finnes i romantikken (Lovejoy, 1924: 235-236). Mulige fellesnevnerne mellom de ulike romantikkene kan ikke sees som *a priori*, da de alle er å regne som svært komplekse og så forskjellige at de vanskelig lar seg forene:

When a Romanticism has been analyzed into the distinct 'strains' or ideas which compose it, the true philosophic affinities and the eventual practical influence in life and art of these several strains will usually be found to be exceedingly diverse and often conflicting. (Lovejoy, 1924: 252).

I det senere essayet "Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas" (1941) skriver Lovejoy at å se romantikken som harmonisk *inter se* og formet som en systematisk enhet, rett og slett er feil, og han forsvarer nok en gang differensieringen av romantikkbegrepet (Lovejoy, 1941: 261). Dette er Wellek sterkt uenig i.

⁸Et eksempel som viser hvor dagsaktuell debatt dette er, finner man i Henning Hagerups innlegg i Klassekampen 4. mars 2012. Hagerup argumenterer for den mangfoldige romantikken. Denne mener han ikke har kommet til sin rett i Norge, da tanken som råder heller er at romantikken representerer "[...] selvopptatthet, sentimentalitet, ukritisk genidyrkelse, manglende bevissthet om litterære virkemidler, samt et generelt fravær av rasjonalitet og saklighet." Dette mener Hagerup er et vrengebilde av romantikken som fører til at epokens litterære tekster ikke kommer til sin rett.

⁹Debatten i seg selv har langt flere bidragsytere enn de jeg gjør rede for her. Min egen fremstilling står i gjeld til Silje Dregelids (2009).

I essayet "The concept of Romanticism in Literary History" fra 1949, stiller Wellek seg i opposisjon til Lovejoy. Wellek hevder at hvis man undersøker europeisk litteratur som kaller seg selv romantisk eller blir definert som romantisk, finner man

[...] throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of relation to man, and basically the same poetic style, with a use of imaginary, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism. (Wellek, 1963: 160-161).

Som Wellek selv påpeker, har Lovejoy altså innvendinger mot dette synet. Gjennom å utføre en rekke litterære analyser, mener Wellek han kan slå fast at Lovejoy tar feil når han hevder at de ulike romantikkene er heterogene og essensielt antitetiske. Han mener tvert imot at alle romantiske tekster kan forenes under samme triade, nemlig "[...] imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for poetic style." (Wellek, 1963: 161). Wellek hevder videre at nettopp disse tre kategoriene "[...] should be particularly convincing, since each is central for one aspect of the practice of literature" (Wellek, 1963: 161).

I den tidligere wergelandforskningen er det flere som mener lyrikken sprenger rammene til den harmonisk-idealistiske romantikkforståelsen Wellek representerer, og er slik også kritisk til harmoniseringstendensene som preger i resepsjonen. Et relativt tidlig eksempel finner man hos Dvergsdal (1991) som i sin studie av Wergelands første diktsamling, *Digte. Første Ring* (1829), spør om "[...] disse forskerne har lest diktene som harmoniserte uttrykk *til tross* for diktets helhetsuttrykk, og ikke på grunn av det." (Dvergsdal, 1991: 8). Hun mener at man ved å utfordre slike etablerte forestillinger om romantikken, kan vise frem et større potensiale i hans tekster (Dvergsdal, 1991: 8).¹⁰ Også Erling Aadland uttrykker en slik resepsjonskritikk:

Fortolkerne har utfoldet en påfallende iver for å gjøre Wergeland til en harmonidikter og romantiker han ikke er. Det betyr ikke at Wergeland *ikke* er romantiker, og det betyr heller ikke at romantikkens selvforståelse ikke er harmoniserende, *men det er den bare på et programmatisk plan*. Tekstene sier noe annet. (Aadland, 2000: 46).

Disse tidligere lesningene viser at det er fruktbart å se Wergelands lyrikk i lys av en romantikkforståelse som går utover Welleks romantikkbegrep. Til grunn for mine egne lesninger ligger derfor en forståelse som åpner opp for det dynamiske i de romantiske tekstene. Jeg legger derfor vekt på McGanns, som opererer med ett inklusivt

¹⁰ Dvergsdals studie kan regnes som et bidrag til diskusjonen om romantikkbegrepet, da hun ønsker å "[...] antyde et mulig innhold til det." (Dvergsdal, 1991: 9). I min egen avhandling ligger derimot et flertydig romantikkbegrep til grunn for lesningene.

romantikkbegrep, men som i tradisjonen etter denne tidlige debatten ser seg nødt til å utvide Welleks. Slik sett står han nærmere Lovejoy, men tar like fullt også tar avstand fra sistnevnte.¹¹

2.2 Mot en moderne romantikkforståelse

McGann argumenterer som Lovejoy for den mangetydige romantikken. I boken *The Romantic Ideology* (1983) berømmer han Lovejoy for å sette ord på vanskelighetene knyttet til romantikkbegrepet. Lovejoy står slik i motsetning til annen litteraturkritikk som McGann mener stadig lar "[...] rigor and clarity [...] to lapse in disuse." (McGann, 1983: 18). Han er imidlertid kritisk til Lovejoys differensiering, slik det kommer frem i det senere essayet "Rethinking Romanticism" (1992): "Differences are so elaborated and insisted upon that we effectively abandon all hope of theorizing the phenomena. Instead we atomize, discriminating ever more particular forms within an enshafed but finally featureless romantic flood." (McGann, 1992: 738). I motsetning til Lovejoy som mener flertydigheten kommer til uttrykk som ulikheter mellom tekster og forfatterskap, det vil si ulike romantikker som samlet sett viser at romantikken er mangetydig, mener McGann at spenningene og konfliktene er å finne innenfor hver enkelt tekst.¹²

McGann opererer som nevnt med ett inklusivt romantikkbegrep, men er kritisk til Welleks definisjon av romantikken, da han mener teorien hans er for abstrakt, heuristisk og konseptuell.¹³ Han betegner imidlertid ikke Welleks ideologiske program som feil i seg selv fordi den er begrenset, men fordi "[...] it holds out against the possibilities of its own limitations." (McGann, 1992: 741). Gjennom Welleks imaginasjon/natur/symbol-triade evner man ikke å gripe det McGann mener ligger i de romantiske tekstene:

[...] romanticism is executed not as a prescriptive but as a poetical economy – a dynamic scene of evolving tensions and relationships, as in a family – its primal terms and data cannot lapse into a systematic rectitude. Romantic poetry, in short, constructs a theater for conflicts and interactions of the ideologies of romanticism. (McGann, 1992: 739).

¹¹ Ikke alle som deltar i debatten etter Lovejoy og Wellek benytter seg av ett romantikkbegrep slik McGann gjør. For eksempel lanserer Asbjørn Aarseth et differensiert romantikkbegrep i boken *Romantikken som konstruksjon* (1985), med tanken om at "[a]lle er potensielt til stede som aspekter av den samme kulturen, og ingen av dem utelukker noen av de andre. På denne måten blir romantikken en inklusiv og dynamisk konstruksjon som ikke behøver å fortrenge noen konstituerende del av periodens åndsliv." (Aarseth, 1985: 251).

¹² Her står McGann i gjeld til poststrukturalistiske retninger som nykritikken og dekonstruksjonen (McGann, 1992: 737).

¹³ McGann minner om at alle periodiseringer er konstruerte og at målet med romantikkstudier heller ikke bør være "[...] the recovery of some lost originary cultural whole." (McGann, 1992: 741). Forutsetningen må heller være "[...] that the object of study is volatile and dynamic -not merely that it (in this case, 'the romantic period') was an unstable and conflicted phenomenon, but that it continues to mutate as it is subjected to further study; indeed, that its later changes are the effects of such studies." (McGann, 1992: 741).

Det problematiske er med andre ord at Wellek ikke klarer å fange det dynamiske McGann mener ligger i romantikkens poesi og derfor blir det nødvendig "[...] to think beyond the conceptual framework of Wellek's syntetic theory." (McGann, 1992: 736). Å få frem det dynamiske mener McGann man kan gjøre ved å studere romantiske tekster "[...] from a Bakhtinian vantage, as a disputatious scene whose internal tensions re-present the strife of historical differentials and ideological conflict." (McGann, 1992: 739).¹⁴

For McGann er det utelatelsen av Byron som viser at Welleks romantikkforståelse er for snever og derfor må utvides: "Observed through a theory of romanticism like Wellek's, Byron appears either a problem or an irrelevance." (McGann, 1992: 737).¹⁵ Han understreker at det er et teoretisk problem og ikke et historisk, siden Byron ikke enkelt kan fjernes fra det historiske fenomenet. Wellek poengterer selv at Byron faller utenfor hans romantisk-idealistiske begrep (Wellek, 1963: 187). Når Morse Peckham lanserer kategoriene positiv og negativ romantikk, for slik å gjøre rom også for forfattere som Byron¹⁶, avviser Wellek også dette og fastholder utelatelsen:

A man who considers nature dead and inimical to man, who considers imagination merely a combinatory associative power, and who does not use symbolic and mythic devices is not a romanticist in the sense in which Wordsworth, Novalis, and Hugo are romantic. (Wellek, 1963: 200-201).

Wellek støttes her også av andre forsvarere av det enhetlige romantikksynet. Meyer Howard Abrams (1971) mener man ikke kan karakterisere Byron som romantiker, blant annet fordi han har en ironisk motstemme i sine tekster som bryter med det harmoniske: "Byron, I omit altogether; not because I think him a lesser poet than the others but because he speaks with an ironic counter-voice and deliberately opens a satirical perspective on the vatic stance of his Romantic contemporaries." (Abrams, 1971: 13).

Dette grunnspørsmålet som springer ut av debatten, om romantikken er harmonidyrkende eller lar sine harmoniske og idealistiske ideer stå fram i et mer eller mindre ironisk lys, her illustrert med de forskjellige oppfatningene av Byron, er viktig for min lesning av Wergeland. Det alle diktene i min avhandling har til felles, er forsoningen som skaper en

¹⁴ I likhet med Dregelid leser også jeg dette som en referanse til flerstemmighetsbegrepet (Dregelid, 2009: 36).

¹⁵ McGann mener også at en nærmere undersøkelse av romantikerne Wellek selv tar til inntekt for sitt standpunkt, ville utvist distinkte forskjeller i Welleks imaginasjon/natur/symbol-triade (McGann, 1992: 738).

¹⁶ Jf. Morse Peckham i artikkelen "Toward a theory of Romanticism" (1951): "Positive romanticism cannot explain Byron; positive romanticism is not enough. To it must be added the term 'negative romanticism,' [...] Briefly, negative romanticism is the expression of the attitudes, the feelings, and the ideas of a man who has left static mechanism but has not yet arrived at a reintegration of his thought and art in terms of dynamic organicism." (Peckham, 1951: 15). Peckhams innfallsvinkel kan for øvrig regnes som et forsøk på en forening mellom Lovejoys og Welleks syn (O'Neill og Sandy, 2006: 3).

tilsynelatende harmoni i det konfliktfylte. Jeg mener nettopp forsoningsideen hos Wergeland omgis av noe dynamisk, tvilende og lett ironisk reflekterende, og at det implisitt (mer eller mindre) ligger en kritikk av den naive romantiker i tekstene. Romantikkforståelsen som ligger til grunn i denne avhandlingen er derfor McGanns dynamiske begrep som åpner opp nettopp for spenninger, konflikter og vekselvirkninger i den litterære teksten. Ved å ta utgangspunkt i denne romantikkforståelsen, kan man nyansere fremstillingen av Wergeland som en naiv romantisk forsoningsdyrker.

Det er også verdt å merke seg at Wergeland kjente til Byron, og dermed også den ironiske og normutfordrende siden av romantikken.¹⁷ Dette blir da også særlig tydelig i delen av forfatterskapet som er skrevet under pseudonymet Siful Sifadda. I forfatterskapet finner man like fullt mange idealistiske og typiske wellekske posisjoner, og særlig i diktverkene i denne avhandlingen som blir regnet som noen av de idealistisk-estetiske høydepunktene i forfatterskapet. Imidlertid har flere i forskningstradisjonen rundt verkene funnet at heller ikke disse ukritisk lar seg plassere inn i Welleks program.¹⁸

Mine egne lesninger viser imidlertid ikke frem en ironisk negering av de Wellekske kategoriene i seg selv. Det mine lesninger viser, som nevnt innledningsvis, er at diktverkene også inneholder en annen sentraltematikk som peker vekk fra det idealistiske. Spesielt for *SMM* og *DeL* påviser jeg ingen spenning i det idealistiske, men heller at også det realistiske utgjør en vesentlig side i verket. I *BS* mener jeg derimot at min lesning skriver seg inn i McGanns romantikkforståelse ved å fremvise en spenning mellom det realistiske og det wellekske romantiske. Dette kommer imidlertid ikke til syne i lesningen i seg selv, men gjennom en sammenstilling av min egen lesning og resepsjonens, finner man at diktverkets sentrale farsfigur i resepsjonen stilles i et idealisert lys, mens man med min innfallsvinkel finner at han også kan leses i et ironisk lys.

2.2.3 Dekonstruksjon: videreføring av naiviseringen

Også dekonstruksjonen står som motsetning til den romantisk-idealistiske tankegangen. I artikkelen ”Romantikken” (1998) trekker Henning Howlid Wærp frem litteraturteoretikeren Paul de Man som eksempel: ”Romantikken står for de Man i splittelsens tegn, den er de

¹⁷ Forholdet mellom Wergeland og Byron går jeg nærmere inn på i kap. 4.4.1.

¹⁸ I forskningstradisjonen knyttet til *BS* finner man en tydelige endring i lesemåte. Verket har to høydepunkt resepsjonsmessig, der lesninger etter Welleks program gjenfinnes på 1960- og 70-tallet. Fra 1995 tar flere fortolkere (mer eller mindre eksplisitt) avstand fra den harmoniserende tradisjonen, se Sætre (1995), Helland (2003), Schiedermaier (2006) og Bjørlo (2008). I forskningen rundt *SMM* er det ikke mange som løsriver seg fra det harmonisk-idealistiske programmet, men eksempler finner man hos Langfeldt (1982) og Sejersted (2008). I resepsjonen til *DeL* er ikke dette et tema, så vidt meg bekjent.

utallige historier om disharmoni, om drømmen som ikke går i oppfyllelse.” (Wærp, 1998: 132-133). Han skriver videre at de Mans fokus ligger nettopp på ”[...] det som skurrer i tekstene [...], ironi og allegori som [...] åpenbarer en kløft, en ikke-samtidighet, i motsetningen til symbolets organisme-implikasjoner.” (Wærp, 1998: 133).¹⁹ Dekonstruksjonen og Paul de Man har vært viktige for gjenoppdagelsen og problematiseringen av romantikken. Det er imidlertid en prinsipiell forskjell mellom McGann og dekonstruksjonens forståelser, nemlig om det flertydige i teksten er noe romantikerne selv er bevisste på.

Wærp påpeker at innenfor dekonstruksjonen blir romantikkens tekster sett som en språklig krise der ”[r]omantikkens skriftpoetikk iscenesetter [...] den umulige ambisjonen om å lukke kløften mellom tegnet og referenten.” (Wærp, 1998: 126). Slik blir ironien noe romantikerne selv ikke er bevisste på, men heller et resultat av at teksten i seg selv bryter sammen og avslører den ’falske bevisstheten’ (Wærp, 1998: 133). Dvergsdal er kritisk til en slik forståelse av den ubevisste romantiker. Hun skriver at selv om populære forestillinger om Wergeland, som for eksempel entydig naturelsker, har blitt problematisert i nyere forskning, ”lever [...] naiviseringen av ham videre i nye skikkelser.” (Dvergsdal, 2000: 106). Hun trekker frem dekonstruktive lesninger som eksempler på en slik videreføring, da disse ”[...] først og fremst synes å ta sikte på å vise ’dekonstruktørens’ overskridende refleksjonskraft i forhold til dikterens.” (Dvergsdal, 2000: 106). Som Dvergsdal skriver, yter ikke dette dikteren rettferdighet.

¹⁹ Eksempler på dekonstruktive lesninger av Wergeland finner man hos Sætre (1995) som altså leser *BS*, og ellers også hos Kittang (1989 og 1994).

3. Perspektiver til lesningene

I dette kapitlet gjør jeg i hovedsak rede for innfallsvinkler til mine egne lesninger. Først går jeg imidlertid nærmere inn på forskningsfeltet knyttet til disse motivene, og gjør kort rede for noen muligheter for å synliggjøre skjønnlitteraturens fedre og far-sønn-relasjoner. I tillegg viser jeg til lesegrep som er nyttige for å nyansere tekstenes farsbilde. Som det vil fremgå av det følgende, er dette et forskningsområde preget av mangel, og det til tross for at motivene regnes som svært sentrale i litteraturen som sådan.

3.1 Sentrale motiver, men mangelfullt forskningsområde

Både i eldre og nyere forskning påpekes det at farsfiguren og far-sønn-forholdet utgjør sentrale motiver i skjønnlitteraturen. Selv om jeg i denne avhandlingen riktignok ikke tar utgangspunkt i psykoanalysen, er det likevel verdt å merke seg at far-sønn-relasjonen regnes som vesentlig også innenfor denne retningen. Allerede i 1926 understreker den østerriksk-amerikanske psykologen Otto Rank motivets hyppige forekomst i litterære tekster som har et psykoanalytisk utgangspunkt:

Der Kampf zwischen Vater und Sohn gehört, in verschiedener Intensität und Ausprägung, zu den meist benützten dramatischen Requisiten der Dichter aller Zeiten, deren künstlerische Entwicklung ja, wie sich immer unzweideutiger erweist, vom Ödipuskomplax ihren Ausgang nimmt. (Rank, 1926a: 179).

Rank viser videre hvordan motivet har betydning i tekster fra antikken og frem til hans egen samtid, deriblant historien om Svanhild og Jørmunrek i den islandsk-norske Volsunga-sagaen, samt flere stykker av Ibsen.²⁰ Også utenfor psykoanalysen poengteres motivenes hyppighet i den eldre forskningen. I 1931 skriver den tyske litteraturforskeren Kurt K. T. Wais at far-sønn-forholdet frem til hans egen samtid "[...] keineswegs selten dichterische Behandlung fand." (Wais, 1931: IX). Disse tidlige observasjonene gjenfinnes i den nyere forskningen. Litteraturviteren Helena Wahlström åpner sin studie *New Fathers? Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kinship* (2010) nettopp med påstanden om at farsfiguren som sådan er "[...] a figure that is ubiquitous in fiction [...]" (Wahlström, 2010: 2).²¹ De samme bemerkningene finner man i forskning knyttet direkte til romantikken. William Veeder (1986) hevder at farsfiguren er svært sentral i romantikken,²² og et fellestrekk

²⁰ Rank synliggjør også hvordan far-sønn-forholdet er til stede i enkelte romantiske tekster i forbindelse med incest-motivet (se Rank, 1926b: 566-595).

²¹ Wahlström analyserer amerikanske samtidsromaner og -filmer. Enkelte av poengene hennes er likevel overførbare til mine egne lesninger.

²² Veeder leser enkelte verk av Percy og Mary Shelley og påviser hvordan faren fremtrer som en sentral figur i deres diktning.

ved den tidligere forskningen på romantikkens far-sønn-relasjon er nettopp at de alle mener motivet spiller en vesentlig rolle i epokens skjønnlitteratur.

Selv om farsfiguren og far-sønn-relasjonen opptrer hyppig i skjønnlitteraturen, er dette likevel et forskningsområde preget av mangel. I 1931 skriver Wais at hans verk *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung*, er den første generelle presentasjonen av far-sønn-problemet i litteraturen (Wais, 1931: XIII). Så vidt meg bekjent finner man heller ikke i ettertid en slik studie av motivet. Mangelen på studier påpekes også i nyere forskning. 80 år etter Wais' bemerkning, skriver Wahlström at farsfiguren, herunder også far-sønn-forholdet, er påfallende fraværende i litteraturvitenskapen (Wahlström, 2010: 2). Både Wais og Wahlström viser imidlertid til at far-sønn-relasjonen er sterkere representert i litterær forskning som har et psykoanalytisk utgangspunkt (Wais, 1931: XIII og Wahlström, 2010: 15, fotnote 6).²³ Et tidlig eksempel er altså kapitlet ”Der Kampf zwischen Vater und Sohn” i Ranks *Das Inzest-Motiv der Dichtung und Sage* (1926a).²⁴

I nordisk forskning har verken farsfiguren eller far-sønn-forholdet fått stor plass i litteraturvitenskapen. Litteraturviteren Torbjörn Forslid mener at det i det hele tatt er store hull når det kommer til maskulinitet og mannlighet generelt (Forslid, 2006: 13). I den grad disse feltene representeres i studier av skjønnlitteratur, er det i forbindelse med det moderne gjennombrudd eller enda nyere litteratur.²⁵ For øvrig påpeker litteraturviter og kjønnsforsker Jørgen Lorentzen (1998) at i forhold til litteratur knyttet til moderniteten, har fokuset i større grad vært på kvinnen, mens ”[o]vergangen til et nytt mannlighetsideal [...] er [...] i svært liten grad beskrevet og drøftet i litteraturhistorien.” (Lorentzen, 1998: 20).²⁶

Wahlström påpeker at faderskapsstudier er et felt i utvikling og at antallet studier øker hurtig. Imidlertid har disse som regel et sterkt empirisk fokus og representeres i størst grad innenfor fagfeltene sosiologi og historie (Wahlström, 2010: 18). Det er med andre ord store rom for studier av farsfiguren og far-sønn-forholdet i skjønnlitterære tekster som sådan.

Denne mangelen mener jeg altså gjenspeiler seg også i forskningen på Wergelands lyrikk. Så vidt meg bekjent er det ingen som tidligere har hevdet at farsfigurer er sentrale i hele forfatterskapet, men Dvergsdal (2000) har påpekt at farsfigurer, særlig konger og

²³ Moderskapet, spesielt mor-datter-forholdet, er ifølge Wahlström langt sterkere representert innenfor litterære studier (Wahlström, 2010: 15, fotnote 6).

²⁴ For flere eksempler på tidlige studier med psykoanalytisk utgangspunkt, se Wais, 1931: XIII-XIV. Det finnes også flere nyere studier med psykoanalytisk utgangspunkt, men disse har jeg sett vekk fra i denne avhandlingen, da jeg selv ikke har en psykoanalytisk vinkling på lesningene. Årsaken kommer jeg tilbake til i kapittel 3.3.

²⁵ Se for eksempel Forslid (2006), Johansson (2001) og Lorentzen (1998).

²⁶ Kjønnspektivet hos Wergeland har vært gjenstand for noen studier. De fleste studiene har hovedsakelig lagt vekt på kvinnesynet, se Langfeldt (1982), Langås (2004), Myhren (2008), men også mannlighet og kjønnsproblematikk er representert, se Sejersted (2008 og 2010).

keisere, er sentrale i Wergelands diktsamling *Digte. Anden Ring* (1834). Denne betraktning støttes senere av Leif Johan Larsen (2002: 129). Ingen av dem utdyper påstanden ytterligere. Det er altså bare farsfiguren i *BS* som har fått en større plass i resepsjonen.

3.1.1 Synliggjøre skjønnlitteraturens fedre

Ulike forskere finner ulike årsaker til at dette området har blitt oversett i forskningen. Ifølge Wais ble far-sønn-relasjonen en del av litteraturkritikken først tidlig på 1900-tallet, selv om motivet ble hyppig fremstilt i litteraturen også tidligere. Oppdagelsen av problemfeltet mener han kom av to årsaker: For det første ble forholdet tematisert av Sigmund Freuds psykoanalyse og hans ødipuskompleks.²⁷ Den andre årsaken finner man i "[...] die Programmatische Rolle, die es in der modernen Literatur seit Kriegsbeginn zu spielen begann." (Wais, 1931: IX). Imidlertid forsetter altså både far-sønn-relasjonen og farsfiguren å utebli fra forskningen også i tiden etter Wais.

Veeder mener årsaken til farsfigurens fravær fra litteraturvitenskapen ligger i en feministisk tradisjon som gjennom en vektlegging av moderskapet, har hindret farsfiguren å fremtre: "Feminist theory with its recognition of the importance of mother has prevented any overrating of father. [...] Feminist readings can, however, go too far in this direction. Mother can achieve such prominence that father is cast into shadows." (Veeder, 1986: 365). Forslid, som i hovedsak skriver om mannsforskning generelt,²⁸ stiller seg kritisk til en slik begrunnelse: "Det är lätt för männen att anklaga kvinnliga feminister för partiskhet. Men det ligger även på männen ansvar att ta tag i dessa frågor, att interessera sig för manlighet och manlig identitet i dess skiftande former." (Forslid, 2006: 13). Når det kommer til mannsforskning i litteraturvitenskapen i norden ser han heller feministiske perspektiv som hjelpende (Forslid, 2006: 19).

Jeg er både uenig og enig med Forslid. Jeg er ikke enig i at forskning på menn og faderskap bør ses som mannens ansvar, men mener som Lorentzen at det bør ses som et felles interessefelt. Prinsipielt fordi man bør skille mellom forskerens kjønn og forskningens objekt, men også fordi maskulinitetsforskning i tillegg til å synliggjøre menn og fedre, samtidig kan problematisere kvinner på nye måter (Lorentzen, 2006b: 121). Jeg er dog enig i at en slik studie kan hente mye fra feministisk kjønnsforskning. Når dette likevel ikke er tilfelle i denne avhandlingen, bunner det i at jeg har funnet nok innfallsvinkler innenfor romantikk- og

²⁷ Jf. Sigmund Freuds *Die Traumdeutung* (1900)

²⁸ Faderskapet utgjør imidlertid en så stor del av Forslids studie at han har blitt kritisert for "[...] å betrakte farsrollen nærmest som synonym med mannsrollen." (Waage, 2007: 437).

mannsforskningen som samlet sett utgjør det sosiologen Thomas Johansson (2001) mener er viktig for å synliggjøre fedre i litteraturen: ”Man måste [...] synliggöra brott, motstridigheter och ambivalenser i diskursen om ’det manliga’” (Johansson, 2001: 173).²⁹

3.1.2 Å vektlegge tekstens ulike perspektiv

I den grad farsfiguren opptrer som forskningsobjekt i litteraturvitenskap knyttet til romantikken, er det som tidligere nevnt i forbindelse med far-sønn-relasjonen. Fenomenet i seg selv er ikke så merkelig, da det er gjennom barnet farsrollen skapes, slik også litteraturforskeren Aleida Assmann kommenterer det: ”Der Vater ist schliesslich Vater nur Kraft des Kindes, das ihn in seinem Vatersein allererst konstituiert und legitimiert.” (Assmann, 1978: 48). Et fellestrekk ved studiene jeg senere presenterer, er imidlertid at samtlige tar utgangspunkt i sønnens perspektiv. Litteraturforskeren Wendell Stacy Johnson hevder at det sønnlige perspektivet forekommer hyppig i romantikkens skjønnlitteratur siden nettopp ”[...] the theme of *filial relationships* is [important] for the writers in the period” (Johnson, 1985: 3, min utheving).

Dette ensidige perspektivvalget problematiseres i Valerie Sanders’ *The tragic-comedy of Victorian fatherhood* (2009). Sanders mener det ensidig sønnlige perspektivet har ført til feiloppfatninger rundt farsfiguren, da bildet er skapt av ”[...] youths who are too young and inexperienced to know what paternal responsibilities are.” (Sanders, 2009: 2). Hun tar utgangspunkt i den viktorianske far som har blitt forsket på både sosialhistorisk og litterært, men mener det ensidige perspektivvalget har skapt et negativt bilde av farsfiguren. Det er nettopp dette hun ønsker å nyansere gjennom sin studie:

The purpose of this study, however, is to dismantle the stereotypical image of the Victorian father, and to do so by changing perspective of which he is viewed. Because there is such a wealth of memoirs published by traumatized children, relatively little has been written about, or from, the father’s own position. (Sanders, 2009: 3).

Selv om dette ensidig negative farsbildet ikke gjenspeiler seg i forskning knyttet direkte til farsfiguren i romantikken, er 1800-tallets litterære farsbilde ofte utsatt for slike generaliseringer i den nordiske forskningen. Et eksempel finner man i Forslids *Varför män?* (2006). Forslids utgangspunkt ligner Sanders’, da han mener det i historisk forskning har blitt skapt et negativt bilde av menn generelt. Gjennom lesninger av litterære verk, ønsker han å frembringe også de positive sidene for slik å unngå at ”manligheten demoniseres” (Forslid, 2006: 16). Når det kommer til 1800-tallets farsfigur skriver han imidlertid ikke annet enn at

²⁹ Mye av mannsforskningen jeg forholder meg til, står imidlertid i gjeld til feministiske forskningstradisjoner.

”[...] sonens revolt mot en tyrannisk far är et viktigt motiv i 1800- och 1900-talens litteratur [...]” (Forslid, 2006: 54), og at det for sønnen omhandler ”[...] att göra upprör mot en sträng patriark och därigenom vinna självständighet.” (Forslid, 2006: 54). Han baserer seg altså bare på et sønnlig perspektiv og bidrar på den måten selv til å bygge opp om et negativt og endimensjonalt bilde av farsfiguren på 1800-tallet.³⁰

Min intensjon i denne avhandlingen er ikke å skape et ”glansbilde” av farsfiguren og mine lesninger viser da heller ikke at farsfiguren nødvendigvis er positivt fremstilt i verkene. Et mål er derimot å få frem at romantikkens litterære farsfigur ikke er endimensjonal, og der utgjør Sanders’ kritikk et nyttig lesegrep: å vektlegge ulike perspektiv gir en mer nyansert fremstilling av farsfiguren. I tillegg utvider jeg poenget ved å ikke bare sette farens og barnets perspektiv opp mot hverandre, men også vektlegge andre sentrale syn på farsfiguren og leser disse som korrektiver til farens eget blikk.³¹ Dette kommer av at det ikke alltid er snakk om farens direkte perspektiv, men også at faren står i fokus for fortellerens perspektiv. For de diktverkene jeg baserer meg på, er det i det hele tatt nødvendig å vektlegge andre perspektiv, da det i hovedsak bare er i *SMM* at sønnens perspektiv kommer til uttrykk.³² I *BS* og *DeL* er det i motsetning primært et faderlig perspektiv. Allerede her kan man altså finne et element som ifølge tidligere forskning på farsfiguren i romantikken skiller Wergeland fra andre forfattere: det gis et farsperspektiv i verket i seg selv.³³ Samlet sett reflekterer dermed Wergelands verk selv at far-sønn-relasjonen kan og må oppfattes fra begge posisjoner.

Et element som følger med når perspektivet i de ulike verkene i denne avhandlingen endres fra sønn til far, er at i noen tilfeller trer far-sønn-relasjonen tilbake for tematisering av farsrollen. I enkelte tilfeller fører dette med seg at barnet i seg selv ikke får så stor oppmerksomhet, slik også Wahlström kommer frem til i sine studier av farsfiguren: ”[...] the child is more of a prop than a character in the narrative, a necessary condition for representing ’new’ fathering, and for stressing the father’s own reflections upon fatherhood.” (Wahlström,

³⁰ Dette gjelder ikke Forslids lesninger av nyere litteratur. Et eksempel er hans lesning av far-sønn-relasjonen hos Guillous *Ondskan* (1981) der han finner et ”mer försonande bild av faderns förhållande til sonen”, nettopp fordi han ser relasjonen også fra farens perspektiv (Forslid, 2006: 90).

³¹ Det finnes flere studier av farsfiguren på 1800-tallet der dette lesegrepet tas i bruk, blant annet Markussen som i farsportrettet av Sjur Gabriel leser både morens og barnas perspektiv som korrektiver til farens eget blikk (Markussen, 2005: 91). Jeg kommer tilbake til Markussen senere. Et annet eksempel finner man i Alexander Fischers motivstudie av far-sønn-forholdet i fransk litteratur på 18- og 1900-tallet. Fischer har et bredt perspektiv, ”135 Autoren, 217 Titel”, og gjør slik rede for generelle tendenser i den franske litteraturen (Fischer, 1963: 2). Også han benytter seg av ulike perspektiv, oftest sønnens og farens, i farsportrettene.

³² Sønnlige perspektiv finnes også i de andre verkene, men disse er ikke så tydelige og sentrale som i *SMM*.

³³ Sanders påpeker som sagt en lignende mangel i viktoriansk litteratur og at hun baserer seg derfor på brev og ikke skjønnlitterære tekster (Sanders, 2009: 3). Farsperspektivet ser imidlertid ut til å bli mer fremtredende i senere litteratur, spesielt i forbindelse med det moderne gjennombruddet der særlig kjønnsforholdet ble satt under debatt (jf. Lorentzen, 1998: 17). Et typisk eksempel er Strindbergs *Faderen* (1887).

2010: 138). At farsperspektivet i større grad åpner opp for refleksjoner rundt farsrollen og mannligheten, finner også Jørgen Lorentzen (1998) i sin analyse av Strindbergs *Faderen* (1887).³⁴ Han vektlegger verkets farsperspektiv og finner at fokuset blir: ”Hvem er han som mann, og hvordan forsøker han [...] å ivareta sin mannlighet innad i familien?” (Lorentzen, 1998: 146). Også i mine lesninger vil det vise seg at når en følger farens perspektiv, er det i større grad slike spørsmål som åpner seg enn selve relasjonen mellom far og sønn. Som nevnt innledningsvis er derfor deler av mine egne innfallsvinkler til lesningene knyttet opp til kjønnsforskningen. Før jeg går nærmere inn på dette, presenterer jeg tidligere forskning på romantikkens far-sønn-relasjon.

3.2 Tidligere forskning på romantikkens far-sønn-relasjon

Som hos Wergeland, gjenspeiler mangelen på forskning seg også i romantisk litteratur som sådan, ifølge Veeder (Veeder, 1986: 365). Studiene man finner utgjør imidlertid interessante innfallsvinkler som samlet sett viser potensialet i studier av Wergeland. Forskningen består av en generell presentasjon av motivet gjennom tidene i lys av tidsånden (Wais, 1931), ett større verk som leser motivet opp mot bibelske strukturer (Johnson, 1985), og to artikler som vektlegger tradisjonsbakgrunnen for motivet (Meller, 1978 og 1996). De enkeltstående artiklene omhandler først og fremst utvalgte diktere og diktverk, men det gis også noen generelle betraktninger av farsbildet i romantikken, og det er disse jeg vil trekke frem her.

3.2.1 Kurt Wais (1931): ”Romantikk: Pietätvoller Elternkult”

Wais’ lesninger av far-sønn-motivet bunner på mange måter i en kritikk av psykoanalysen. Han tar utgangspunkt i faktiske far-sønn-konflikter som han mener Freud-skolens tilhengere alltid setter i sammenheng med incest-motivet ”[...] da der Vater ja immer nur als Rivale um den sexuellen Besitz der Mutter gehasst werde.” (Wais, 1931: X). Disse seksuelle impulsene mener Wais forekommer heller sjelden i litteraturen, da konfliktene i langt større grad bunner i at ”[...] der Sohn den Vater keineswegs hasst, weil er Mann, sondern weil er alt ist [...]” (Wais, 1931: XI). Wais mener derfor at far-sønn-konflikten bør settes i sammenheng med en ”weltanschaulichen ’politischen’ Konflikt” og argumenterer for motivets sammenheng med tidsånden (Zeitgeist) (Wais, 1931: XI). Wais’ mål er å vise hvordan motivet endrer seg i ulike

³⁴ Lorentzen har et lignende utgangspunkt som Sanders, da han hevder at fokuseringen på andres perspektiv på faren i verket har ført til en tilsløring av hva som egentlig skjer med rittmesteren, og det selv om tidligere forskning oftest har hatt faren som hovedgjenstand for analysene (Lorentzen, 1998).

tidsperioder, og dermed at far-sønn-relasjonen ikke alltid forholder seg på samme måte slik psykoanalysen legger til grunn.

For den generelle karakteristikken av far-sønn-motivet i romantikken tar Wais utgangspunkt i at romantikken var en revolusjonær periode, noe som førte til opprør mot forrige generasjons oppfatninger: "[...] [W]o Revolution sei, sei auch Pietätlosigkeit." (Wais, 1931: 42). Den forrige generasjonen, de revolusjonære fra 1789, var "pietätlose" i sitt opprør mot tidligere generasjoner. Ifølge Wais ga dette derfor utslag i at romantikerne "[...] eben aus Reaktion gegen diese pietätlose Periode pietätvoll zu sein sich bemühten. Das 'Revolutionäre' an ihnen war, dass sie im Gegensatz zur Revolution von 1789 konservativ waren [...]" (Wais, 1931: 42-43). Karakteriseringen av romantikerne som konservative og dermed ærbødige overfor farsfigurene lar seg imidlertid vanskelig overføre til Wergeland. Den forrige generasjonen for Wergeland var Eidsvollgenerasjonen, som også Wergelands egen far var en del av.³⁵ Denne generasjonen opererte i revolusjonær ånd i tradisjonen etter den franske revolusjonen: maktfordelings- og folkesuverenitetsprinsippet sto sentralt i grunnloven (Dyrvik, 2007: 178). Generasjonen før Wergeland har med andre ord likhetstrekk med Wais' utgangspunkt. Wergeland var også revolusjonær, men dog i en annen forstand enn Wais' romantikere: Wergeland var revolusjonær *i tråd med* den tidligere generasjonens oppfatninger. Dette understrekes av flere. Carl W. Scitler skriver at Wergeland i "[...] aand staar i et langt intimere forhold til sin fars generation, end hans jevnaldrende gjør, som jo for en stor del staar i bevisst opposition til de gamle [...]" (Schnitler, 2005: 456). Schnitler karakteriserer i det hele tatt dikteren som Eidsvollgenerasjonens "[...] store arvtager." (Schnitler, 2005: 4). Også Erik Vullum støtter denne karakteriseringen, og mener dikterens poesi ble svært godt likt av den tidligere generasjonen fordi de fant "[...] det gamle kjendte, de gamle Ideer, den gamle generelle Tankegang fortsat, fonyet og gjenfødt." (Vullum, 1908: 13).³⁶

Men Wergeland er også ambivalent i det politiske. Storsveen og Aarnes skriver at Wergeland representerte folkelighet, republikanisme, mistro til embetsmannskulturen og

³⁵ Nicolai Wergeland kan imidlertid regnes som delvis konservativ i Eidsvollsammenheng. Han argumenterte *for* union med Sverige, og det i det hele tatt langt mer bastant og hardtslående enn sine meningsfeller (Storsveen, 2008: 25).

³⁶ Vullum nyanserer også Wais' overskridende utgangspunkt ved å vise at revolusjonens tankegods påvirket ulike land forskjellig. Han mener som Wais at revolusjonens tanker forplantet seg i litteraturen, men innenfor dette fellesmerket, rommes store motsetninger: "Men Revolutionen var paa samme Tid både noe tilbakelagt og det evige Fremskridt." (Vullum, 1881: 48). For romantikkens poesi blir utslaget på den ene siden reaksjon, en "[...] virkelig Reaktion, en fordærvet Reaktion, noget [...]" der afskar fra Udviklingen og stansede Folkene paa deres Gang." (Vullum, 1881: 49). Vullum mener denne retningen hører blant annet Tyskland til, og også var den som lå Norges landegrenser nærmest. Wergeland representerte like fullt den andre åndsretning, revolusjonens fremskrittstro og utviklingslære, og "[d]et er Henrik Wergelands Fortsættelse af 1814!" (Vullum, 1881: 50).

antidanskhet, samtidig som han også var konge-tro, svenskvennlig og positiv til elitisme og paternalisme (Storsveen, 2002: 48 og Aarnes, 2005: 232-233). Også Sejersted understreker denne ambivalensen hos Wergeland i forhold til metaforiske farsfigurer knyttet til det politiske:

Wergeland's republicanism is very ambivalent, as is his hatred towards kings and tyrants, as it is counterbalanced by an admiration for strong, inspired individuals who rise to power, such as Napoleon and the Swedish-Norwegian king Carl Johan (1763–1844) [...] (Sejersted, 2012: 250).

Denne ambivalensen kan videre knyttes til en akse der Wergelands radikale politiske tid i hovedsak kan knyttes til hans tidlige forfatterskap:

[...] [Man kan] hevde at det bare var i en hektisk periode på 1830-tallet – anslagsvis 1833 til 1837-1838 - at Henrik Wergeland i praksis levde opp til ettertidens ideal av fremadstormende frihetsvenn som satte et tydelig optimistisk og reformatorisk stempel på sin samtid. [...] Sagt på en annen måte; *Mesteparten* av sitt voksne, aktive liv levde slett ikke Henrik Wergeland som 'Henrik Wergeland'. (Storsveen, 2002: 49).³⁷

Aarnes understreker at også *SMM*, som jo ble utgitt i 1830, kan knyttes til denne politisk radikale Wergeland (Aarnes, 1991: 19). Et tydelig eksempel på Wergelands positive innstilling til det radikalt revolusjonære i den tidlige lyrikken, finner man i diktet "Det Befriede Europa" fra 1831 (SS I, 1. b. 396-407). Storsveen skriver at Wergeland i dette diktet "[...] hyllet frihetskampen uten omsvøp, som selve målestokken for tidens ubønhørlige fremskritt [...]" (Storsveen, 2008: 154). Slik blir da også heltene fra frihetskampene positivt beskrevet. Men fra 1838 regnes som sagt Wergeland for å være langt mindre radikal. Storsveen skriver at Wergeland tar "[...] et poetisk farvel til politikken [...]" For Wergeland var det [...] et farvel til en epoke [...] han søkte nye utfordringer og la gamle konflikter bak seg." (Storsveen, 2008: 356).³⁸

I Wergelands forfatterskap sett under ett finner man dermed først og fremst en sterk ambivalens i forhold til tidligere generasjoners tidsånd og politikk, og han skiller seg på den måten fra Wais' betraktninger. Grunntanken hos Wais, at det er en sammenheng mellom motivet og tidsånden, er like fullt noe som kommer til syne også hos Wergeland, men da altså på ulike måter til ulik tid.

Også forståelsen av romantikken som litterær periode har følger for far-sønn-forholdet ifølge Wais. Han henter sitt utgangspunkt hos Karl Joël som hevder at "[...] die Romantik [...] ist mit ganzer Seele rückwärts gewendet [...]" (Joël, 1905: 58-59). Dette mener Wais gir

³⁷ Storsveen sikter her til ettertidens myter som har blitt skapt rundt Wergeland som person, særlig i Venstrebevegelsen (Storsveen, 2002: 48). Se også Sigurd Aarnes (1991).

³⁸ Storsveen viser blant annet til diktet "I det grønne" fra juni 1938 (SS I, 2. b.: 170-172) og farsen *Den Konstitutionelle* (SS II, 4.b.: 297-337). At det i 1838 går et politisk skille hos Wergelands som gjenspeiler seg i forfatterskapet, støttes av mange, se for eksempel Beyer (1926: 94), Hagemann (1964: 83) og Kabell (1957:222).

nok et utslag i ærbødige barn: "Wer seine Herkunft vergisst, vergisst seine Vergangenheit, und die Vergangenheit ist es, aus der heraus der Romantiker lebt. Die Kindheitserinnerungen an die Eltern werden mit kultischer Andacht gepflegt [...]" (Wais, 1931: 45). Dette elementet blir tydelig i erindringslyrikken som man finner mange eksempler på i romantikken. Også i forhold til dette momentet skiller Wergeland seg fra Wais' betraktninger, da Wergeland ikke tar del i romantikkens fortidkultus. Det er i det hele tatt påfallende i hvor sterk grad han tar avstand til denne siden av romantikken, noe som kommer tydelig frem i både lyrikken og sakprosaen. Det kanskje mest kjente eksemplet på Wergelands kritiske holdning til dette aspektet i romantikken finner man i det programmatisk diktet "Til en ung Digter" fra diktsamlingen *Digte. Anden Ring* (1834): "Skjald, ei se du tilbake/ei mod den runede Steen!" (SS I, 1. b.: 390). Som Dvergsdal skriver, setter Wergeland i denne diktsamlingen opp "[...] negativt ladde kontrastfigurer [...] [som] den fortidsfikserte dikter" i nevnte dikt (Dvergsdal, 2000: 82). Slik det kommer frem i diktet, bør dikteren tvert imot være fremtidsrettet: "Glimter ei foran Jorden, *foranfor* Tiden hans Syn?/Bagom Jordkloden drøner Historiens Torden./Men Seerens Sang er et *foranskudt* Lyn." (SS I, 1.b.: 392). Også i sakprosaen kommer Wergelands grunnsyn til uttrykk, for eksempel i avhandlingen om den svenske dikteren Ridderstad, der han gjør rede for sitt estetiske program:

Aha! siges der -- vi forstaae hvor det bær hen. [...] Vi ville "digterske" Digtere, eller -- ikke beskrivende det ubeskrivelige -- Digtere, [...] som ikke beruses af en barbarisk Fortids Mulm, eller baske om med Fantasivingerne i dens Støv for at gjøre Nutiden ærværdig ved at tilpuddre den dermed, men som forstaae sin Tid, deeltage i dens Krav, oplyse den derom og paaskynde dens Idrætter og Flugt; og endelig som idealisere ikke derfor, men *for at realisere* eller see eller haabe realiseret. (SS III, 2. b.: 96).

Momentet understrekes også i både eldre og nyere forskning. Et eksempel finner man hos Troye, som legger til grunn en lignende karakteristikk av romantikken som Wais: "Wergeland er påfaldende upåvirket av [den romantiske retning i tiden]. [...] [H]an [følte] ingen trang til [...], med romantikerne, at søge tilbake til begravne tider og blæse liv i døde ben. Når han søker tilbake, er det til tidernes morgen og livets opphav." (Troye, 1908: 10). Også Sejersted understreker at Wergelands poetiske "[...] ambition is to be modern and progressive [...]" (Sejersted, 2012: 244). Men igjen er altså Wais tanke om at det politiske er relevant i forhold til det psykologiske, noe som finner sine paralleller i Wergelands forfatterskap.

Wais' studier omhandler først og fremst tidlig romantikk, noe som kommer av hans oppfatning om at de senere romantikerne ikke var særlig opptatt av dette motivet. I den grad det ble tematisert, ble imidlertid holdningen fra tidligere videreført, ofte forsterket til det absurde (Wais, 1931: 46). Ifølge Wais fører blant annet dette absurde til at forholdet mellom far og sønn endrer seg radikalt i neste periode: "[...] schon entstand [...] eine Generation von

Söhnen, die ihr leiblichen Väter grimmig hasste” (Wais, 1931: 47). Men dette tilhører perioden Wais benevner ”Realismus” og daterer til 1830-1880.

Wergeland skiller seg altså fra Wais’ betraktninger om hvorfor farsfiguren er sentral i romantisk lyrikk, men like fullt er motivet sentralt også hos Wergeland. Etter min mening passer Wergeland snarere inn i enkelte karakteristikker av realismens forhold til farsfigurene, og diktverkene i denne avhandlingen plasserer seg da også tidsmessig i dette feltet. Wais skriver at farsfigurer er sentrale her fordi ”[...] Pietätlosigkeit ist für jede Generation, die wirklich Neues zu bringen hat, notwendig und selbstverständlich.” (Wais, 1931: 47). Til tross for sin dels positive innstilling til den tidligere generasjonen, er det slik også nødvendig å gjøre opprør for den revolusjonære Wergeland. En parallell til Wergelands ambivalente forhold til farsfigurer, finner man i Wais’ lesning av Karl Leberecht Immermanns *Alexis* (1832): ”[...] nicht aus Pietätlosigkeit, sondern aus politischen Gründen revolutioniert dieser Sohn [...]” (Wais, 1931: 52). Slik jeg ser det, kunne dette like gjerne vært en karakteristikk av enkelte farsfigurer i Wergelands lyrikk.³⁹

3.2.2 Horst Meller (1978, 1996): ”Aufmüpfigkeit gegen alles Patriarchalische”

Den tyske litteraturforskeren Horst Meller har i hovedsak senromantikk som tema for sine artikler og vektlegger tradisjonsbakgrunnen for sentrale motiver. I den tidligste artikkelen, ”Die Absetzung des Vaters: Blake, Shelley und der Traditionshintergrund romantischer Revolte” (1978), ser han på senromantikk med vekt på det han betegner som ”[...] der extremen, d.h. radikaldemokratischen Romantik [...]” (Meller, 1978: 62).⁴⁰ I den neste artikkelen, ”The Parricidal Imagination. Schiller, Blake, Fuseli and the Romantic Revolt against the Father” (1996), har han fokus på bakgrunnen for en retning han benevner ”parricidal romanticism”. Dette innebærer ”[...] the Romantic Revolt whose object it was to bring about the deposition of the father” (Meller, 1996: 76). Dette gjelder altså særlig Blake

³⁹ For eksempel farsfigurene i ”Paa Havet i Storm” (1833), som det lyriske jeget både føler seg knyttet til, men også er nødt til å løsrive seg for individdannelse og frihet. Jeg kommer kort inn på dette diktet i 6.4.1 og i 7.3.

⁴⁰ Artikkelen er hentet fra den tverrfaglige artikkelsamlingen *Das Vaterbild im Abendland II: Literatur und Dichtung des Europas* (1978, red. Hubertud Tellenbach). Artikkelsamlingen omhandler farsbildet i det vestlige Europa slik det fremstilles i litteraturen. Den inneholder også en artikkel av litteraturforskeren Aleida Assmann som omhandler tidlig romantikk. Hun mener enkelte romantikers oppvurdering av naturbarnet fører til en omveltning av tidligere normer. Dette førte til at de fant det ”[...] orientierende Vorbild nicht beim Vater und Erwachsene, sondern im Kind [...]” (Assmann, 1978: 48). Oppvurderingen av naturbarnet og omveltningen den førte med seg, gjør at ”väterlichen Kinde” (jf. Meller, 1978: 62) utgjør et sentralt motiv i tidlig og midtre engelsk romantikk, ifølge Assmann. Sonja Hagemann har studert barnediktningen til Wergeland og finner at særlig den tidlige barnediktningen knyttes til opplysningsmannen Wergeland, men at han også deler romantikkens syn på barnet og slik finner tilløp til barneromantisering (Hagemann, 1964: 31-40). Beyer skriver at Wergeland har en ”[...] dyp ærbødighet for barnesjelen [...] og en tro på det gode i barnenaturen” (Beyer, 1946: 271). Disse trekkene er imidlertid ikke så fremtredende i diktene i denne avhandlingen.

og Shelley, men han gjenfinner elementer også hos tidlige romantikere som Wordsworth og Coleridge (Meller, 1996: 76). Selv om fokuset i utgangspunktet er senromantikk, er det altså snakk om elementer som til en viss grad kan gjenfinnes i hele perioden ifølge Meller.

I begge artiklene går Meller i dybden på utvalgte lyrikere, men utgangspunktet viser en generell betraktning om romantikernes forhold til farsfigurer som sådan, slik det kommer frem i den tidligste: “Es gibt mancherlei Hintergründe für die seit rund 200 Jahren fast kontinuierlich beobachtbare Haltung einer leidenschaftlichen Aufmüpfigkeit gegen alles Patriarchalische sowohl im Bereich der Ideen als auch in demjenigen gesellschaftlichen Wirklichkeit [...]” (Meller, 1978: 62). Denne betraktningen gjentas noe tydeligere i den senere artikkelen: “[...] a passionate rebelliousness against the figure of the father and his authority, against everything patriarchal, whether in the realm of ideas or in the realm of social realities.” (Meller, 1996: 76). Opprørskhet mot alt patriarkalsk, innbefattet mange varianter av farsfiguren, er altså et sentralt motiv i romantikken som helhet ifølge Meller. Han kan dermed sies å utgjøre en klar motsetning til Wais.

Wergeland skiller seg også fra Mellers betraktninger, for som jeg påpekte i forbindelse med Wais, er ikke Wergeland entydig negativ til alt patriarkalsk. På den ene siden har man eksempler fra Wergelands tidlige lyrikk der han kan sies å stille seg på linje med Mellers betraktninger, blant annet flere dikt fra diktsamlingen *Digte. Anden Ring*, der Dvergsdal finner at “[...] mange farsfigurer – konger og keisere – [...] avsettes og detroniseres” (Dvergsdal, 2000: 89). Dvergsdal setter i tillegg hele diktsamlingen i sammenheng med et farsopprør fra Wergelands side, både i forhold til metaforiske farsfigurer og til hans biografiske far (Dvergsdal, 2000: 89). Den unge Wergelands radikale politiske holdninger finner med andre ord sine paralleller i Mellers oppfatninger. Senere i forfatterskapet finner man imidlertid tekster med en langt mer positiv innstilling til det patriarkalske. Wergeland har selv skrevet at “[...] min Ikke-Enthusiasme for Unionen er et Barometer, som gik isønder 11te April 1838.” (SS III, 3. b.: 413)⁴¹, og han endrer seg altså fra å være politisk revolusjonær til å bli mer politisk konservativ og kongevennlig (Kabell, 1957: 222 og Aarnes, 1991: 135). Dette kommer tydelig frem i diktene skrevet i forbindelse med Carl Johans død, som også inneholder hyllest til den etterfølgende Kong Oscar.⁴² Også i det selvbiografiske verket *Hassel-Nødder* (1845), skrevet av Wergeland på dødsleiet, blir kongevennligheten tydelig.

⁴¹ Sitatet er hentet fra Wergelands forsvar mot å bli kalt “en venal skurk” i forbindelse med hans vanskelige posisjon når han mottar gasje fra Carl Johan, noe som ble ansett for å stå i strid med hans republikanske og liberale ideer. På grunn av dette ble utsatt for grov kritikk i *Den Constitutionelle* (Storsveen, 2008: 245-347). Datoen 11. april 1838 viser til da handelsflagget ble frigitt (Beyer, 1946: 78).

⁴² Se for eksempel “Carl Johans død. Kantate”, “Det norske Folks Sorg over Kong Carl Johan og dets Hyldest til Kong Oscar” og “I Barnekammeret ved Carl Johans død” (SS I, 3. b., 167-174).

Her beskrives for eksempel Carl Johans inntog i Kristiania, desember 1838, og hvordan dikteren ifølge seg selv "[...] elskede Carl Johan mere end Nogensomhelst i den hele Folkemasse, og veeg ikke i Hengivenheds-Enthusiasme hverken for Brahe eller for Due." (SS IV, 7. b.: 373). Hans egen sønnlige posisjon blir også understreket: "Kilden til at blive begejstret for ham [Carl Johan] flød ogsaa bestandig i mit Bryst, idet jeg elskede ham med et Barns altid friske Kjærlighed." (SS IV, 7. b.: 373). Nok en gang er det altså grunnlag for å si at Wergelands farsbilde samlet sett er mer ambivalent enn det som kommer frem i disse betraktningene om den romantiske farsfiguren, men samtidig får også Meller frem elementer som spiller inn på Wergelands farsbilde.

3.2.3 Wendell Stacy Johnson (1985): far-sønn-relasjonen i lys av bibelske strukturer

"The deity generates an image which can take a mortal form, the son substantially one with while perceptibly distinct from the father" (Johnson, 1985: 1). Dette paradokset i den kristne doktrinen tar Johnson utgangspunkt i studien *Sons and fathers. The Generation Link in Literature 1780-1980* (1985). Johnson mener denne tanken om enhet mellom en far og en sønn har vært et problemområde i lengre tid:

In the past two hundred years and more this doctrine [...] has increasingly been questioned, or denied, or worried over in its psychological, its secular at least as much as its purely theological, implications by those who, themselves sons and literary if not literal fathers, write about generating forces within time and, singing songs or telling stories, are concerned with fathers and sons (Johnson, 1985: 1).

Johnson har et fokus på forholdet mellom far og sønn, og fremstiller altså dette som en litterær struktur med utgangspunkt i Bibelens Gud-Jesus-relasjon. Årsaken til dette utgangspunktet kommer av de bibelske mytenes vesentlige rolle i den romantiske fremstillingen av forholdet. Hovedtanken ligger på et spenningsfelt, slik han selv oppsummerer det:

In short, the concern here is with the theme: the theme of a tension, often expressed as a conflict, between a writer's sense of filial need – how sons must accept a generation link – and need for selfhood – how authors' characters and even authors themselves as their own creations seek authentic selfhood through a break with general order. The upshot of this tension between filiation and radical self-identifying can be a painful break or a perhaps tentative reconciliation. (Johnson, 1985: 4).

Det vises altså en tvetydighet da identifikasjonen til forfatterne ligger både på treenigheten, det teologiske dogmet som ser far og sønn som en enhet, og på motsetningen, det opprørske og ensomme. Begge sidene er ifølge Johnson til stede både i mytologien og i litteraturen.

I likhet med Wais presiserer også Johnson at han ikke vektlegger psykoanalytiske perspektiv i sin studie, men hos Johnson er det ikke for å benekte en slik kobling, men for å ”[...] *redress an imbalance*, to show that several patterns can coexist in fictive accounts of son and fathers” (Johnson, 1985: 4, min utheving). Johnson kritikk bunner altså i at tidligere forskning har hatt en tendens til å finne Ødipus i stedet for Kristus i lesningen av sønnlige litterære gestalter. Noen innslag av psykoanalyse er det like fullt, for eksempel utgjør fadermordmotivet et sentralt element i lesningen av Byrons *Cain. A Mystery*.

I tillegg baserer Johnson seg også på momenter utenfor det rent litterære i fremstillingen av motivet: ” [...] [This book] does often touch on writer’s lives because they are embodied unmistakably in – are deliberately incorporated into – what they have written.” (Johnson, 1985: 3). Johnsons utvidete lese måte passer i det hele tatt veldig godt for Wergelands *SMM*, siden diktverket er skrevet i Wergelands mest radikale periode og er et ’opprørsk’ verk på flere måter enn bare sjangermessig (jf. Havnevik, 2002).⁴³ Han forholder seg til det protestantiske, men går i dette verket langt sin egen vei i det teologiske.⁴⁴ Dette viser et opprør med kirkens lære. Samtidig hadde Wergeland et sterkt ønske om å bli prest, noe *SMMs* opprør i forhold til Bibelen gjorde vanskelig (Storsveen, 2008: 199). Wergeland sto altså selv i spenningen mellom opprør og å bli akseptert.

Når det kommer til det biografiske, er imidlertid Wergeland i særegen i forhold til Johnsons romantiske forfattere. Coleridge, Wordsworth og Byron blir alle farløse tidlig og blir selv fedre. Dette mener Johnson har betydning for farsbildet og generasjonsoppfatningen i de litterære verkene (Johnson, 1985: 49).⁴⁵ Det er altså snakk om en forskyvning av biografiske far-sønn-forhold som gjenspeiler seg i lyrikkens farsmotiv og opprørsmotiv, der Wergeland, som de øvrige romantiske dikterne, er ambivalent i sitt forhold til farsfigurer, samtidig som han altså også er særegen.⁴⁶ Wergelands egenart kommer til uttrykk i min egen

⁴³ Forskjellen mellom *SMM* og den senere versjonen *Mennesket* viser igjen endringen i det radikale. Ifølge Jæger er ulikhetene med Bibelberetningene noe som er langt større til stede i *SMM* enn i *Mennesket*, og kaller sistnevnte Bibeldiktning, mens i *SMM* ” [...] trækker ikke [Bibelens beretning] op nogen grænser for det omraade Wergelands fantasi streifer om i [...]” At ’Mennesket’ maa opfattes som en bibeldigtning viser sig særlig i, at der hvor Wergelands egen digtning i ’Skabelsen &c’ staar imot Bibelens beretning, er det nu den som seirer. Der hvor Bibelen ingenting nævner, følger Wergeland som før sine egne ideer.” (Jæger, 1922: 166).

⁴⁴ Jf. sammensmeltingen av sjeler i himmelriket.

⁴⁵ Jf. Johnson (1985: 13): ”[...] the experience of regeneration can [...] make up the substance of an intensely religious and psychologically telling metaphor to represent hope for both continuity – what seems to be revival in repetition of a timeless pattern – and change – what appears to be transcendence of that pattern, a creative alteration within history.”

⁴⁶ Wergeland blir selv aldri farløs: han dør før sin far. Han er også (trolig) barnløs (Storsveen, 2008: 237, Ustvedt, 2008: 252). Siden han heller aldri prest, blir Wergeland selv aldri den som styrer normene. Han kan heller ikke regnes som en forstøtt sønn, da han stadig vender tilbake til Eidsvoll (Storsveen, 2008: 31-32). Slik er det heller ikke snakk om en splittelse, men samtidig *har* Wergeland opprøret i sin diktning. Jeg kommer tilbake til dette i 7.2.

lesning av myten om Kain og Abel, som jeg sammenligner med Johnsons lesning av Byrons *Cain. A Mystery* (1821). Som hos Johnson er det også fristende å trekke flere linjer mellom Wergelands biografiske liv og hans lyrikk. I den grad det blir gjort, skjer det imidlertid i avhandlingens ramme og ikke i selve lesningene. Dette kommer jeg tilbake i kapittel 3.4.

3.3 En foreløpig sammenfatning

Studiene av sønn-far-forholdet i romantikken har flere fellestrekk. Som tidligere nevnt tar de alle utgangspunkt i det sønnlige perspektivet, samt at alle påpeker motivets hyppige forekomst. Et siste samlende element er at psykoanalytiske innfallsvinkler i all hovedsak er fraværende, og dette gjelder også mine egne lesninger, noe det er flere årsaker til. Slik Wais og tildels Johnson mener, er det ikke alltid far-sønn-forholdet speiler psykoanalysen. Dette støttes av litteraturviteren Bjarne Markussen (2005) som mener at "[s]elv om familien er et litterært urmotiv, bygger ikke alle familiefortellinger på gamle mønstre", slik familierelasjonene i denne avhandlingen ikke bare bygger "[...] på opprøret mot faren, i tradisjonen fra Sofokles *Kong Ødipus*." (Markussen, 2005: 87). Noen steder har jeg også mer fokus på mannlige relasjoner enn på familierelasjoner, noe jeg vil utdype i det følgende. For det andre er det som Veeder påpeker, en tendens til at moren blir satt i sentrum, mens altså farsfiguren uteblir fra lesningene (Veeder, 1986: 366).⁴⁷ Dette kan, slik Johansson skriver, knyttes til at "[f]örmågan till omsorg är ett nyckelbegrepp i det psykoanalytiska tänkandet, ett begrepp som i denna diskurs och i kulturen nästen uteslutande förknippas med moderlighet" (Johansson, 2001: 170). For det tredje bygger psykoanalysen ofte på barnets perspektiv, et perspektiv som altså ikke kommer til uttrykk i alle verkene i denne avhandlingen. Som Johnson tar jeg, til tross for alle disse innvendingene, like fullt med psykoanalysen i den grad den kaster lys over teksten, for eksempel fadermordmotivet i Wergelands Cain-historie i *SMM*. Dette vil være i såpass generelle vendinger at psykoanalysen i seg selv ikke blir gjort rede for her.⁴⁸

Det er også store forskjeller mellom fremstillingene. Den ene er motsetningene mellom sønnens ærbødighet og opprør, der de samlet sett viser det mangetydige motivet utspiller seg i. Ser man Wergelands forfatterskap under ett, finner man denne flertydigheten i ett og samme forfatterskap. Siden den sterke ambivalensen jeg finner hos Wergeland

⁴⁷ Veeder er altså i delvis opposisjon til psykoanalysen, men har like fullt selv en psykoanalytisk vinkling på lesningene sine. Han ønsker imidlertid å bruke den slik at farsfiguren fremtrer som primærfaktor. Dette gjennomfører han blant annet ved å lese litteraturen i lys av "the negative Oedipus" som gjør at "the son desires to murder mother in order to get to father" (Veeder, 1986: 366).

⁴⁸ I tillegg stammer enkelte begrep jeg tar fra Freud. Dette kommenteres underveis.

posisjoneres utover en tidsakse, har jeg i denne avhandlingen valgt verk fra Wergelands tidlige (*SMM*) og sene (*DeL* og *BS*) forfatterskap. Dette fører til at man samlet sett får et mer nyansert bilde av hans bruk av motivene.

En videre forskjell finner man i lesemåten. Som nevnt innledningsvis kan farsfiguren som litterært motiv leses metaforisk, noe som ligger til grunn for særlig Meller og Johnsons innfallsvinkler. Begge Mellers artikler omhandler en sønns opprør mot en metaforisk farsfigur der far-konge-tyrann-Gud-mann glir over i hverandre. For den tidlige artikkelen gjelder: "Die Romantische Revolte [...] gegen Vaterautorität allgemein und gegen die Gottvater instanz insbesondere [...]" (Meller, 1978: 62), mens den senere har et mer ideologisk preg: "What I really want to talk about is the background to the rebellion of a number of leftwing radical poets against the figurative father, against the abstract principle, so to speak: against institutionalized father authority." (Meller, 1996: 76). Mellers betraktninger kan også overføres til konkrete farsfigurer innenfor det litterære verket. Johnson utvider Mellers betraktninger ved å også legge inn slike metaforiske glidninger i sønn- og opprør-begrepene. I *far* ligger, som hos Meller, alle former for farsfigurer som konkrete fedre, konger og autoritetsskikkelser generelt, i det hele tatt *normgivende* karakterer. "Filiation" rommer det sønnlige, innbefattet det som sømmer seg og veloppdragenhet. I tillegg viser ikke *brudd/opprør* bare til et konkret opprør fra sønnen, men kan også leses inn i de dikteriske formene, samt ses i sammenheng med generelle regler og plikter. Det er altså snakk om en lesemåte som slår sammen ulike elementer både innad i verket og i konteksten. Som det har kommet frem i gjennomgangen av de ulike innfallsvinklene, finnes denne litterære strukturen i Wergelands forfatterskap sett under ett. I verkene som er i hovedfokus i denne avhandlingen, er imidlertid ikke dette aspektet så fremtredende. Et fellestrekk ved alle tre verkene er nettopp at de i hovedsak omhandler relasjonen mellom konkrete sønner og fedre. Enkelte innslag er det like fullt, særlig i *SMM* der glidningen mellom Gud og far har stor betydning for hendelsesforløpet, og jeg viderefører derfor lesegrepet.

I verkene der farsperspektivet er mer fremtredende, er imidlertid disse metaforiske farsfigurene lite til stede. Når jeg nå i det følgende gjør rede for en innfallsvinkel til en lesning av motivene knyttet til farens perspektiv, ligger jeg tettere opp til Wais' innfallsvinkel. Wais ser far-sønn-relasjonen i lys av tidsånden, og også jeg knytter meg til en delvis samfunnskontekst. Det er like fullt forskjeller mellom Wais' og min egen innfallsvinkel. Der Wais knytter seg opp mot det idéhistoriske, vektlegger jeg kjønnsmessige aspekter i farsrollen. Som tidligere nevnt er årsaken til dette at det faderlige perspektivet ikke alltid tematiserer selve relasjonen, men i større grad de problematiske aspektene ved farsrollen i seg

selv. I det videre viser jeg altså hvordan Wergelands litterære fedre kan settes i sammenheng med kjønnteori (primært norsk kjønnteori). Forut for dette går jeg nærmere inn på hvordan farsfiguren i det hele tatt blir den sentrale i teksten.

3.3.1 Far i fokus – mor marginaliseres

Som tidligere nevnt hevder Veeder at farsfiguren utgjør en sentral figur i romantikken, og for å støtte opp om denne påstanden, er det nødvendig å vise hvordan farsfigurene trer frem i verkene. Studiene jeg viser til her tar hovedsakelig utgangspunkt i romaner, men siden verkene i denne avhandlingen har et mer eller mindre episk preg, samt at lesningene mine i hovedsak omhandler konkrete fedre innenfor det litterære verket, lar poengene seg overføre.

Wahlström finner i sin studie at kvinner og mødre opptrer på forskjellige måter i litteratur som i størst grad kan sies å omhandle fedre:

Women figure in narratives about fatherhood and fathering in interesting and at times disturbing ways. Women and mothers are sometimes envisioned as obstacles who deny men full access to fatherhood, who limit men's abilities to redefine fathering, and who question the legitimacy of men as parent. At other times, women [and mothers] are marginalized [...] in men's homosocial processes of defining and practicing fathering [...], or marginalized by the ideational privilege of fatherhood (Wahlström 2010: 137).

Også i mine lesninger vil det komme frem at farens sentralitet ofte henger sammen med en marginalisering av moren. Dette skjer riktignok på ulike måter og gir ikke alltid utslag i et fysisk fravær. I tillegg finner man i *DeL* eksempel på at faren ser moren som en hindring for utførelsen av farsrollen.

I artikkelen ”Alenefar-plottet hos Amalie Skram” (2005) støtter også Markussen opp om morens marginalisering. Han utvider imidlertid analysegrunnlaget ved å trekke inn betydningen morens fravær har for farens identitetsfølelse, samt for far-barn-forholdet:

Grunnstrukturen i disse fortellingene er at moren manøvreres ut av historien, slik at det skapes rom for utviklingen av et nært far-barn-forhold. Morens fravær kan være permanent eller midlertidig [...] Faren får dermed primær omsorgsfunksjon i forhold til barnet, og i denne prosessen forandres hans prioriteringer og verdihierarki (Markussen, 2005: 87).

At fedrenes prioriteringer og verdihierarki påvirkes av farsrollens endring i morens fravær, er et sentralt aspekt som gjenfinnes i verkene, spesielt i *BS* og *DeL*. I sistnevnte, der morens fravær er midlertidig, blir det hele veldig tydelig idet gjenkomsten igjen påvirker farens verdihierarki og prioriteringer.

3.3.2 Kjønnspromblematikk i romantikken?

”Alenefar-plottet har mange interessante fasetter [...]”, skriver Markussen vidare og nevner eksempler som en historisk lesning, en eksistensiell, en kjønnsfilosofisk og en lesning som kan ”[...] si oss noe om omsorgsrelasjonar.” (Markussen, 2005: 88). Mitt eget utgangspunkt er knyttet til kjønnsideologien og da hvordan kjønnsoppfatningar gir utslag for farsrollen. På denne måten vil jeg vise at Wergelands farsfigurer gir et moteksempel til Lorentzens nokså bastante påstand om at det er lite eller ingen grunnlag for å problematisere mannen i norsk og nordisk romantikk siden ”[...] mannlige posisjonar [...] aldri [var] av en slik karakter at det ble satt spørsmålstejn ved selve den grunnleggende retten menn hadde til makten både i samfunnet og i familien.” (Lorentzen, 2004: 13). Han hevder vidare at det ikke var før mot slutten av 1800-tallet at ”[...] kjønnsdiskursen [slo] til fulle innover mannen [...]” (Lorentzen, 2004: 24).⁴⁹ Lorentzen åpner altså opp for at ulike mannlige posisjonar var til stede i nordisk romantisk litteratur, men marginaliserer betydningen av disse, da det ikke er snakk om en kjønnskamp. Johansson, som har fokus på fedre, støtter opp om disse antagelsene. Han mener at mannens og farens ubestridte dominans tidlig på 1800-tallet førte til at ”[...] enskilda män *inte* [behövde] aktivt fundera över hur de skulle förhålla sig till sitt kön eller till sitt faderskap.” (Johansson, 2001: 162, min utheving).⁵⁰

Problemfeltet kan imidlertid ikke bare knyttes til utgangspunktet for disse utsagnene, forholdet mellom kvinner og menn, men også til forholdet menn imellom. I sitt kapittel ”Kjønn og estetikk” i *Kjønnsforskning. En grunnbok* (2006), er jo også Lorentzen selv kritisk til sitt tidligere utgangspunkt:

Det er ikke tvil om at andre halvdel av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet er full av kvinnefiendtlige uttrykk fra mannlige kunstnere, men det finnes også portretter på rekke og rad av falne og problematiske mannligheter – produsert av mannlige kunstnere. *Dette perspektivet, forståelsen av det man muligens kunne kalle den første grunnleggende maskulinitetens krise, forsvinner hvis fokuset ene og alene består av å forstå kjønn som et relasjonelt forhold mellom kvinner og menn* (Lorentzen, 2006c: 243, min utheving).

⁴⁹ Lorentzen begrunner dette med at det radikale bruddet i forståelsen av mannlighet kom med det moderne, hvilket i Norge først gjør seg gjeldende på slutten av 1800-tallet (Lorentzen, 2004: 13). Lorentzens påstander ble problematisert allerede i Geir Follevågs anmeldelse av *Maskuliniteter*: ”Vi kan stille eit langt meir prinsipielt spørsmål i høve til kronologien: Er verkeleg ’mannskrisa’ eit typisk ’moderne’ fenomen? Er det verkeleg berre i ’moderniteten’ at patriarkatet, maskuliniteten og mannen har blitt truga i så sterk grad at ein kan snakke om ’krise’? Som Lorentzen sjølv er inne på, må forståinga av patriarkatet stillast i nært samband med spørsmålet om Faren. [...] Poenget mitt er at patriarkatet, og dermed maskuliniteten og mannen, har heilt sidan patriarkatet oppstod levd i ei ’kontinuerleg krise’. At denne krisa har endra uttrykk og blir tematisert på andre måtar enn tidlegare, dét er ei anna sak. Men på eit grunnleggjande og prinsipielt plan blir det altfor enkelt å gje ’modernismen’ og ’moderniteten’ skulda for at maskuliniteten i dag er ’i krise.’” (Follevåg, 2005: 175-176).

⁵⁰ Slike påstander finner man også utenfor den nordiske kjønnsforskningen, se for eksempel Mosse (1998: 76).

Til tross for denne nyanserende betraktningen, avskriver han nok en gang problemfeltet som gjeldende for romantikken:

Frem til og med realismen finnes det ingen grunnleggende kritikk av det mannlige hegemoni. Først med kombinasjonen av moderniseringen av verden og den første kvinnebevegelsens omfattende kritikk av det patriarkalske rokkes den absolutte mannlige suverenitet. Den vesentligste estetiske mannlige bearbeidningen av dette bruddet er formidlingen av det mannlige tapet, lengselen, søken etter noe nytt og kritikken av det autoritært faderlige. (Lorentzen, 2006c: 244).

Nærlesing av eldre tekster, for eksempel romantikkens, kan nyansere slike påstander, slik det blir understreket i litterær forskning på maskulinitet:

Closer examinations of the literary representation of men may reveal not their unequivocal status or power over women and children, but the uncertainties and instabilities of their position within the text, and a mediation of the anxieties and ambiguities attendant on cultural constructions of masculinity. Totalised male dominance remains within the realm of fantasy, or it may be challenged and questioned by literature, set up as a misleading cultural myth. (Liggins, Rowland og Uskalis, 1998: 6)

Også Wahlström, som selv har fokus på samtidsromaner, åpner for muligheten for at "[...] re-readings of canonical and popular texts from earlier periods could result in a discovery of domestic masculinities as well as 'alternative' fatherhood practises." (Wahlström, 2010: 32).

I denne avhandlingen vil jeg utfordre de ignorante utsagnene om kjønnsproblematikk i norsk romantikk ved å ta i bruk begrepene mannlighet og umannlighet, begreper som har vokst frem i nordisk kjønnsforskning de siste årene (Lorentzen, 2006b: 128).⁵¹ Jeg vil også ta i bruk begrepet avmaskulinisering som Lorentzen anvender i *Mannlighetens muligheter* (1998).⁵² Lorentzen velger senere å gå vekk fra avmaskuliniseringsbegrepet siden umannlighetsbegrepet har vokst frem i nordisk forskning, samt fordi det fungerer bedre rent språklig. Han presiserer at dette ikke må forveksles med en "[...] prinsipiell avvisning av maskulinitetsbegrepet [...]" (Lorentzen, 2006b:129).⁵³ Lorentzen mener heller at avmaskulinisering er en "[...] betegnelse nettopp på noen av de samme prosessene som

⁵¹ I forskning på engelsk romantikk har det blitt vist hvordan ulike romantiske forfattere, kvinner og menn, søkte å revidere de ulike versjonene av dominerende maskuliniteter (Fulford, 1999: 16). I *Romanticism and Gender* (1993) viser Anne K. Mellor at kjønnsproblematikken var til stede i romantikken: "The dialogue and struggle between masculinity and femininity is one that occurs not only *between* the writings of men and women in this historical period but also *within* canonical Romantic poems and prose works [...]" (Mellor, 1993: 29). Tim Fulford argumenterer for at maskulinitet også var et problemfelt menn imellom. Han undersøker forståelsen av maskulinitet i den mannlige romantiske kanon med mål om å nyansere bildet av maskulinitet som ensartet og tilsynelatende uproblematisk. Han argumenterer for at "[...] (self)-consistent masculinity was elusive and questionable. And it must not be assumed that all male Romantics were simply striving to achieve stable and powerful versions of masculine and authority at the expense of the feminine. The more nuanced picture will show the arguing with each other, contradicting themselves, as they strove to dispute about and differ from the ways in which gender and authority were intertwined in the political sphere." (Fulford, 1999: 17).

⁵² Lorentzens *avmaskulinisering* bygger på Freuds begrep *Entmannung*, se Lorentzen (1998: 168-170).

⁵³ I mannsforskningen i dag brukes ofte begrepene maskulinitet og mannlighet om hverandre (Lorentzen, 2006b: 128). Dette gjelder også denne avhandlingen.

kjennetegner umannlighetsbegrepet i dag” (Lorentzen, 2006b: 129). Jeg vil imidlertid argumentere for at avmaskulinisering er nyttig for mine lesninger, da det kaster lys over elementer som ikke alltid kommer like klart frem gjennom mannlighet og umannlighet. Videre vil jeg vise hvordan disse begrepene blir spesielt aktuelle for menn som fedre i mine lesninger av Wergelands lyrikk.⁵⁴

3.3.3 Mannlighet, umannlighet og avmaskulinisering

Utgangspunktet om at mannlighet er noe som defineres og formuleres mellom ulike grupper av menn, finner sin støtte i mannsforskningen (Ekenstam, 2006: 33 og Berglund, 2007: 71).⁵⁵ Det springer ut fra paradokset om at menn kan føle seg maktesløse ”[...] trots att män i förhållande till kvinnor tillhör ett överordnat kön [...]” (Ekenstam, 2006: 30). Dette bunner ifølge Ekenstam i at mannlighet ikke bare defineres som en kontrast til kvinnelighet, ”[...] men också i förhållande till det som inte är manligt hos andra män.” (Ekenstam, 2006: 33). Utav dette får man da en ny gruppe menn, nemlig de som bryter med mannlighets- og maskulinitetsidealet: *umannlige menn* (Ekenstam, 2006: 33). Også i forskning på skjønnlitterære fedre finner man støtte for at relasjoner mellom menn har betydning, slik Wahlström konkluderer i sin studie at relasjonene som har betydning for konstruksjonen av ”fatherhood” er ulik i de vektlagte verkene, og for noen gjelder spesielt relasjoner menn imellom (Wahlström, 2010: 137).

Lorentzen fremhever den analytiske nytteverdien av umannlighetsbegrepet: ”Ved å trekke inn [...] [umannlighetsbegrepet] synliggjøres forholdet mellom det normative og de normaliserende prosessene og ekskluderingsprosessene som støtter visse former for mannlig praksis eller emosjonalitet ut.” (Lorentzen, 2006b: 129). Også Berglund viser fordeler ved å ta i bruk begrepet: ”Vad omanlighetsbegreppet tillför är, att de ofta oartikulerade manlighetsföreställningarna framträder tydligare med omanligheten som kontrast.” (Berglund 2007: 82). Etter min mening kan disse begrepene like gjerne brukes i en skjønnlitterær studie som i historiske eller sosiologiske studier. Med umannlighetsbegrepet kan man finne et mannlighetsideal selv om det ikke blir eksplisitt utlagt i den litterære teksten.

Ekenstam påpeker videre at umannlighet har mye til felles med Lorentzens *avmaskuliniseringsbegrep*, som Ekenstam ser som en umannlighetskategori (Ekenstam, 2006:

⁵⁴ Sejersted (2010) har vist at umannlighet opptrer som motiv i nordisk romantikk.

⁵⁵ Konstruksjonen av mannlighet sett som en dynamikk mellom det mannlige og det umannlige utgjør utgangspunktet for Ekenstam og Lorentzens historiske studie *Män i Norden* (2006) (Ekenstam og Lorentzen, 2006: 10).

34). I Lorentzens bruk av begrepet medfører det både et negativt og et positivt aspekt for mannen. Det negative består av at mannligheten settes på spill og at mannen kan bli umandig, mens det positive aspektet er at det gjennom en distansering til abstrakte idealer skapes en nærhet til det konkrete (Lorentzen, 1998: 168-173). I Lorentzens lesning av Strindbergs *Faderen* (1887), gjør avmaskuliniseringen at rittmesteren "[...] pendler [...] mellom infantil nærhet og kjærlighet og et voksent fravær og hat." (Lorentzen, 1998: 170). I min lesning av farsfiguren hos Wergeland vil jeg imidlertid fokusere på avmaskulinisering som at dets positive bidrag for mannen er et nærmere forhold til barnet, mens den farefulle er, som hos Lorentzen, å nærme seg det umannlige. Wergeland har etter min mening et klart blikk for avmaskuliniseringen, andre menns blikk, samt de konsekvensene dette har for farsfigurens identitetsfølelse.

Avmaskuliniseringsbegrepet blir et nyttig analytisk grep spesielt fordi det viser at umannlighet ikke er utelukkende negativt. Samtidig tydeliggjør begrepet at man kan finne grader av umannlighet. Istedenfor at mannlig og umannlig blir stående som kategorier som utelukker hverandre, blir det snarere er snakk om et spenningsfelt. Dette spenningsfeltet mener jeg altså blir særlig aktuelt når det kommer til menn som fedre. Wahlström påpeker riktignok at enkelte kritikere hevder det ikke er noen forbindelse mellom mannlighet, maskulinitet og faderskap, men dette er flere uenige i. Selv mener hun, slik jeg også vil vise, at det er "[...] interesting links between masculinity and fatherhood [...]" (Wahlström, 2010: 4). Også Berglund kommenterer hvordan nettopp begrepene faderskap og moderskap har "[...] mycket starka kopplingar till manlighet och kvinnlighet [...]" (Berglund, 2007: 64), og videre at denne koblingen har "[...] förstärkts från 1800-talet." (Berglund, 2007: 66). Nettopp slike koblinger vil være tydelige i mine lesninger av Wergeland.

3.3.4 Menn som fedre: i et ambivalent spenningsfelt

Et element fra den tidligere forskningen rundt farsfiguren som også gjør seg gjeldende i Wergelands tekster, er de ulike posisjonene en far kan innta overfor sine barn. Ifølge Berglund kan dette føre til at man avdekker problematiske sider ved faderskapet: "Genom att studera de normer män haft att förhålla sig till och de självuppfattningar som män haft om sig själva som fäder, kan vi avtäckta, problematisera och förstå förhållandet mellan faderskap och manlighet." (Berglund, 2007: 77). De ulike posisjonene farsfiguren kan opptre i og utslagene dette har for far-sønn-forholdet er et utgangspunkt man finner blant annet hos Markussen.

Det er skillet mellom den deltakende og den distanserte far som ligger til grunn hos Markussen. Han skiller mellom benevningene *Far* og *Pappa*. I far-begrepet legger Markussen det tradisjonelle farsbildet på 1800-tallet der farsfiguren fremstår som distansert gjennom sin rolle som sekundær omsorgsperson. Som motsetning står da pappa-begrepet som innebærer en farsfigur som inntar plassen som tradisjonelt sett tilhører moren, nemlig den primære omsorgspersonen overfor barna. En Pappa oppleves med andre ord som en nær far (Markussen, 2005: 98). Markussen hevder dette var i strid med de kulturelle normene rundt faderskap og moderskap i Skrams samtid (Markussen, 2005: 98).⁵⁶

Hos Markussen er det altså slik at farsfiguren kan innta en kulturelt tradisjonell posisjon (far), men at han da oppleves som fjern for sine barn. På den andre siden kan han velge å være en nær far (pappa), et valg som innebærer et brudd med samfunnets syn på maskulinitet og mannlighet. Dette skillet gjør seg også gjeldende i mine lesninger, men siden Wergeland ikke bruker begrepet *pappa* i de vektlagte verkene, har jeg valgt å sette et skille mellom *den nære far* versus *den fjerne* eller *distanserte far*. Jeg vil vise man hvordan i Wergelands lyrikk finner litterære fedre som er nødt til å forholde seg til iboende egenskaper, samt sosiale og kulturelle forestillinger om mannlighet som kommer frem innenfor det litterære verket og som på mange måter er vanskelige å kombinere med utførelsen av den nære farsrollen.⁵⁷ Jeg mener altså at man allerede i romantikken finner tekster som tydeliggjør spenningene mellom nærhet og distanse i farsmotivet, og at de litterære fedrene på den måten kan sies å befinne seg i et spenningsfelt der forestillingen om det *hegemoniske mannsideal*⁵⁸, slik idealet kommer frem i tekstene, ikke lar seg forene med den nære farsrollen.⁵⁹

Det hegemoniske mannsidealet fedrene må forholde seg til, vil i mine lesninger bygge på det konvensjonelle skillet mellom maskuline og feminine egenskaper: "According to the conventional view, 'masculine' equals forceful, competent, competitive, controlling, vigorous, unsentimental, and occasionally violent; 'feminine' equals tender, genteel, intuitive rather than rational, passive, unaggressive, readily given to submission." (Heilburn, 1973:

⁵⁶ Sanders opererer med et liknende skille: *fathering* og *fatherhood*. Hun knytter det imidlertid til et skille mellom biologisk og ikke-biologisk faderskap. Dette skillet gjør seg ikke spesielt gjeldende i mine lesninger.

⁵⁷ *Nær og fjern/distansert* far i denne sammenhengen samsvarer ikke med fysisk tilstedeværelse eller fravær. En fysisk fjern far kan være en psykisk nær far, på samme måte som en fysisk nær far kan være en psykisk fjern far.

⁵⁸ Jeg går her ut fra Forslids definisjon: "Hegemonisk maskulinitet är den idealbild av mannen som dominerar och förmedlas i ett visst samhälle" (Forslid, 2006: 18).

⁵⁹ Det er imidlertid ikke alltid slik at de litterære karakterene selv er bevisste på sin posisjon og eksplisitt reflekterer over sin mannlighet slik faren i Strindbergs *Faderen* gjør det når han funderer på om han egentlig er sitt barns biologiske far: "Ja, jag gråter, fastän jag är en man. [...] Varför skulle icke en man få klaga, en soldat få gråta? Därför att det er omanligt! Varför är det omanligt?" (Strindberg, 2006: 52). Hos Wergeland dreier det seg også om en spenning som ligger i verket som helhet og som kommer frem i lys av ulike perspektiv.

xiv).⁶⁰ Å være en nær far, innebærer altså at han avmaskuliniseres ved å nærme seg det umannlige. Det umannlige knytter seg til feminine egenskaper, slik at maskulinitet kontra femininitet blir et sentralt aspekt i lesningene mine, selv om det ikke nødvendigvis er snakk om en kjønnskamp.

I kjønnsforskningen rettes det kritikk mot disse forestillingene om mannlige og kvinnelige egenskapenes gyldighet, og dermed også mot forestillingen om en ”arketypisk urmanlighet” (Forslid, 2006: 17). Forslid mener den ikke lar seg overføres uten problemer: ”Historieforskningen har [...] visat på mansidealets förvandlingar genom epokerna” (Forslid, 2006: 17). Ekenstam utvider Forslids poeng med at det finnes flere mannlighetsidealer til en hver tid, og derav også flere konstruksjoner av umannlighet (Ekenstam, 2006: 10).⁶¹ Heller ikke i romantikken var dette konvensjonelle skillet alltid gjeldende. Det fantes arenaer for menn der konvensjonelt feminine egenskaper kunne komme til uttrykk uten at det brøt med deres mannlighet.⁶² Å ukritisk overføre synet til alle litterære verker ville dermed være en forenkling. Jeg vil imidlertid basere meg på de forestillingene som kommer frem i de skjønnlitterære verkene som er i fokus i denne avhandlingen, og disse vil vise at mannsidealet for Wergelands farsfigurer i stor grad bunner i nettopp dette konvensjonelle skillet. Dermed blir det da også de konvensjonelt feminine egenskapene som blir uttrykk for det umannlige. Det er imidlertid ikke slik at dette mannsidealet nødvendigvis utgjør tekstens norm eller at Wergeland fremskriver den normative farsfigur.

Jeg vil også påpeke at selv om jeg tar i bruk et tradisjonelt bilde på hegemonisk maskulinitet i lesningen av Wergelands lyrikk, vil avhandlingen likevel ikke bli et bidrag til ”en dyster historia om ’den traditionella manligheten’” (Johansson, 2001: 173), som Johansson mener blir resultatet av å usynliggjøre forandringer i manligheten. Det mine lesninger viser, er at forfatteren Wergeland har kraft til å fremvise og kommentere spillet omkring maskulinitet og kjønnsroller i sin samtid og at dette er noe han stadig vender tilbake til i sine verker. Jeg vil vise at dette i det hele tatt er en av de mest grunnleggende kildene til energi og spenning i hans tekster.

⁶⁰ For øvrig mener også Heilburn at en vanskelighet med denne inndelingen knytter seg nettopp til farsrollen, da faderlig omsorg for små barn diskvalifiserer menn fra det maskuline ideal (Heilburn, 1973: xiv-xv).

⁶¹ Tanken om at det finnes flere idealer og at de stadig forandrer seg, er det stor grad av enighet om innenfor mannsforskning i dag (Lorentzen, 2006b: 124).

⁶² Det har blitt skrevet relativt mye om femininitet hos menn i romantikken. Tim Fulford oppsummerer det greit med at menn i romantikken kunne uttrykke seg feminint *dersom det var med rett grunnlag*. Et eksempel var å felle tårer: ”A revolutionary man might shed tears, but they would be manly tears, evidence of his sincere response to injustice [...]” (Fulford, 1999: 10).

3.4 Fiksjon og virkelighet: fedre i skjønnlitteraturen

Innenfor litteraturvitenskapelig mannsforskning synes ikke alltid skillet mellom fiksjon og virkelighet å være like klart. Dette gjenspeiler seg i teorien jeg har presentert hittil, ikke minst siden jeg henter flere begreper fra sosiologiske fagfelt.⁶³ Innenfor feministisk litteraturvitenskap har derimot dette forholdet vært et diskusjonstema i lengre tid. Litteraturviter og kjønnsforsker Kari Jegerstedt gjør rede for den tidlige utvikling innenfor den angloamerikanske feministiske litteraturvitenskapen:

[Moi] påpeker blant annet at den angloamerikanske tradisjonen er fanget i en humanistisk tankegang som verken problematiserer tekstbegrepet, subjektbegrepet eller språket som sådant, og derfor heller ikke kan nærme seg litteraturen som litteratur. [...] den angloamerikanske tradisjonen synes å forstå litteraturen som et direkte uttrykk for forfatterens levde erfaringer [...] (Jegerstedt, 2008: 233).⁶⁴

Dette svarer til et mimetisk litteratursyn, det vil si å lese skjønnlitteratur som virkelighetsgjengivelse- eller fremstilling (Iversen, 2002: 28). Litteraturviteren Irene Iversen skriver at en endring synet kom med Gilbert og Gubar's *Madwoman in the Attick* (1979) som brøt med den angloamerikanske tendensen til "[...] å fokusere ensidig på kvinnelige forfatteres selvframstillende og realistiske ambisjon." (Iversen, 2002: 22). Gilbert og Gubar representerer altså den poststrukturalistiske 'vending' som fikk store konsekvenser for den feministiske litteraturvitenskapens syn på forholdet mellom virkelighet og fiksjon:

I den perioden der poststrukturalismen hadde sterke gjennomslag, hersket det en prekær bevissthet i vestlig humanistisk tenkning om at alle våre historiske kontekstualiseringer og forklaringer er språklige og litterære *konstruksjoner* og er å se som (fiktive) 'fortellinger' på linje med andre litterære tekster. (Iversen, 2002: 33).

Det ser imidlertid ut til å fortsatt være uenighet rundt dette. Dette kommer til syne når Iversen skriver om Elaine Showalters litteraturhistorie, *A Literature of their own* (1977) der Showalter vil "[...] hente fram kvinnenes fremstilling av sin virkelighet gjennom å undersøke refleksjonen over egne vilkår og over det kvinnelige selvet i deres romaner." (Iversen, 2002: 27-28). Iversen mener Showalters

[...] [fokusering] på litteraturen som uttrykk for kvinnenes 'selv-bevissthet' gjør prosjektet lett å kritisere. Noen vil kalle litteratursynet tradisjonelt, andre vil se det som mimetisk [...]. *For poststrukturalismen har det vært innbegrepet av logosentrisme, mens andre nok vil hevde at litteraturen*

⁶³ Noen store refleksjoner ser jeg heller ikke rundt dette i teoriene jeg har presentert tidligere. Imidlertid understreker Johnson flere ganger at det er snakk om et studie av "[...] the relationships of sons and fathers as a literary theme." (Johnson, 1985: 2, min utheving). Også Wahlström, som undersøker samspillet mellom skjønnlitteraturen og kulturdebatten, understreker at det ikke kan settes likhetstegn mellom skjønnlitteraturen og virkeligheten: "This is not to say that fictional representations offer 'the truth' about American fatherhood [...]" (Wahlström, 2010: 2). Wahlström presiserer skjønnlitteraturens fordeler ved at den kan fremvise alternative former for "fatherhood", nettopp i kraft av å være skjønnlitteratur, det vil si fiksjon (Wahlström 2010: 3).

⁶⁴ Jegerstedt viser her til Toril Mois *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985). Boken er et forsvar for den franske tilnæringsmåten som er "mer utpreget teoretisk" (Jegerstedt, 2008: 233).

ikke kan forstås fullt ut uten at den mimetiske dimensjonen blir tatt med i betraktning.” (Iversen, 2002: 28, min utheving).

Ifølge Iversen er det med andre ord et skille mellom de som ser verket som autonomt og de som mener virkelighetsperspektivet er *nødvendig* for tekstforståelsen.⁶⁵

Min mening er at det ikke er *nødvendig* å ta i bruk den mimetiske dimensjonen for å forstå et litterært verk fullt ut. Mine lesninger er da også i hovedsak autonome.⁶⁶ Jeg forholder meg til den litterære fremstillingen av farens perspektiv, en fremstilling som alltid må ses i lys av en fortellerposisjon som er mer eller mindre uklar, samt i lys av de andre stemmene som genereres i verket. Å lese Wergelands lyrikk som uttrykk for forfatterens levde erfaringer (jf. Jegerstedt, 2008: 233) og ikke som en fiktiv fortelling på linje med andre skjønnlitterære tekster (jf. Iversen, 2002: 33), er i det hele tatt vanskelig når Wergeland rent biografisk (trolig) ikke var far. Wergeland er med andre ord en biografisk sønn som gjennom kunsten og gjennom et fortellerperspektiv, fremstiller fedre og sønner og deres situasjon.

Like fullt kan man være kritisk til Gilbert og Gubars innfallsvinkel, slik litteraturforskeren Seán Burke understreker: "Gilbert and Gubar's work points to decisive psychodynamic and modal differences between male and female authorship, but is vulnerable to criticism on the grounds that the autobiographical inscription of the author remains a fundamentally unexamined category." (Burke, 1995: 147). I diktverkene i denne avhandlingen finner man en kretsing rundt biografiske elementer, og disse linjene ønsker jeg å trekke. Det biografiske er imidlertid ikke en del av selve lesningene, men kommenteres for seg i kapittel 7.2.

3.5 Hva med morsfiguren?

Enkelte ser det som problematisk å studere farsfiguren uten samtidig å vektlegge morsfiguren. Wahlström mener en tendens innen kjønnsforskningen har vært nettopp å fokusere enten bare på morsfiguren eller bare på farsfiguren, noe hun hevder har ført til at studiene har blitt "[...] heavily gendered and entrenched." (Wahlström, 2010: 15, fotnote 6). Selv mener hun derfor det er viktig å alltid se far-barn-relasjonen i sammenheng med mor-barn-relasjonen (Wahlström, 2010: 6). Ingrid Nymoen er også kritisk til forskning på far-sønn-motivet. Hun mener at "[...] teorier basert på far/sønn-forholdet står i fare for å bekrefte den tradisjonelle

⁶⁵ Selv mener Iversen det er problematisk at Showalter "[...] eksplisitt [velger] å se bort fra at det dreier seg om kunst, og at det er en kunstnerisk omformet virkelighet og refleksjon, som transformerer de sosiale erfaringene og flytter dem over på et imaginært eller fantasmessig plan." (Iversen, 2002: 28).

⁶⁶ Jeg åpner opp for kontekstuelle elementer i den grad de kaster lys over teksten, men altså ikke det rent biografiske.

litteraturforskings marginalisering av kvinner, og dermed også dens tendens til å forstå det erkjennende mannlige subjektet som et universelt subjekt.” (Nymoens, 1993: 5).

Jeg vil derfor presisere at selv om jeg i denne avhandlingen legger hovedvekt på farsfiguren og far-sønn-relasjonen i analysene, må ikke dette leses som en avskrivning av morsfigurens betydning. Som farsfiguren er også morsfiguren sentral i Wergelands forfatterskap, slik det kommer frem hos Unni Langås (2004) som viser at ”mor” er ”[...] markant til stede [i Wergelands forfatterskap] både som reelle kvinner han forholder seg til og søker støtte hos, og som imaginære skikkelser han lar dikterevnen forbindes med og vokse ut av.” (Langås, 2004: 19).⁶⁷ Mitt hovedfokus er likevel farsfiguren og far-sønn-relasjonen, da det er dette som trer tydeligst frem i verkene i denne avhandlingen, samt fordi også mannen, som kvinnen, bør kunne leses på egne premisser.⁶⁸ Morsfiguren vil imidlertid bli en del av lesningene i den grad hun har betydning for far-sønn-forholdet eller farsfigurens litterære gestaltning. Til Nymoens innvending er for øvrig å si at mine lesninger snarere enn å befeste mannens posisjon som et universelt subjekt, vil vise at å vektlegge farsfiguren og far-sønn-relasjonen i Wergelands lyrikk vil synliggjøre brudd, motsetninger og ambivalens i den mannlige diskursen (jf. Johansson, 2001: 173). Lorentzen påpeker at en vesentlig forutsetning for forskning på menn er at den har nettopp ”[...] et kritisk og problematiserende blikk på menn og mannlighet, og atskiller seg derigjennom fra en flere hundre år lang tradisjonell forskning der menn har vært det normale eller det nøytrale.” (Lorentzen, 2006b: 121).

⁶⁷ Wergeland har skrevet flere dikt der morsfiguren er svært sentral, se for eksempel ”Moderen” (SS I, 2. b.: 266), ”Barnets Aasyn” (SS I, 2. b.: 65-66), ”Moderens Korstegn over Barnet” (SS I, 3. b.: 404-407), og, det kanskje mest kjente, ”Min Moder” (SS I, 3. b.: 178-181).

⁶⁸ Å la kvinnen bli studert på egne premisser er et hovedargument i kvinneforskningen som sådan. Lorentzen mener forskjellen mellom kvinneforskning og mannsforskning ligger i ”[...] at menn synliggjøres som kjønn, mens kvinner historisk sett alltid ble sett som det kjønnede subjekt.” (Lorentzen, 2006b: 134).

4. Wergelands Cain og Adam

Henrik Wergeland har selv kalt verdensdiktet han ga ut som 22-åring, *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830), sitt hovedverk.⁶⁹ Verket som strekker seg over sekshundre sider utgjør det mest omfangsrike dikt som er skrevet i Norge. Grunnleggende baserer det seg på dikterens egen åndelære, en åndelære som går langt ut over kristendommen og kirkens tradisjonelle forestillinger. Åndelæren og sjangeren var to momenter som førte til at Wergelands hovedverk slett ikke ble vel mottatt i samtiden. Havnevik skriver at det tvert imot ble latterliggjort med grunnlag i ”ufornuft” og dårlig smak og at det særlig ble kritisert av Wergelands kjente motstander Welhaven (Havnevik, 2002: 178-179), mens Myhren mener at verket riktignok ble stemplet som genialt, men uleselig (Myhren, 1969: 455).

Det må sies at verket i sin størrelse og variasjon er vanskelig å plassere inn under en sjanger. Dette viser seg også i de mange ulike betegnelsene diktet har fått, for eksempel et dramatisk og versifisert episkkosmologisk verk (Myhren, 1991: 13), et dramatisk dikt (Breien, 1996: 14), mens Kabell plasserer det innunder episk, men dog med både dramatisk form og lyrisk høyde (Kabell, 1956: 101). Selv mener jeg Breiens betegnelse er beskrivende, men dette er riktignok i størst grad basert på delen jeg selv analyserer.

At åndelæren utgjør et vesentlig tema i diktet, gjenspeiler seg også i resepsjonen. I min egen lesning er det imidlertid ikke dette som står i fokus. Jeg vil, som nevnt innledningsvis, legge hovedvekten på historien om Cain og Abel. Denne historien gjenfinner man i verkets andre del, ”Mennesket”. Da perspektivet hos Wergeland ligger på Cain, vil det i hovedsak være forholdet mellom Cain og Adam som vektlegges i min analyse. Som jeg vil vise i det følgende, finner man en særegen utforming av myten i *SMM*, ikke bare forhold til Bibelen, men også sammenlignet med den tradisjonelle romantiske bruken av Cain-motivet. Min påstand er at nettopp den mellommenneskelige far-sønn-relasjonen er sentral for fortellingens dramatiske utfall.

4.1 Handlingsreferat

I første part av myten er Cain referert til som ”Første Broder”, mens Abel er ”Anden Broder”. Myten tar sitt utgangspunkt i at en bevæpnet Cain lar seg provosere av Abel som ligger i en innhegnet blomstereng: ”Hvi ligger du i Græsset? Vil du være Lam?” (*SMM* 145). Det oppstår en uenighet om hvorvidt Abel kan hevde eiendomsrett over engen eller ikke. Abel forsvarer engen sin, han har kjøpt den ”af Skoven” for en ukes arbeid. Cain taler naturmenneskets sak

⁶⁹ *SMM* finner man i SS II, 2. b. Jeg vil heretter bare oppgi sidetall.

og den sterkeste rett. Han mener at mennesket er "[...] Jordens Væs'ners Herrer! Jorden selv er fri." (SMM 147).

Brødrene kommer ikke til enighet. Cain står fast på at mannen må kjempe for å beholde sin plass øverst i kjeden av vesener på jorden. Cain begynner å rive ned innhegningen og utfordrer med det Abels kraft for å verne om det han kaller sitt, men Abel på sin side forsvarer seg kun med ord. Cain lar seg ikke stanse av det, og argumenterer igjen for den sterkestes rett: "Saalænge der sig reiser Arm og Tand og Horn,/som ei du mægter bøje, du ejer Intet her." (SMM 149).

Idet Cain driver sin bror ut fra innhegningen, ankommer foreldrene. Eva, i denne delen kalt Moderen, tar straks den "fromme" Abel i forsvar for den "vilde" Cain. Cain på sin side, søker farens og Guds forsvar. Faren tar da også Cains side i saken, mens moren fortsatt er enig med Abel. I påfølgende refleksjon skifter imidlertid Adam side og taler for at de alle skal leve i innhegningen. Han utvikler også Abels tanke videre ved å foreslå å lage et forråd. Adam mener at både Cains bytter og Adams jordbruk vil kunne gi dem et godt liv i der. Adam sier seg altså enig i eiendomsrettens tanker og ber Cain om å bidra. I denne delen av myten kommer Messias inn og kommenterer situasjonen. Familien lever i ro, i selvkjærlighetens tegn. Like fullt gir han dystre spådommer og varsler om at idyllen vil bli brutt.

Når Cain igjen inntreer, har han brakt en hjort til alteret. Han uttrykker først og fremst skuffelse over å ikke få den velsignelsen han etter sigende var lovet av sin far. Videre ser han forskjellene mellom seg og sin bror, og han fordømmer Abel. Klimakset i den påfølgende brødrefeiden kommer når Abel triumferer med sitt offer, neket, og spør om broren ikke har noe offer. Cain angriper og dreper Abel. Inn kommer så Adam og Eva, som i tillegg til Abels enke, forbanner morderen: "Forbandet Broder- Mand- og Fader-morder!" (SMM 156). De lover hevn, og Cain flykter. Messias kommenterer igjen situasjonen. I motsetning til Adam, Eva og enken, dømmes ikke Cain av Messias. Messias oppfordrer derimot åndene til ikke å øke Cains skyldfølelse, og han uttrykker også håp om fremtidig forsoning mellom brødrene.

Etter kommentaren til Messias, møter vi igjen Adam og Eva. De er gamle og Adam ligger på dødsleiet og rundt seg har de samlet etterslekten. Så høres musikk og en "skjøn bruun Yngling kommer fulgt af lignende Ynlinge og Børn med Vaaben og Instrumenter af Metal." (SMM 162). De kommer i fred. Eva gjenkjenner deler av utseendet, men en sky over pannen, Cains-merket, gjør at hun tviler. Gjennom ynglingen kommer det frem at Cains-merket er blitt til med nettopp dette mål for øyet: "Til Cain min Fader,/som gav min Pande denne Sky, saa ei/du mig, dit Barn kan kjende." (SMM 163). Hun ber dem gå, hvorpå det

kommer frem at de da må vende tilbake til Landflygtighedens Land, til Cain, han som ga dem denne skyen på pannen. Adam våkner til når Cains navn nevnes. Ynglingen forteller så om Cains flukt, hans familie og om hvordan han nå sitter med et hjerte fylt av sorg. Cains etterslekt får så tilgivelsen de ber om fra Adam og Eva, og den spådde forsoningen mellom slektene er et faktum, selv før himmelriket.⁷⁰

4.2 Wergeland versus Bibelen: familierelasjonene trer frem

Sammenligner man Wergelands fremstilling av historien om Cain og Abel med den bibelske versjonen (1Mos, 4,1), finner man grunnleggende forskjeller.⁷¹ Av de som eksplisitt kommenterer ulikhetene, er det som oftest de problematiske sidene rundt kultiveringsprosessen som blir vektlagt (Myhren, 1991: 205 og Moen, 1986: 156). Et unntak er Sejersted (2008) som kommenterer kjønningen i dette partiet.⁷²

At kultiveringsprosessen er et viktig moment i Wergelands versjon, er det ingen tvil om. Dette motivet finner man da heller ikke i Bibelen. Imidlertid krever ikke denne innfallsvinkelen så store endringer som de Wergeland har foretatt. Adam og Eva, som bare er nevnt innledningsvis i Bibelen, er viet vesentlig større plass i Wergelands versjon, og slik jeg ser det er ikke foreldrenes tilstedeværelse nødvendig for å få frem den nevnte konflikten mellom brødrene. De psykologiske spenningene innenfor familien er i det hele tatt langt mer fremtredende hos Wergeland og alle disse innslagene av familierelasjoner gjør det mangelfullt å lese kultiveringsprosessen som eneste årsak til ulikhetene. En lesning med fokus på familierelasjonene er derfor sentralt for tolkningen av fortellingen om Cain og Abel i *SMM*.

4.3 Tidligere tolkningstradisjon

Tolkningstradisjonen rundt *SMM* er relativt fyldig. Likevel har far-sønn-relasjoner eller familierelasjoner som sådan ikke blitt spesielt vektlagt, så vidt meg bekjent. Når det kommer til myten om Cain og Abel, er det i hovedsak de nyere arbeidene som kommenterer familierelasjonene, men også noen av de eldre berører temaet.⁷³

⁷⁰ Langt senere i verket, i "Messias", kommer det frem at Cain og Abel forsones i himmelen: "Ah, Cain, med Panden stjerneblank, i Abels Arme sank!" (*SMM* 518).

⁷¹ Jæger hevder imidlertid at allerede i *SMM* var "[...] fortellingen om Kain og Abel lagt saa nær bibelberetningen som mulig." (Jæger, 1922: 171). Hva han legger i dette, kommer imidlertid ikke frem. For en mer nøyaktig parallellføring av myten i *SMM* og *Mennesket*, se Myhren (1991: 244-251).

⁷² Jeg presenterer disse studiene nærmere i 4.3.

⁷³ For en mer generell og fullstendig oversikt over resepsjonen, se Myhren (1991: 13-23).

Tidligere forskning vektlegger som nevnt i stor grad kultiveringsprosessen og kampen mellom kulturmennesket versus naturmennesket. Et eksempel på dette er Vilhelm Troye (1908): "[Kain] ser, med en voksende dump forbitrelse – ikke bare misundelse – hvorledes Abel træl binder naturlivet, og hans inderste sjæl oprører sig imod det." (Troye, 1908: 58). Dette ser altså Troye som den grunnleggende årsaken til brodermordet, men ser riktignok sjalusien som det som til sist "blir [...] Kain for meget." (Troye, 1908: 58). En sammenheng mellom familierelasjoner og sjalusi kommer ikke frem, og heller ikke øvrige familieforhold kommenteres hos Troye.

Harald Beyers (1946) lesning av myten sammenfaller i hovedsak med Troyes, men har også et nyanserende bidrag som setter fokus på familierelasjonene. Dette er hans kommentar til omstendighetene rundt Cains tiltenkte kone "[...] Eva har laget det slik at det ble hennes kjære Abel som som fikk henne – det ligger altså til dels sjalusi bak mordet." (Beyer, 1946:176). Dette kommer tydelig fram i Cains refleksjon: "Ha,/velsignet følger ham [Abel] jo Qvinden, som/min Fader fra det brune Folk bag Synskredsen/hjemførte som en Gave til sin Ældste?/Men, vee! den fattige Cain hun forskjød,/og lagdes af min Mo'r til Abels Rigdom." (SMM 155). Implisitt i Beyers lesning finner man altså en sammenheng mellom foreldrenes gunst og utfallet.

Aage Kabell (1956) har heller ikke særlig fokus på denne myten i *SMM*, men i motsetning til Troye ser han en sammenheng mellom foreldre og barn ved at deres egenskaper er knyttet til hverandre gjennom generasjoner: "Syndens bitre lægedom følges videre i striden mellem den primitivt slidende Cain, der har arvet mest af faderens natur, og hans yngre broder Abel, der er nærmere i slægt med moderen [...]" (Kabell, 1956: 107). Implisitt ligger det i denne lesningen at Cains natur, som han har arvet fra faren, gjør han anlagt til å bli den første morder. Noen videre vekt på støtten eller forholdet mellom dem som sådan, legger Kabell derimot ikke.⁷⁴

Tidligere nevnte Svein-Roald Moens doktoravhandling *Skapelse, fall og frelse* (1986) omhandler *SMM* som religiøst-filosofisk verk. I lesningen av Cain og Abel legger han altså størst vekt på kultiveringsprosessen, men også øvrige familierelasjonene blir kommentert i noen grad. Moen påpeker som Troye at Cain forbindes med Adam, mens Abel forbindes med Eva. Imidlertid avskriver han at dette kan ses som grunnlag for den videre utviklingen, da han

⁷⁴ Jeg har valgt å bare trekke frem de tidlige studiene som har nyanserende bidrag til min egen lesning. Av øvrige tidlige studier, finner man Koht (1908) som skriver lite om Cain og Abel, men har fokus på det samme som de andre, nemlig "[...] at det var den om fyrst vilde leggja jord under seg med egedomsrett, som vekkte den fyrste broderstriden." (Koht, 1908: 57). Saugstad (1946) mener at personlighetene i *SMM* i det hele tatt er uinteressante og "[...] bare gir inntrykk av å være talerør for forfatteren [...]" (Saugstad, 1946: 10-11), mens Daniel Haakonsen (1951) ikke nevner Kain og Abel i sin avhandling.

mener påvirkningen fra Ohebiels kjærlighet og oppofrelse i Eva-linjen og Phun-Abiriels kraft i Abel-linjen ikke speiles entydig i brødrenes holdninger (Moen, 1986: 156-157). I tillegg til å avskrive åndelige forhold som grunnlag for utfallet, ser Moen heller ikke andre påvirkninger av familierelasjonene:

Riktignok klager Cain over at velsignelsen, som hans far hadde lovet ham, mangler. Men hans opprør skyldes først og fremst at hverken han eller hans dyr kan avfinne seg med livet innenfor Abels gjerder, mens Abel selv derimot vokser seg fet og rik og triumferer over sin fattige bror han også har tatt kvinnen fra. (Moen, 1986: 157).

Jeg er enig med Moen i at både brødrenes uenighet og også sjalusien kan knyttes til brodermordet. Jeg er imidlertid svært uenig i Moens påstand om at den manglende velsignelsen er ubetydelig. Min lesning vil tvert imot vise at denne hendelsen i far-sønn-relasjonen kan leses som avgjørende for broderdrapet.

I sin doktoravhandling *Kjærlighet og logos* (1991) har Dagne Groven Myhren utført en inngående analyse av verdensdiktet med vekt på idénivået i verket (Myhren, 1991: 15). Hun sammenligner det i tillegg med Wergelands bearbejdede versjon "Mennesket" (1845). I sin lesning av myten trekker Myhren frem at brodermordet kan bunne i flere elementer, men mener sjalusi er den utløsende faktoren. Sjalusien oppstår av at Abel er foretrukket av moren, at Abel har ektet Cains tiltenkte kone og at Abel generelt sett lykkes bedre enn Cain. Far-sønn-relasjonen blir ikke kommentert utover at Adams støtte til Abels syn, tvinger Cain inn i en rolle for å virkeliggjøre dette synet (Myhren, 1991: 206). Slik sett åpner Myhren opp for at de psykologiske aspektene mellom familiemedlemmene har betydning for utfallet, men altså uten å utdype det i særlig stor grad.

I artikkelen *Kjønnets mytopoesis. Vennskap, erotikk og kjærlighet i Skabelsen, Mennesket og Messias* (2008) har Jørgen Sejersted fokus på den grunnleggende kjønnsproblematikken i verket. Han viser at åndene Phun-Abiriels og Ohebiels krefter kan settes i sammenheng med familierelasjonene og gir med det et motargument til Moen som avskriver betydningen av åndelige egenskaper. Moen overser at Cain og Abel, som barn av Eva og Adam, innehar begge åndenes egenskaper. Sejersted påpeker derimot at blandingen av åndene Phun-Abiriels og Ohebiels krefter i brødrene, gjør at de må få støtte av begge foreldrene for å oppnå "sjelelig harmoni".⁷⁵ Cain får bare støtte av Adam, hvilket gjør at han

⁷⁵ Også Dagne Groven Myhren påpeker at Phun-Abiriels og Ohebiels egenskaper forplantes i mennesket og presiserer at blandingen i menneskeslekten etter Adam og Eva skaper en spenning i menneskeånden: "Abiriel-krafta og Ohebiel-krafta slår ikkje like mykje igjennom alle menneske, og somme har meir av den eine enn av den andre." (Myhren, 1969 : 457). I en senere artikkel viser hun også hvordan forholdet utover i verket utvikles "[...] slik at menn normalt vil ha mest av den mannlige ånds egenskaper og kvinner mest av den kvinnelige." (Myhren, 2008: 149, fotnote 46). Et unntak er JesuskikkeIsen der Myhren finner at begge åndenes egenskaper

”[...] mister [...] evnen til å inkorporere sin iboende milde kjærlighetsevne, og bygger derfor opp en frustrasjon som ender i vilt raseri.” (Sejersted, 2008: 266). Når Abel på sin side ikke har samme raseri som Cain, skyldes det ikke bare at han er mest lik Eva og dermed også Ohebiel, men også fordi han med støtte fra begge sine foreldre i større grad oppnår en sjelelig harmoni. Slik sett kan man se at ”[...] foreldrene gjennom sine ensidige kjønnede identiteter skaper skjevheter i barnas sjelsliv.” (Sejersted, 2008: 266), noe som altså kan sies å spille inn på utviklingen i myten. Når Moen da skriver at Abels holdning mot broren ikke er en avspeiling av Ohebiels kraft, hvilket er rett, men for så å bruke det som argument mot foreldrenes påvirkning, forholder det seg snarere tvert i mot. Som avkom også av Adam, er det klart at Abel også innehar andre egenskaper enn Evas. Foreldrene påvirker sine barn gjennom arvelig egenskaper og de blir dermed av betydning for det dramatiske utfallet

Noen videre sammenheng mellom relasjoner og utfall ser Sejersted imidlertid ikke. Han knytter brodermordet til sjalusi og mener denne ”[...] ikke [er] knyttet til foreldrenes gunst eller Guds gunst [...]” (Sejersted, 2008: 264). Han mener den derimot er et resultat av at kvinnen i diktet valgte ”den myke” Abel fremfor den ”maskuline” Cain, noe som også blir et bilde på Cains utilstrekkelighet (Sejersted, 2008: 264). Utenfor rent åndelige påvirkninger, avskriver dermed også Sejersted foreldrenes betydning i denne saken, da han mener årsaken til kvinnens valg ikke blir utlagt i teksten (Sejersted, 2008: 264). Her har imidlertid han oversett det Beyer peker på (jf. Beyer: 1946: 176): Eva har hatt innvirkning på at kvinnen valgte Abel og er dermed med på å skape sjalusien Sejersted ser som avgjørende. Slik *har* foreldrenes gunst sammenheng med brodermordet.

I den tidligere forskningstradisjonen rundt myten om Cain og Abel, har enkelte altså avskrevet, noen antydnet og andre påpekt at foreldrenes forhold til sine barn i den første grunnfamilien er av betydning for brodermordet.⁷⁶ Jeg mener dette er sentralt, kanskje det mest sentrale, for mytens dramatiske utfall. Brodermordet kan ses som et resultat både av arvelighet, som særlig Sejersted har vist, og morens gunst, som Beyer noe implisitt påpeker, men ingen har sett på hvordan forholdet mellom Adam og Cain er av betydning for brodermordet. Jeg mener at også denne relasjonen er vesentlig for skjebnen, noe jeg vil vise i det følgende. Jeg ser først på far-sønn-relasjonen sett i sammenheng med Cain som romantisk motiv, før jeg så går nærmere inn på Adam som farsfigur.

slår like sterkt igjennom. Myhren setter imidlertid ikke disse elementene i forbindelse med handlingsgangen i myten om Cain og Abel.

⁷⁶ Fra kapittel 4.5 og utover, trekker jeg også inne Anne-Lise Langfeldts lesning. Siden hun ikke kommenterer myten om Kain og Abel, er hun foreløpig utelatt.

4.4 Cain i romantikken: mellom kontinuitet og opprør

Wendell Stacy Johnson påpeker som sagt i 3.1 den hyppige bruken av bibelske myter i romantikken. Han vektlegger nettopp Cain-myten som en av disse.⁷⁷ Cain blir opprøreren og rebellen, men står samtidig i et spenningsforhold mellom kontinuitet og opprør. Disse synspunktene støttes også av Northrop Frye som mener den romantiske bruken av myter bryter med tidligere mønstre og gir rom for nye helter. For å gi rom til det opprørske, vendes det hierarkiske i det kristne univers på hodet og tidligere miskjente mytologiske karakterer får slik en sentral plass i litteraturen:

With the Romantic movement there comes a large-scale renewal of sympathy for these rejected but at least quasi-tragic Biblical figures, who may be sent into exile and yet are in another context the rightful heirs. Cain, Ishmael, Esau, Saul, even Lucifer himself, are all romantic heroes. (Frye, 1982: 182).

Frye hevder altså at romantikkens mytiske helter befinner seg i et spenningsfelt mellom arv og opprør. Han påpeker videre at romantikerne har sympati med opprøreren: "When he is evil, there is often the feeling that, as with Byron's Cain, he is evil is comprehensible, that he is not wholly evil any more than society is wholly good..." (Frye, 2005: 112). Han støtter også Johnson i at Byrons *Cain. A Mystery* (1821) kan regnes som et særlig eksempel på romantiske tradisjonen (Frye, 2004: 125).

Wergeland er med andre ord typisk romantisk når han tar denne myten i bruk i *SMM*.⁷⁸ Siden Byrons *Cain* regnes som erketypisk romantisk bruk av motivet, bruker jeg denne for å vise at Wergelands fremstilling er særegen. At Byron utgjør et godt sammenligningsgrunnlag, kommer også av at Wergeland trolig var påvirket av han. Dette hersker det imidlertid noe uenighet om.

4.4.1 Diskusjonen rundt Wergelands *SMM* og påvirkningen av Byron

Diskusjonen rundt Byrons innflytelse på Wergeland starter allerede med Welhavens kritiske verk fra 1832, der han beskylder Wergeland for kopiere og dadle for Byron i *SMM* (Welhaven, 1991: 80). Denne påstanden blir tilbakevist av Nicolai Wergeland i hans forssvarsskift for sønnen fra 1835: "[...] den Tid, da han skrev de Stykker, af hvilke Hr. Welhaven har uddraget de saakaldte Actstykker, da kjendte han aldeles intet til Byrons

⁷⁷ Myten om Cain og Abel har også blitt mye brukt som litterært motiv i tiden etter romantikken. En klassiker i så måte er John Steinbecks *East of Eden* fra 1952. Man finner også eksempler i nyere litteratur, et eksempel er Karl Ove Knausgårds *En tid for alt* (2004).

⁷⁸ Cain gjenfinnes også i andre tidlige dikt av Wergeland, se "Natur- og Menneske-Kjærlighed" (SS I, 3. b.: 59), "Sognefjorden" (SS I, 3. b.: 71) og "Erobrerens Sanger" (SS I, 1. b.: 439).

Værker [...]” (N. Wergeland, 1995: 16).⁷⁹ Senere forskning åpner imidlertid mer opp for at Byrons verk har påvirket Wergelands *SMM*. Koht åpner litt forsiktig med å tenke seg at “[...] Byron mykje hev vore mynstre for Wergeland i dette, og alt hev paa den gjerdi vorte mykje meir levande, friskare enn det elles kunde vorte.” (Koht, 1908: 53). Sigmund Skard, som har en grundigere gjennomgåelse av Wergelands forhold til Byron, gir Nicolai Wergeland rett i at man “[...] ofte hos Wergeland må nøgja seg med å konstatera ålmenne utslag av ’tidsånda’; Byronlesnaden hans synest heller ikkje å ha kome før noko ut i perioden, og er i det heile vanskeleg å fylgja, han gjev sjølv få haldepunkt.” (Skard, 1939: 76-77). I forbindelse med *SMM* ser han det like fullt som “[...] freistande å rekna med ein tilskuv frå Byrons filosofiske drama, fyrst frå ’Heaven and Earth’, som det av andre grunnar er mogeleg at han har lese i 1827-28, sidan frå ’Cain’, som han truleg har lese året etter.” (Skard, 1939: 78). Et eksempel for å påvise Byrons påvirkning, finner Skard i at et av Wergelands utkast til *SMM* ble kalt ”Himmel og jord”, hvilket absolutt kan ses som en innflytelse fra Byrons ”Heaven and Earth”.⁸⁰

Selv om det altså foreligger uenighet om hvorvidt, eller i det minste i hvor stor grad *SMM* er skrevet med påvirkning av Byron, blir *Cain. A Mystery* tatt i bruk som sammenligningsgrunnlag, da begge versjonene omhandler samme myte innenfor samme litterære tradisjon. Siden fokuset her ligger på forholdet mellom far og sønn, er det Johnsons teori og lesning av Byron som ligger til grunn for sammenligningen. Enkelte steder trekker jeg også inn Paul Cantors artikkel ”Byron's ’Cain’: A Romantic Version of the Fall” (1980), siden Cantor tydeliggjør noen av Johnsons poenger.

4.4.2 Johnsons lesning av Lord Byrons *Cain. A Mystery* (1821)

Stridspunktet i Byrons drama omhandler Cains rasjonelle tankegang som gjør det umulig for han å tilbe Skaperen. Johnson ser Cain som en teolog, som ved å stille spørsmålstegn ved ”the problem of evil”, stilles i en nesten kjettersk posisjon: “[...] Cain’s reasoning and his feeling as well challenge *all* forms of faith in a God both omnipotent and kind.” (Johnson, 1985: 66). Hos Byron ligger Cains problem altså i troen.

Johnson påpeker at Adam rådgir sin sønn om å ikke sette spørsmålstegn ved det guddommelige. I dramaet er Adam i det hele tatt svært gudfryktig og lever selv etter den, etter

⁷⁹ Otto Anderssen mener denne benektelsen trolig har “[...] udsprunget af en trang til at hævde sønnens fuldkomne originalitet.” (Anderssen, 1904: III).

⁸⁰ For flere analyser av forholdet mellom Byron og Wergeland, se for eksempel Erik Vullum (1881) og Aage Kabell (1956).

sønnens syn, teologiske klisjeen ”evil only was the path/To good” (Byron, 2004: 51). Det er nettopp dette som utgjør det Cain forakter: ”Both the felicity of man’s Fall and the Atonement must be rationally viewed as evidence of God’s self-gloryfying, not His grace or love for human-kind [...]” (Johnson, 1985: 67). Den rasjonelle Cain fremstår slik som en utfordrer til den kristne irrasjonaliteten, og for Cains del leder hans tankegang mot en tragisk ende. Et hovedpoeng hos Johnson er imidlertid at det tragiske utfallet kan knyttes opp mot familiemedlemmene:

For not only ideas but persons who embody them are involved here. *Cain* is concerned with filial and subsequent relationships, with love and with rebellion: it is about the love later to be interdicted as incestuous between brother and sister, the love and rivalry between brothers, the fostering love of parent for child, the mother’s cursing of a son, the finally mysterious relationship between the son and father, the alienated or disinherited Enoch or Cain or Adam and the generating Cain or Father God (Johnson, 1985: 67).

Slik Johnson leser dramaet, er familierelasjonene av sentral betydning for handlingsgangen.

At Cains tanker og problemer rundt det å være far og sønn er av stor betydning for brodermordet, kommer tydelig frem i dramaet. I andre akt, når Lucifer tar Cain med til dødsriket, blir det klart at situasjonen for menneskeligheten vil bli verre med tiden:

[...] the society of Cain and Abel will seem virtually an Eden to the later history of mortal creatures. The curse is in the nature of the snake, of Eden, of the whole creation, for as the father curses his son the one creating Father has [...] cursed all he has made. (Johnson, 1985: 69).

Slik vil man gjennom regenerering ikke bare viderefører den menneskelige lidelse som ligger i skapelsen, men i tillegg også øke den.

I tredje akt iscenesettes så utgangspunktet for Johnsons teori, nemlig den spenningen mellom opprør og sønnlig, samt, for Byrons Cain som selv er far, faderlige plikt. Adah, Cains kone, sier at beslektede må elske og med formaningen om ”the pleasures of a parent”, oppfordere hun Cain til å velsigne sitt barn. Til tross for hennes forsikring, tviler Cain på at ”a mortal blessing” nytter for å redde barnet fra den grusomme skjebn han ble vitne til i dødsriket. Likevel forsøker han, like mye av hensyn til farskapet som av sønnlig plikt, å være en ekte far ved å være en ekte tilbeder. Her fremstilles altså offerscenen. Tvilen gjør imidlertid at Cain bare kan be til en antatt ånd, og derfor er også hans offer ”[...] no live victim’s blood, only the fruit of ’milder seasons.’” (Johnson, 1985: 70). Dette resulterer i dramaets klimaks:

[...]filial prayer, at last, is undone when such a mild sacrifice has been refused and, more sheer in frustration than in hatred, brother strikes brother, rebel at conformer, lover of life – who slays – at the sacrifice – who is slain. The crime and punishment of Cain are one. He becomes what he hates. His final all but tragic plight is that while Abel has died childless, Cain's children will live on. His are the mortal generations, suffering, killing and dying, generating and regenerating death. (Johnson, 1985: 70).

Slik blir da Johnsons utgangspunkt nettopp det som fører til brodermordet, da drapet er et resultat av Cains posisjonering i spenningsfeltet mellom opprør mot den generelle orden og generasjonens plikt. Opprøret ender fatalt, og som Johnson vektlegger, så får man i denne versjonen ingen løsning: ”For Cain there is no certainty that he has erred *or* that Lucifer's vision was true.“ (Johnson, 1985: 71). Slik Johnson leser Byrons *Cain, A Mystery*, forblir dramaet dermed et uløst mysterium.

Hos Byron er det tragiske utfallet i myten at Cain dreper Abel. Johnson leser imidlertid Cains fall som en irrasjonell handling av den ellers så rasjonelle karakteren. Den er i det hele tatt impulsiv og halvintendert, og kan i større grad karakteriseres som et uaktsomt drap enn et mord. Ut fra en psykoanalytisk synsvinkel, ser Johnson det hele som et angrep på faren gjennom broren, der drapet bunner i farskapets synd:

For the guilt against which guilty vengeance is now taken is the very sin of fatherhood, of producing race ‘engender’d out of the subsiding Slime.’ That, in a serpentine world, such a race must both love and rebel, create and destroy, is the mystery that constitutes the theme as it motivates the archetypal action, the plot, of *Cain*. (Johnson, 1985: 68).

Byrons brodermord kan altså ses som et fadermord, for i tråd med Cains oppfatning om at Gud er inhuman, settes Adam i en posisjon der han gjennom å være skapende, viderefører menneskets dystre skjebne: ”In that fate is suffering and death, then all paternal creation, all engendering, is worse than vain.” (Johnson, 1985: 69).

4.4.3 Wergelands Cain versus Byrons Cain

Det er både likheter og ulikheter mellom de to versjonene av Cain-myten. En klar forskjell finner man allerede i tekstenes stridspunkt. Hos Byron er gåten teksten knyttet til gudetroen, noe som gjør at den kan sies å ligge nærmere den bibelske fortellingen.⁸¹ Wergelands versjon, der striden er knyttet til kultiveringsprosessen, er i motsetning blottet for dette aspektet.⁸² At Cain representerer en tankegang som stiller han utenfor resten av familien kan derimot begge sies å ha til felles. Begge tekstene vektlegger også Cains perspektiv.

⁸¹ I brevet til Hebreerne, tolker Paulus myten slik at Abel i tro bar frem et bedre offer enn Kain, og siden Abel trodde, fikk han vitnesbyrd om rettferdighet fra Gud (Hebr, 11,4).

⁸² Det er derfor Cain og Abels roller er byttet om i Wergelands versjon, slik passer den nemlig samfunnet: siviliseringen blir drept av naturmennesket.

4.4.3.1 Familierelasjonenes betydning

Johnsons påpekning av at familierelasjonene er av vesentlig betydning for handlingen i Byrons drama, gjelder også min lesning av *SMM*, om enn i noe annen utforming enn hos Byron.⁸³ Hos Wergeland er brødrene i utgangspunktet knyttet til hver sin forelder. Abel er gjennom hele diktet morens yndling, og han er også henne lik. Dette kommer blant annet frem når han gjennom moren beskrives med kvaliteter som regnes for å være feminine: ”O, du vilde Cain!/Ah, se den fromme Abel gjør Skoven blid og tam!” (*SMM* 149).⁸⁴ Gjennom Eva kommer det så frem at Cain innehar maskuline kvaliteter, noe som gjør han lik Adam. Når brødrene er uenige, er da også Eva enig med Abel, mens Adam i utgangspunktet er enig med Cain.

Som flere før meg har påpekt, nærer Cain en sterk sjalusi til sin bror, hvilket kan knyttes til brodermordet, da Abels vellykkethet gjør Cains mislykkethet mer tydelig. Abels vellykkethet speiles blant annet i at han har kone og barn. I Byrons drama er dette aspektet sentralt. Hos Byron anser Johnson den genererende Cain som viktig, da Cain selv viderefører den menneskelige lidelse gjennom regenerering. Når han så dreper den barnløse Abel, blir han samtidig det han hater. Hos Wergeland finner man også at generering er av betydning, men der Byrons Cain er negativ til regenerering, er Wergelands Cain negativ til det motsatte, nemlig degenerering.⁸⁵ Som Myhren påpeker, har Abel visse degenerasjonstrekk og gir Cain rett i at ”[...] sivilisasjon også kan føre til degenerasjon” (Myhren, 1991: 207). Likevel er det på dette punktet i teksten bare Abel som har reproduisert seg, noe som danner grunnlag for sjalusien som har innvirkning på hendelsene.⁸⁶ Selv om generering er viktig hos begge, finner man altså klare forskjeller.

Anser man sjalusien som eneste årsak til brodermordet, kan man ende lesningen her og slå fast at Evas gunst er av betydning, nettopp fordi det er hun som gjør at kvinnen som er tiltenkt Cains blir Abels og slik påvirker sjalusien. Etter min mening blir dette imidlertid unyansert, da far-sønn-relasjonen er mer betydningsfull enn mor-sønn-relasjonen for både

⁸³ Man finner enkelte trekk fra Byron som ikke er til stede i *SMM*, men som etter min mening ikke er utslagsgivende for brodermordet. Et eksempel er det incestuøse forholdet man finner i førstnevntes tekst. Kvinnen Wergelands Abel er gift med, er ikke deres søster, men kommer utenfra. Dette er imidlertid endret i *Mennesket*. Her er Adah innskrevet, og det er henne Abel har som kone. Incestmotivet som Johnson vektlegger hos Byron er dermed til stede i denne senere versjonen. Dette utgjør også et eksempel på Jægers bemerkning om at *Mennesket* ligger nærmere den bibelske myten enn *SMM* gjør (jf. Jæger, 1922: 166).

⁸⁴ Det er mange teksteksemplere på at Abel ses som feminisert. Også Cains beskrivelse av broren som en mann med ”en blød og svampet Qvindebarm til Hjerte i brystet” (*SMM* 150) støtter opp om dette.

⁸⁵ I Wergelands myte er den aldrede Eva den eneste som kommer med et noe negativt syn på regenerering: ”Suk? Suk? Ak, Mandens Kraft/jeg knapt erindrer nu han ligger der,/som kantret Træbul . . . o det var/før Livet lukte sig, før disse Qvinder/i Frugtbarhed tvang deres Moder til/at sukke i sit Øde [...]” (*SMM* 159).

⁸⁶ Cain får riktignok barn etter hvert, men dette er først etter brodermordet, og slik sett blir det stående utenfor årsakene til utfallet.

Wergelands og Byrons Cain. Hos Byron blir morens verdi for Cain eksplisitt nedvurdert i Cains svar til Lucifers påpeking av at Abel er Evas favoritt: "Let him keep/Her favour, since the Serpent was the first/To win it." (Byron, 2004: 54). En lignende marginalisering av morens betydning finner man også hos Wergelands Cain, om enn noe mer implisitt. Idet Cain driver sin bror ut fra innhegningen, tar Eva straks Abel i forsvar. Cain på sin side, søker farens og Guds forsvar:

.. En Qvindes Tunge, skjøndt min Moders, er din Arm?/Se, med min Faders Styrke, min Faders Fader Solen,/der skabte Jorden (denne min Moders Moder) fri,/og, som dens Manddomstegn, lod Skoven groe for Manden/saa høi og fri som Han, jeg hevne vil mod Denne,/der blotter Jorden, for at klæde den i Lænker [...] (SMM 150).

Cain setter i det hele tatt sin far i Guds sted: "Siig, om mit Spyd sin Frugt ei bøjer for din Fod?/Og ofrer ei min Skulder, som var min Fa'r min Gud?" (SMM 151). Cain identifiserer seg i så stor grad med sin far at han endatil hevder å ha blitt født av han: "[...] min Fader fødte mig i Hulen." (SMM 153). Hos Wergeland som hos Byron er altså Adam er langt mer betydningsfull for Cain enn Eva er, og det er også derfor Adams svik blir så betydningsfullt.

4.4.3.2 Far-sønn-forholdets innvirkning

Wergelands Adam støtter altså først Cain, men skifter så syn, og det er nettopp *hans* støtte og videreutvikling av Abels syn som tvinger Cain til å innordne seg et liv innenfor innhegningen: "Hvi samle vi ei Livet inden Abels Hegn,/saa Faaret der er gjemt som Æblet i vor Hule?/ [...] Cain, tving med lange Ranker Ørknens vilde Hingst,/ og bind Cameel og Faar og Koe paa denne Vang!" (SMM 152). Det er altså på Adams oppfordring Cain må gå Abel-linjen, noe han innfinner seg med og bringer sitt offer til innhegningen, slik Adam ønsker. Her blir Cain imidlertid sviktet: "Hvor er Velsignelsen, min Fader loved?" (SMM 153). Cain blir ikke *sett* av sin far, som han er mest lik og som er hans ideal. Moen mener som nevnt at denne hendelsen, Adams svik, er uten særlig betydning (jf. Moen, 1986: 157).⁸⁷ Det er imidlertid akkurat her Cains refleksjoner rundt sin stilling som alene og utenforstående begynner.

I likhet med hesten som Adam har latt bli kastret: "Se Hingsten -- nu ei Hingst, da Abels Feighed/(o vise Nid!) min Fader raadte til/dens Livskrafts Manddom tage [...]" (SMM 153), har Adam gjennom å følge Abel-linjen hatt innvirkning på at Cain identifiserer seg med hesten i sin kastrede tilstand: "Ak,/ forgjæves! ak forgjæves! Dog.. o! o!/saa usel ligner du.. væk fæle Syn!/væk fæle Syn af Liv!.. saa usel, dog/du ligner Cain, Mandens Førstefødte.."

⁸⁷ Den øvrige resepsjonen sier ikke noe om dette, så vidt meg bekjent.

(SMM 154). At Adam i det hele tatt kasterer hesten for Abels velbefinnende, tydeliggjør at han har fjernet seg fra hans eget og Cains maskuline utgangspunkt, for heller å støtte opp om den feminiserte manns livsførsel. Adam tar med det tydelig avstand fra den maskuline Cain som dermed blir stående alene, fremmedgjort for en verden som Adam stadig blir en større del av.

Dette fremmedgjorte utgjør en del av forholdet mellom far og sønn også i Byrons drama. Her er Cain fremmedgjort av metafysiske årsaker: "Byron's Cain is [...] struggling to find a secure home in a massively alien universe." (Cantor, 1980: 51). Siden karakterene i dramaet legemliggjør ideene, knyttes den følelsen av alienasjon Byrons Cain har til karakteren som legemliggjør den ukritiske gudetroen som ligger til grunn for hans følelse av å stå utenfor, altså Adam. Å slite med å finne sin plass, kan altså også sies om Wergelands Cain, men det er likevel forskjeller. For det første settes alienasjonen i sammenheng med det jordiske og menneskelige hos Wergeland. For det andre er det ikke farsfiguren Cain i utgangspunktet er fremmedgjort fra. Tvert imot, Cain er sin far lik. Samtidig fører imidlertid dette til at når Adam endrer grunnsyn og støtter Abel, øker dette Cains følelse av å være fremmedgjort. Når Adam så ikke gir sin sønn bekræftelse, blir det for Cain tydeliggjort at han ikke hører til. Slik sett har forholdet mellom far og sønn og følelsen av alienasjon dette frembringer hos Cain, innvirkning på det fatale utfallet også hos Wergeland, men det ligger altså en klar motsetning i Byrons metafysiske fokus versus Wergelands jordiske.

I far-sønn-relasjonen vektlegger Johnson fadermordmotivet i Byrons drama og finner at brodermordet er nettopp et angrep på faren gjennom broren. Hos Wergeland kan det i første rekke se ut til at brodermordet er et entydig brodermord, spesielt siden Abel legemliggjør ideen om kultiveringsprosessen. Hos Byron er det nettopp det at Cains far i større grad enn Abel legemliggjør ideen Cain forakter som gjør at Johnson leser brodermordet som et fadermord. Også hos Wergeland er det denne ideen som på mange måter fører til at Cain står utenfor. Imidlertid er det også mulig å se Cains handling som et indirekte fadermord. Adam er Cains høyeste ideal: Når Adam så velger å følge Abel-linjen, føyer Cain seg. Cain får imidlertid ikke bekræftelsen han ble lovet av sin far: Cains idealisering av Adam og Adams svik skjer samtidig og brodermordet kan også hos Wergeland ses i lys av fadermordmotivet. Imidlertid er det grunnleggende forskjeller i far-sønn-relasjonen i de to versjonene. Der Byrons Cain har et, i beste fall, ambivalent syn på sin far, er altså Wergelands Adam Cains ideal. Jeg tolker derfor ikke mordet i Wergelands versjon som et angrep på faren i spenningen

mellom det opprørske og det sønnlige som hos Byron, men snarere som et mord som utføres i desperasjon for å *bli sett* av sin far.⁸⁸

I etterkant av det dramatiske utfallet, finner Johnson at forholdet mellom far og sønn hos Byron preges av en viss mystikk. Når Cain har drept sin bror, forbanner bare Eva sønnen, mens Adam her taler Eva imot: "Eve! let not this, Thy natural grief,/lead to impiety!" (Byron, 2004: 76). Det blir eksplisitt sagt at han ikke forbanner Cain: "I curse him not: his spirit be his curse." (Byron, 2004: 77).⁸⁹ Adam lar seg ikke rives ut av sitt mytologiske grunnsyn, selv ikke i dette klimakset, hvilket også med tydelighet viser forskjellen mellom Cain og hans fars tankegang. Adams posisjon gjør han i det hele tatt til et uttrykk for det konvensjonelle, det opprørskes motsetning. Slik blir det da også et tydelig bilde på Johnsons teori om at barnet rives mellom den sønnlige og den opprørske posisjonen. I Wergelands versjon er ikke far-sønn-forholdet preget av en slik mystikk, heller tvert imot. Når Cain dreper broren, forbanner Adam han og handler altså helt likt som de øvrige karakterene. Men igjen blir det også tydeliggjort for Wergelands Cain at hans far ikke har øyne for sønnen som i utgangspunktet var han mest lik.

4.4.3.3 Mangel på løsning?

Et moment Johnson hevder er typisk romantisk, er mangelen på løsning: "[...] the Christian myth does not always or indeed very often give writers of the past hundred years a way of actually rounding of their tales. It is a myth in the background, disturbingly there." (Johnson, 1985: 4-5). Dette trekket gjenfinner han hos Byron der dramaet forblir uløst, motsetningene forblir sterke og Cain vet ikke om han har handlet rett eller feil. Kontrasten hos Wergeland er tydelig på dette punktet, da familien til Eva og Adam forsones med Cains etterslekt i mytens

⁸⁸ Her kan man trekke noen paralleller mellom Wergeland, Steinbeck og Knausgård. Steinbecks bruk av myten sammenfaller i større grad med Wergelands versjon enn Bibelens (og tildels også Byrons), særlig med tanke på familierelasjonens betydning og at brodermordet, som riktignok ikke er et direkte mord hos Steinbeck, kan knyttes til en sønn som ikke føler seg *sett* av sin far. Dette kommer ganske tydelig frem når familiens trofaste tjener taler Steinbecks Cain-persons sak på Adams dødsleie: "Han [Cain] gjorde det i vrede, Adam, fordi han trodde du hadde forstøtt ham. Og følgen av hans vrede er at hans bror og din sønn er død." (Steinbeck, 1969: 252). Også Knausgårds versjonen avviker fra Bibelens, blant annet i at far-sønn-relasjonen utgjør et viktig element også hos Knausgård. I boken kretser Kains tanker stadig rundt forskjellene mellom han og broren, og han reflekterer hyppig over farens favorisering av Abel: "Hadde man bare hatt den ene sønnen, ville man vel ikke hatt noe annet valg enn å bære over med skavankene hans. Men fikk man en annen sønn, og denne oppfylte alle forventninger en far kunne ha, og mere til, var det vel ikke så merkelig om man skjøv den første litt til side?" (Knausgård, 2004: 115). Heller ikke Knausgårds Cain føler seg *sett* av sin far. Brodermordet bunner imidlertid også i andre årsaker. Alt dette blir imidlertid et sidespor i denne avhandlingen, men det er interessant at far-sønn-relasjonen får stor plass i de forskjellige versjonene av myten helt fra Byron og Wergelands tid og frem til i dag.

⁸⁹ Dette til tross for at Cain tidligere i dramaet forbanner sin far: "Cursed he not me in giving me my birth?/Cursed he not me before my birth, in daring/To pluck the fruit forbidden?" (Byron, 2004: 39).

ende. I forhold til Johnsons utgangspunkt der det sønnlige blir satt opp mot opprøret, blir generasjonslinken dermed en tydelig sterkere kraft enn opprøret hos Wergeland. Svært illustrerende er det at det er nettopp gjennom generasjonens rekke, altså Cains avkom, at generasjonslinken blir gjenopptatt.

Et videreføring av dette poenget hos Johnsons teori, er at det å bryte vekk fra tidligere sjangerkonvensjoner, hos han illustrert med tragedien og komedien, også kan ses som en form for opprør. Slik blir da mangelen på løsning et trekk som gjør Byrons drama typisk romantisk og skiller dramaet fra den klassiske tragedien, da opprøreren i dette, den typiske Ødipus, til slutt får et klarsyn og kan se "[...] who he has been and who, in relation to his gods and his universe, he is." (Johnson, 1985: 70). Wergelands versjon av myten er rett nok et dikt i sitt ytre omriss, men at innholdet i myten kan kalles dramatisk gjør en vurdering av om versjonen kan ses som en klassisk tragedie aktuell.

Cains etterkommere som kommer til Eva og Adam med ønske om forsoning, beskriver en Cain dypt preget av sorg og anger:

[...] Alle lytte til hans Hammerslag;/thi, som de klinge dybt og falde tungt,/vi vide Sorgen slaaer vor Faders Hjerte./Dog, har han hamret til at Blodet springer/ham udaf Haanden, og han synker mat:/da smiler han og kalder sine Børn,/og gnider dem sit varme Blod i Panden,/og mumler over: "væk Cains Mærke! væk!" Saa tørrer med sin Sved af Barnets Pande/han Blodet væk. Men næste Dag gry høre/vi atter Hamrens Slag i Hulen til/igjen om Aftenen han bløder. Vee! (SMM 164).

Ønsket om tilgivelse er heller ikke bare et ønske for eget velbefinnende, men også for sitt avkoms lykke: "[...] O da den mørke Sky/sig fra min Faders, Cains Pande letter,/og Faderens Sorg fra disse Smaae vil flye!" (SMM 165). For Cain blir det også klart at hans forsøk på å gjøre bot ikke er nok, tilgivelse fra foreldrene er nødvendig. En mulig tolkning av dette er at Cain har fått nettopp et klarsyn; han mener selv at han har gjort en feil i sitt opprør, og søker derfor tilgivelse, også for sitt avkom som gjennom generasjonens kraft er rammet av sorgen. Ettter min mening kan man imidlertid sette et spørsmålstegn ved klarsynet, da Cain ber foreldrene om tilgivelse, mens Abels enke, som også forbannet morderen, ikke er nevnt. Slik kan man lure på om Cains sorg bunner i drapet eller om det her er snakk om at en siste søken etter foreldrenes gunst er utslagsgivende for handlingen.

Uavhengig av Cains intensjoner, er det like fullt slik at generasjonslinken nok en gang viser seg å være sterkere enn opprøret hos Wergeland. Og gitt dette klarsynet, er det slik at Wergelands versjon også på dette området skiller seg fra Byron, da han heller ikke sjangermessig følger det romantiske trekket å bryte vekk fra tidligere konvensjoner.⁹⁰

⁹⁰ Beyer påpeker at "[...] den vakre forsoningsscenen mellom Cains sønn og Adam er strøket i 'Mennesket'" (Beyer, 1946: 177). Scenen utgjør altså et eksempel på at den senere versjonen ligger nærmere Byron enn SMM

4.4.3.4 Sympati med opprøreren?

Sympati med opprøreren blir vektlagt som et særs typisk romantisk trekk ikke bare av Johnson, men også, som tidligere nevnt, av Frye, og, som jeg skal vise i det følgende, av Cantor. Hos Byron er det tydelig at Cain er beskrevet med sympati. Han står som den rasjonelle motparten til en irrasjonell kristen lære, og blir i det hele tatt en langt mer positiv karakter enn Gud. Dette momentet ser også Cantor som en del av å skape sympati med Cain: ”[Byron] treats sympathetically two of the principal rebels in the Biblical tradition, Lucifer and Cain, and he allows some very negative views to be expressed concerning the Creator-God of Genesis.” (Cantor, 1980: 56). Adam, som den ukritisk troende, blir dermed også negativt skildret i sammenligning med Cain. Å gi en positiv fremstilling av Cain er imidlertid ikke nok for å skape en udelt sympati med rebellen, det er også nødvendig å rettferdiggjøre Cains grusomme handling. Johnson leser Cains handling som irrasjonell, impulsiv og halvintendert og han karakteriserer det som et uaksomt drap, ikke et mord. I tillegg ser Johnson at brodermordet egentlig er et fademord, hvilket støtter opp om påstanden om at mordet på ingen måte var et overlagt drap. På denne måten blir mordet uskyldiggjort og handlingen kan ikke sies å speile den egentlige Cain. Dette vektlegger også Cantor på spørsmålet om hvordan Byron klarer å skape sympati med Cain: ”In Byron's presentation, Cain is by no means a criminal type from birth. On the contrary, he is the noblest character in the play, with high ideals and a deep-seated abhorrence of human suffering.” (Cantor, 1980: 56). Han påpeker også at Cain tilsynelatende dreper mot sin vilje (Cantor, 1980: 56). Hos Wergeland er dette forholdet mer tvetydig.

Flere kommenterer hvorvidt tekstnormen kan plasseres hos Cain eller ikke. Troye karakteriserer ukritisk Cain som dramaets helt (Troye, 1908: 57). Moen viser også sympati først og fremst med Cain og uskyldiggjør hans handling, da han mener Cains opprør skyldes at han ikke kan avfinne seg med livet innenfor Abels innhegning:

På denne måten framfører vel dikteren indirekte en unnskyldning for Cains handling. Og det føles vel også riktig at Messias, i motsetning til både Adam og Eva og Abels enke, som alle forbanner ham som jordens første morder, ber himlens ånder vende seg bort fra jorden og ikke forøke hans skyld med sine vérop. (Moen, 1986: 157-158).

gjør. Det som imidlertid er mest interessant i Beyers uttalelse her, er at han skriver at det er snakk om en forsoning mellom nettopp *far* og *sønn*. Dessverre utdyper han ikke dette, men sitatet kan sies å støtte opp om min egen lesning.

I Myhren og Sejersted sine lesninger er ikke Cains heltestatus like entydig. Sejersted mener at Cain ikke er tekstens talerør og at brodermordet bunner i hans egen utilstrekkelighet. Heller ikke forsoningen rettferdiggjør Cains handling: ”Han må derfor på ingen måte gjøres til tekstnorm, selv om Wergelands tekst er reseptiv overfor det hele, også disse iboende, dyriske og voldelige sidene ved mennesket generelt [...]” (Sejersted, 2008: 266). Myhren er også av den oppfatning at Cain ikke uten videre kan gjøres til tekstnorm. Hun finner imidlertid en viss grad av forsvar for Cain, blant annet i at leseren vil gi Cain rett i hans avstand til naturens ødeleggelse, samt hun påpeker at Messias viser direkte sympati med rebellen. Hun mener også at Cains sjalusi er forståelig, og at Abel til en viss grad kan sies å provosere broren (Myhren, 1991: 205-207). Myhrens konkluderer dermed med at ingen av brødrene får udelt sympati: ”Om Cain gjør galt i meget, har han rett i noe, og Abel er heller ikke framstilt uten plett og lyte.” (Myhren, 1991: 208).

Hvorvidt Wergelands Cain har samme entydige sympati som Byrons Cain, er det altså uenighet om i den tidligere forskningen. Etter min mening er det noe unyansert å gi Cain en entydig heltestatus. Som Sejersted og Myhren med riktighet påpeker, er det flere momenter i teksten som tilsier noe annet. Selve den grusomme handlingen, uskyldiggjøres i begge versjoner til en viss grad. Også hos Wergeland kan brodermordet ses i lys av fadermordmotivet, og i så måte uskyldiggjøres. Imidlertid er Wergelands Cains handling et uttrykk for hans indre vesen, noe som er en stor forskjell i forhold til Byrons Cain. Dette svekker uskyldiggjøring av morderen hos Wergeland. Når man så tar i betraktning at det også er elementer som viser at heller ikke Abel er plettfri og uten lyter, som Myhren skriver, kan man slå fast at det hos Wergeland, i motsetning til Byron, er noe tvetydig hvem sympatien egentlig ligger hos og Wergelands Cain bør derfor ikke leses som tekstnorm i samme entydige grad som hos Byron.

4.4.4 Oppsummering: En særegen versjon

Denne gjennomgangen viser at selv om man kan finne flere likheter mellom de to versjonene, er de også svært forskjellige. Noen av de tydeligste ulikhetene finner man nettopp i de trekkene Johnson med flere hevder er typisk romantiske: sympati med opprøreren, samt mangelen på løsning. Sympatien med opprøreren Cain er tvetydig hos Wergeland, og i tillegg forblir heller ikke Wergelands versjon et mysterium. Da Byrons *Cain. A Mystery* av flere karakteriseres som et erketyrisk eksempel på romantisk bruk av Cain-myten, finner man dermed grunnlag for å si at Wergelands versjon ikke er typisk romantisk, men har et særegent

uttrykk. Wergelands egenart viser seg i at han går videre enn det bibelske, han drar det romantiske mot det realistiske: mot realistiske individuelle særegenheter, menneskeliggjøring av mytiske individer og til og med kanskje mot det privatiserte. I motsetning til Byron i Johnsons lesning, er i det hele tatt gåten i Wergelands erkefamilie knyttet til det jordiske og menneskelige.⁹¹

Det er imidlertid en vesentlig likhet mellom Johnsons lesning og min egen, og det er at i denne familien er nettopp far-sønn-relasjonen av stor betydning for brodermordet. I Wergelands versjon er Adams gunst mer betydningsfull for Cain enn Evas er. Når Adam så sviker sin sønn, får dette voldsomme konsekvenser. Årsaken til Adams valg og svik ligger imidlertid noe uforløst. I det følgende ser jeg derfor nærmere på hva som ligger bak Adams handlinger.

4.5 Adam som farsfigur

Adam kommer til uttrykk som farsfigur i *SMM* gjennom sin relasjon til sine to ulike sønner, den første som naturmenneskets representant, maskulin og lik Adam, den andre som kulturmenneske, feminisert og lik Eva. Da perspektivet i teksten ligger hos Cain, vektlegger jeg som sagt dette forholdet i min lesning.⁹² Et bilde av Adam som farsfigur får man også forut for denne myten, nemlig i syndefallet der Adam, Eva og deres barn blir angrepet av en løve. Det er denne jeg vil gå inn på først.

4.5.1 Adam som far i syndefallet

I *SMM* møter vi Eva som sitter med et guttebarn under et tre. Dette barnet blir beskrevet som menneskets førstefødte, noe som gir grunn til å tro at det er Cain det er snakk om, selv om teksten i seg selv ikke inneholder en direkte referanse til dette. Det man med sikkerhet kan si, er at man her får et tidlig bilde av Adam som farsfigur.

Eva vugger og våker over barnet sitt, som hun for øvrig understreker er lik Adam. Idyllen rundt mor og barn blir så brutt av Adam som kommer flyktende med en løve bak seg. Eva flykter med barnet, men løven tar barnet, hvorpå Eva djervt angriper løven og tar barnet tilbake. Idet Adam ser at kvinnen, Eva, er i fare, angriper han løven og dreper den. Han hoverer over løvens død for mannen. Myhren kommenterer, uten å gå nærmere inn på det, at

⁹¹ Etter min mening utgjør også dette et likhetstrekk mellom Steinbecks og Wergelands versjon. Hos Knausgård er det metafysiske mer til stede.

⁹² Abels perspektiv har fått liten plass i teksten, og det vanskeliggjør en analyse av denne far-sønn-relasjonen.

denne historien inneholder interessante psykologiske trekk, da Adam setter kvinnen høyest, mens Eva setter barnet høyest (Myhren, 1991: 176).

Denne forskjellen mellom Adam og Eva kommer også frem etter løvens død. Adam ifører seg løvens hud og erklærer seg selv som herre over liv og død: ”Seer dog, Mand i Løvehud/bleven er Allivsens Gud!/Skjælver, Dyr, i Flugten!/Mit er Eders Blod!” (SMM 132). Idet han er ferdig starter et tordenvær, noe Adam ser som en straff for den som drepte løven og erklærte seg som ”Allivsens Gud”. Eva ber for barnet og er villig til å ofre alt, unntatt han: ”Knus ei mit Barn!/[...] Jeg give vil det bedste, kun ei Drengen.” (SMM 134). Adam på sin side har igjen fokus på kvinnen: ”Knus ei Mandinden!/[...] Jeg give vil det Bedste, kun ei Qvinden.” (SMM 134). Videre reiser de et alter, der forskjellen gjenspeiles i ofringen: Eva ofrer for barnet, Adam ofrer for kvinnen. Det er verdt å legge merke til at Adam i tillegg til å ofre for Eva, også ofrer for sitt eget liv: ”Se/Du store Sol, for mit og Qvindens Liv/jeg giver Dig den stærke Ørknens Løve/og Slettens Tyr, liig en omstyrtet Nat!” (SMM 135). Barnet nevner han imidlertid ikke.

I hovedfagsavhandlingen *Romantikkens kvinnesyn* (1982) leser Anne-Lise Langfeldt SMM for å avdekke romantikkens kvinnesyn og -ideal. Hun kommenterer eksplisitt foreldrerollene til Adam og Eva i denne scenen og knytter handlingene opp mot de åndelige egenskapene til disse to karakterene, henholdsvis Phun-Abiriels kraft og Ohebiels kjærlighet og oppofrelse. Langfeldt påstår i sin lesning at Wergelands skildring av Adam og Eva i foreldrerollen utvikler det beste i dem, noe som hos Wergeland vil si ”[...] at deres respektive kjønnsbetinga egenskaper forsterkes.” (Langfeldt, 1982: 82). Langfeldt legger de iboende egenskapene til grunn og finner at Adams handling er ”ei modig viljeshandling”, der Evas handling i motsetning står som ”en instinktiv handling, uavhengig av egenskaper som vilje og mot.” (Langfeldt, 1982: 84). Det interessante her er Langfeldts formulering ”det beste i dem”. Dette knytter hun opp til kjønnsidealene, noe som for Eva, med hennes kvinnelige karaktertrekk kjærlighet og oppofrelse, gir positivt utslag i forhold til morsrollen. For Adams del er det imidlertid vanskelig å forene de iboende egenskapene med en positiv farsfigur. Langfeldt utdyper ikke hvilke konsekvenser dette har for farsrollen, men det reises et spørsmål om verkets syn på idealisert mannlighet i det hele tatt er forenelig med en kjærlig farsfigur, slik kvinnelighet er godt forenelig med morsfiguren.⁹³ Dette spørsmålet tas opp igjen i et senere tidspunkt i lesningen av myten om Cain og Abel. Først vil jeg se nærmere på hvorfor Adam setter kvinnen så høyt.

⁹³ Selv om man også kan stille spørsmålstegn ved om Eva er en god morsfigur, all den tid hun avviser Cain. Dette faller imidlertid utenfor avhandlingens rammer.

Betydningen av Evas karaktertrekk som kvinne gir altså et godt svar på hvorfor hun verner om barnet. At Adams handlinger bare knyttes opp mot iboende egenskaper gir imidlertid ikke svar på hvorfor setter han kvinnen så høyt. Det er heller ikke nødvendigvis gitt av disse, men kan i stedet ses i sammenheng med den erkjennelsen de har oppnådd i løpet av deres tid som mennesker, slik Moen kommenterer: ”Hovedtemaet er [...] først og fremst erkjennelsen av at mannen og kvinnen hver for seg er ute av stand til å mestre tilværelsen, sammen utgjør de en helhet.” (Moen, 1986: 143). Å redde kvinnen blir for Adam det samme som å redde sin egen evne til å mestre tilværelsen. Dette gir også utslag for farsrollen, da det skaper et bilde av Adam som selvopptatt. All den tid han har størst fokus på seg selv, vil det egosentriske i hans karakter også føre med seg en distansering fra barnet. I *SMM* finner man imidlertid ingen grunn til å tro at dette er en konsekvens Adam er bevisst på. Det selvopptatte vil i seg selv kanskje heller være nettopp en grunn til mangel på bevissthet rundt disse forholdene.

I denne delen av *SMM* fremstår altså ikke Adam som en fullt ut kjærlig far. En total avskrivelse av følelser for barnet, vil imidlertid ikke være rett, slik det kommer frem når Adam og Eva søker skjul for tordenværet: ”I Løvens Hule jo/tør Mandens Styrke lægge trygt sit Barn?” (*SMM* 134). Adam viser her bekymring for sitt barn, men det overspeiles like fullt av hans fokus på kvinnen. I det hele tatt fremstår Adam i denne bakgrunnshistorien som en distansert farsfigur, da det egosentriske hos han er kraftigere enn de kjærlige følelsene han måtte ha for barnet. Like fullt viser snevet av bekymring at man allerede her finner, i motsetning til Langfeldts mening, at Adam ikke speiler ren, idealisert mannlighet, selv om mannligheten på dette punktet i *SMM* kan sies å være den sterkeste kraften.

4.5.2 Adam som far i fortellingen om Cain og Abel

I myten om Cain og Abel kommer det som sagt frem at Cain er den som i størst grad ligner sin far. I striden mellom brødrene er det likevel Abel som får Adams støtte. Dette valget av side fører imidlertid ikke med seg en avskrivning av Cain. Tvert imot ser Adam Cains egenskaper som jeger som viktige for et godt liv i innhegningen: ”Dog har ei Manden Hvile: med Pilen Cain maa løbe,/og æde i sin Sved og i sit Blod sit Bytte./Og Abel hungrig gaaer til Skoven fra sin Eng.” (*SMM* 152). Anerkjennelsen er så høy at Adam i det hele tatt gir han ros for å ha nådd lengre enn han selv: ”Men, se, hvor Sønnens Viisdom tør sin Faders Kløgt/til Enfoldts første Stigetrin vise hen i Mørket!” (*SMM* 151). Cains egenskaper blir verdsatt på lik linje som Abels jordbruk. Adams ønske om å følge Abel-linjen er altså ikke en nedvurdering

av den eldste sønnens egenskaper, men bunner heller i et ønske om å skape et godt og trygt liv.

Hvem han har størst fokus på av foreldre og barn i dette ønsket, er uklart, men det antydes at valget er tatt først og fremst med hensyn til Eva og han selv: ”Cain, tving med lange Ranker Ørknens vilde Hingst,/ og bind Cameel og Faar og Koe paa denne Vang!/[...] saa uden Sved du kan din Moders Hunger mætte,/og ei din Fa’r maa løbe, som Aben, om i Skoven.” (*SMM* 152). Som i forhistorien kan man også i denne delen av diktet se hvordan det egosentriske hos Adam ser ut til å styre hans valg. Den vinglete farsfigur han i denne delen fremviser overfor sønnene, er med andre ord ikke et resultat av kjærlighet til sine to ulike sønner. Den ser tvert imot ut til å komme av usikkerhet rundt hva som gagnar Adam og hans kone best. Av sitatet kommer det også frem at Adam like fullt har forventninger til sønnene: ved deres hjelp skal det gode livet innenfor innhegningen skapes.

Cain føyer seg altså etter Adams ønsker og innfrir også Adams forventninger. Til tross for dette får han ikke den velsignelsen han er lovet (jf. *SMM* 153). En mulig årsak til Adams svik finner man ved å følge en linje som har forplantet seg gjennom generasjonen, slik Heddy Breien i studien ”*Hvi seer jeg da ei min Fader*” (1996) viser hvordan både Phun-Abiriel og Adam føler seg forskutt av sin far:

Adam [...] er utstyrt med en erkjennelsestrang som forblir utilfredsstilt, og med et hovmod – som vi også kjenner fra Phun-Abiriel. I Adam er trangen den strålen han mener å ha fått fra solen [...], og som konstituerer hans ’jeg’. Men samtidig er det solen som skyver ham fra seg, det er solen som huser den Gud han ikke får se. I Phun-Abiriel er trangen et krav fra fornuften – som også den er gitt av Gud, og som er hans ’jeg’-verdighet. Men det er denne samme Gud som ikke lar seg se. Slik er det sorg på jorden som i himmelen: Både mennesket og ånden føler seg forskutt av sin far. (Breien, 1996: 112).

Breien har i sin lesning fokus på det filosofiske og erkjennelsesmessige aspektet (Breien, 1996: 17). Hennes tittel, ”*Hvi seer jeg da ei min Fader*”, et sitat hentet fra Phun-Abiriel, speiler en grunnleggende metafysisk uro og et filosofisk savn av klarhet. Sitatet er også beskrivende for min lesning, men til forskjell for Breiens abstrakte manglende farsfigur, er Adam som farsfigur en tilstedeværende og deltakende karakter. Når Adam, som selv ikke har fått bekreftelse fra sin far, fører arven videre ved heller ikke å gi bekreftelse til sin sønn Cain, blir dette et bilde på en psykologisk faderløshet, imotsetning til Breiens metafysiske. Her finner man nok et eksempel på at de metafysiske aspektene i *SMM* blir menneskeligjort i myten om Cain og Abel.

Cain får dermed, som sin far før han, ikke bekreftet sin ”jeg-verdighet”. At det i dette tilfellet er Adam bekreftelsen skal komme fra og ikke Gud, vises i at Cain, som tidligere

nevnt, setter sin far i Guds sted. Slik ser man her konturene av en far som svikter sin sønn, slik faren selv følte seg forskutt av sin far. Og igjen kan man se hvordan skjebner blir påvirket av generasjonens arv. Imidlertid førte ikke Adams mangel på bekreftelse til et så dramatisk utfall, hvorfor gjør det så det hos Cain?

Ved å følge den linjen som kommer frem hos Breien, finner man at årsaken til at Adam selv ikke får samme dystre skjebne som Cain, kommer av Evas inntreden og at han gjennom hennes tilværelse får "[...] se verden med hennes lyse øyne." (Breien, 1996: 115). Adam avfinner seg med sin situasjon i verden etter møtet med Eva: "For nå er det kjærligheten som bygger hans forståelse av verden, samhørigheten med Eva." (Breien, 1996: 116). Cain får ikke støtte av noen. Han ble sviktet av sin far i første omgang, noe også Adam ble, men til forskjell fra sin far, blir han stående alene uten støtte. På grunn av sin mor, får Cain heller ingen kone. Cain blir altså sviktet på alle fronter, og det enda han lever i en verden der flere kan støtte han, i motsetning til Adam som bare hadde ett annet menneske å forholde seg til. Cain er fanget inne i et system han ikke kan leve i og står alene med sin frustrasjon over verdens utvikling. En frustrasjon, som sammen med raseri og sjalusi fører til brodermord, noe som kunne vært unngått dersom faren hadde bekreftet Cains "jeg-verdighet". Slik tydeliggjøres poenget om at Adam som sviktende farsfigur blir av stor betydning for Adams fall.

Selv ser ikke Adam denne sammenhengen, noe som i og for seg ikke er oppsiktsvekkende med tanke på Adams egosentriske personlighet. Slik er han, ironisk nok, den første som voldsomt forbanner Cain: "Forbandet Du, der slog min Søn!/Forbandet Jordens første Morder!" (SMM 156). Når Cains etterslekt kommer for tilgivelse, kan man imidlertid ane spor av positive farsfølelser når selv den fordømmende far våkner til på dødsleiet idet Cains navn nevnes av den fremmede yngling. Beskrivende er det også at hans siste ord som mennesket Adam er: "Ak Cain!" (SMM 163). Adam tilgir sin angrende sønn, men foreningen mellom far og sønn skjer altså bare indirekte gjennom Cains etterkommere.

Adam som distansert og vinglete farsfigur, sett fra Cains perspektiv, kan som tidligere skrevet knyttes opp mot hans selvopptatthet. Slik kan man jo spørre seg om denne tilgivelsen han gir sin sønn før han dør kommer av faderlig kjærlighet til sin sønn, eller om det også er et utslag av egosentrisitet? Har Adam, på sitt dødsleie, endret sitt fokus og i større grad enn tidligere blitt en kjærlig far? Kanskje kan man se snev av dette, i og med at Adam vekkes av at Cains navn blir nevnt. Imidlertid kan man allikevel ikke utelukke at hele tilgivelsen kan bunne i Adams mulige ønske om bedre selvfølelse. Uansett spiller det for Cain ingen rolle, all den tid Cain ikke er til stede. Tilgivelsen han vil få overbrakt av sine etterkommere, vil trolig

innfri Cains søken etter foreldrenes gunst. Cain vil føle seg sett av sin far, selv om man altså, med grunnlag i tidligere oppførsel som far, kan være i tvil om Adams intensjoner ved tilgivelsen.

Intensjonene til Adam forblir et spørsmål, da myten er ved sin ende. Eva og Adam dør og vender tilbake til åndetilværelsen i himmelen. Et bilde av Adam som farsfigur har likevel blitt skapt. Først blir han, som følge av sin egenskap av å være egosentrisk, en distansert og vinglete farsfigur. I mytens slutt er han derimot først fordømmende, for så å være tilgivende. Antydninger til å være en kjærlig farsfigur, finner man også, blant annet i at han søker ly for barnet, han oppvurderer sønnenes egenskaper, han bringer Cain en kone og han ser Abels behov ved å la hans hest bli kastret. Samlet sett utgjør Adam dermed en uforutsigbar farsfigur. Adams kjærlige sider er imidlertid tvetydige. Det er vanskelig å si om handlingene som kommer sønnene til gode er et utslag av faderlig kjærlighet, eller om det også her er det egosentriske som ligger til grunn. Det man kan slå fast, er at Adam svikter sin eldste sønn på det viktigste og at dette får voldsomme følger. De små hintene om kjærlighet og tilstedeværelse er ikke tilstrekkelige; når det kommer til stykket, feiler Adam som far. I Wergelands fortelling om Cain og Abel kan man altså si at det gis en kritisk skildring av farsfiguren.

4.5.3 I spenningsfeltet mellom mannlighet og farsrolle

Langfeldt påstår som sagt at foreldrerollen bringer frem det beste i Adam. Her blir ”det beste” knyttet til verkets idealiserte bilde av mannlighet. Jeg er enig i at det er en kobling mellom mannlighetsidealet og farsrollen, men vil hevde at farsrollen snarere svekker Adams mannlighet.

I myten om Cain og Abel er det påfallende i hvor stor grad forholdet mellom Adam og Eva har utviklet seg fra da Phun-Abiriel og Ohebiel først nedsteg i dem. Det bildet som ble tegnet da, viser et syn på at kvinnen først og fremst eksisterer for mannens skyld. Dette er også grunnen til at Ohebiel i det hele tatt nedstiger i Eva, slik Messias kommenterer at kvinnen da starter sitt offer for mannen: ”[...] Jorden skal vorde et altar for Freden/imellem Kraften og Kjærligheden./Qvinden har sit Offer for/Manden alt begyndt paa Jord./Ei Hun det ender før Jordens alle/Vugger sammen til Grave falde.” (SMM 111). Dette synet ser fortsatt ut til å gjelde i forhistorien der de blir angrepet av en løve, slik Eva, på Adams spørsmål om kvinnen ikke har en egen vilje, kommenterer hvordan kvinnens vilje er underlagt mannens: ”[...] Men -- se, at Qvinden har/sin Villie, om den træller under Mandens! --” (SMM 141). I

denne delen har jeg kommentert at Adams mannlighet utgjør den sterkeste kraften i hans vesen, slik overspeiler den også de kjærlige følelsene Adam har for sitt avkom. Forholdet mellom disse kreftene ser imidlertid ut til å endres i myten om Cain og Abel, selv om Cain rett nok ser sine foreldre i lys av det tidligere idealiserte. For Cain utgjør menn og mannlighet sterkere krefter enn det motsatte. Brødrene i seg selv er også bilder på en utvikling av to ulike mannsideal, slik Sejersted skriver at Cain og Abel, den første maskulin og potent, den andre feminin og skjønnhetselskende, er uttrykk for to ulike mannsideal på 1800-tallet, slik også Sejersted kommenterer (Sejersted, 2008: 264). Det realistiske nivået er med andre ord tydelig til stede i fortellingen.

I selve myten kommer det tydelig frem hvordan Eva i morsrollen er mindre avhengig av mannen, og på den måten trer ut av den idealiserte kvinnerollen. I striden mellom brødrene, der Adam fremstår som vinglete, er Eva alltid klar i sin støtte til Abel. Her følger hun altså sin egen vilje uavhengig av mannen. Det er også Eva som har størst innvirkning på at det er Abel som reproduserer seg. Som sagt var det Adam som brakte kvinnen til familien og det med en bestemmelse om at hun skulle være Cains. Dette viser at kvinnens vilje overprøver mannens avgjørelse, og til alt overmott er det også hennes vilje som blir gjeldende. I løpet av myten dannes det dermed et bilde av en kvinne som blir en stadig sterkere kraft. Eva speiler ikke lenger Adam, men blir selv styrende.

Adam på sin side har vanskelig for å velge side i konflikten mellom sønnene. Noen reaksjon på Evas overprøving av hans avgjørelser er heller ikke å finne i teksten. I myten fremstår Adam i det hele som svak, utydelig og underlagt moren. At Adam til og med får kastret en hest for å imøtekomme sin feminiserte sønns behov, viser kanskje en underdanighet i forhold til det kvinnelige. I hvert fall viser det en aksept av det endrede mannsidealet, og på den måten en nedvurdering av det idealet Cain står for. Videre kan også mytens ende sies å bygge opp om kvinnens økende overtagelse av mannens ledende kraft, da Adams krefter ebber ut, mens Eva er den igjensittende og talende røsten. Dette kan imidlertid også knyttes til kjønnligheten, slik Messias spådde at kvinnen skulle sitte igjen til hele slekten var død (jf. *SMM* 111) . Evas omsorgsrolle for mannen er ikke over før Adam er død. Ut av kjønnsrollene er det altså gitt at kvinnen må overleve mannen, men at kvinnen overlever han med så sterk røst, gir like fullt også et bilde på kvinnens økende kraft som motsetning til mannens reduksjon. Kvinnens økte kraft gjør også at mannens tidligere autoritet, og med det også definisjonsmakt og normgiver, blir svekket. For sønnene blir da begreper som norm og plikt straks langt mer tvetydig, og slik opplever de da også Adam som vinglete.

Foreldrerollen til Adam og Eva gir dermed utslag på handlinger. Eva, der egenskapene er godt forenelig med morsrollen, danner en stadig sterkere kraft i forhold til Adam. På den andre siden står Adam i spenningen mellom mannlighet og farsrolle, hvilket gir det utslag at hans iboende egenskaper blir svekket. Foreldrerollen bringer dermed ikke frem ”det beste” i Adam, verken i forbindelse med foreldrerollen eller det idealiserte mannsbildet. Slik sett er jeg da uenig i Langfeldts påstand om at foreldrerollen øker Adams mannlighet, da den heller ser ut til å ha motsatt virkning. Også Sejersteds bemerkning om Adam som en rent ensidig og irrasjonell maskulin kraft (Sejersted, 2008: 263), er etter min mening feilaktig, da Adam ikke fremstår som ren maskulin i sin foreldrerolle. Faktisk er Cain nærmere et maskulint ideal enn Adam er, det til tross for at han altså er en blanding av Eva og Adams iboende egenskaper.

4.6 Adam: Et moderne individ i krise

I likhet med Cain, er også Adam både lik og ulik Byrons Adam. Likheter med Byrons drama finner man i at Adam feiler som farsskikkelse, og i det hele tatt Wergelands kritiske skildring og negative portrett av farsfiguren. Til forskjell fra Byrons Adam som aldri lar seg rokke ut av sitt grunnsyn, står Wergelands Adam i spenningen mellom det idealiserte mannsbildet og foreldrerollen. Hans kvaler i forhold til dette, gjenspeiler dog ikke et ønske i forhold til det metafysiske eller sønnenes velferd, men tvert imot er det de jordiske godene som er hans fokus og blir grunnlag for hans egosentrisitet. Dette fjerner han fra det mytiske bildet av karakteren. Denne individualiseringen av karakteren, blir i det hele tatt et uttrykk for Wergelands særegenhet. Mangelen på metafysiske aspekter i Adam-figuren, gjør følgelig at han kan leses som en allegori på et moderne individ i krise. Adam er tydeligere som menneske enn som mytologisk figur, og representerer slik et maskulint prinsipp i fall.

Den vektleggingen av psykologiske spenninger innenfor grunnfamilien som har blitt lagt til grunn min i lesning av *SMM*, får frem nyanser som tidligere har blitt oversett. Et eksempel ligger nettopp i de endringene man finner i forholdet mellom mann og kvinne, og hvordan Adam og Eva gjennom foreldrerollen fjerner seg fra de idealiserte kjønnsrollene. Et annet finner man i at Adam og Cain begge speiler en farløshet hos Phun-Abiriel, men at det i Cains tilfelle er snakk om en faktisk farløshet innenfor den menneskeliggjorte familien. De mytiske strukturene løser seg i det hele tatt opp i menneskelighet, slik at Wergelands grunnfamilie blir et bilde på en individuell familie med særtrekk. Kanskje er det nettopp i denne store avstanden fra det mytologiske man finner årsaken til at myten ikke har blitt vesentlig vektlagt i den tidligere forskningstradisjonen, da de i hovedsak konsentrerer seg om

de metafysiske og filosofiske aspektene i *SMM*.⁹⁴ Slik sett kan man her faktisk støtte opp om Welhavens kritikk av *SMM*, der han påstår at Cahjel og Obbadon "udgjøre tilsammen et uenigt Ægtepar" (Welhaven, 1991: 40). Welhavens kritikk retter seg her mot åndeparet i første del av *SMM*, "Skabelsen", men denne allegoriske måten å lese forholdet på kan like fullt også gjelde Adam og Eva, da Obbadon og Cahjel som ektepar har en motivisk sammenheng med disse. Welhavens kritikk er imidlertid av negativ art, men poenget her blir at en slik lesning er mulig, og at den viser nyanser som ikke har kommet frem i den tidligere forskningstradisjonen.

⁹⁴ Her tenker jeg særlig på de store verkene, Breien, Myhren og Moen.

5. Adrian i Wergelands blomsterstykke

Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* (BS) ble utgitt som egen bok i 1840.⁹⁵ Som nevnt innledningsvis blir diktverket regnet som et hovedverk i nordisk romantikk (Helland, 2003: 8). Havnevik støtter opp om dette og skriver at det er "[...] et helstøpt universal-diktverk i beste høyromantiske ånd [...]" (Havnevik, 2002: 189). Saugstad går så langt som å påstå at "[d]et er 'Jan van Huysums Blomsterstykke' og ikke 'Skabelsen, Mennesket og Messias' som er Wergelands hovedverk. [...] I virkeligheten har vi ikke noe verk her hjemme som kan stille 'Blomsterstykket' i skyggen. Det hører til det ypperste som er presentert på norsk." (Saugstad, 1946: 123). Havnevik påpeker at Wergelands verk ikke fikk stor oppmerksomhet i samtiden: "Det ble respektert, men det vedkom ikke Wergelands samtidige." (Havnevik, 2002: 192).

BS er en ekfrase⁹⁶, skrevet til den nederlandske maleren Jan van Huysums (1682-1749) maleri *Vase med blomster*. Wergelands møte med maleriet blir beskrevet i teksten: "Det er nu siden flere Aar i Hr. Stiftamtmand Thygesons Besiddelse. Der gjorde det det Indtryk paa Forfatteren, han her har søgt at meddele." (BS 79). Diktverket beskriver dette maleriets fiktive tilblivelseshistorie. Diktets form veksler mellom lyriske og prosaiske partier. Dvergdsal viser til at denne formen gjenfinnes i andre verk i Wergelands sene lyrikk, blant annet *Sujetter for Versemagere* (1841), og mener Wergeland slik etablerer "[...] en særegen episk-lyrisk sjanger, der *Blomsterstykket* kan betraktes som høydepunktet." (Dvergdsal, 2004: 67).

5.1 Handlingsreferat

Verket begynner med utdrag fra ulike oppslagsverk som forteller om maleren van Huysum og hans maleri. Videre følger "Beskuelsen", en lyrisk passasje der det lyriske jeg, beskueren, skildrer sitt møte med maleriet. Her settes blomstene flere steder i sammenheng med mennesker, og i denne delens ende ytrer jeget så ønsket om at rosenknoppen må "[...] fortælle mig hvorledes/slige Blomster bleve til!" (BS 85).

I neste del, "Den Hollandske Familie", flyttes handlingen tilbake til religionskrigene på 1600-tallet. Her opptrer Alonzo de Tobar, "den ulykkelige Maler," (BS 85), som kjemper som soldat på Ludvig XIVs side. En liten by er under angrep av soldatene. Alonzo har aldri

⁹⁵ BS finner man i SS II, 5. b. Jeg vil heretter bare oppgi sidetall.

⁹⁶ *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) gir følgende definisjon av ekfrase: "Detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller en litterær tekst. I den første, relativt åpne definisjonen fremstår ekfrasen som en variant av narrativ beskrivelse [...]. I den andre definisjonen innsnevres beskrivelsen til å gjelde et kunstverk, som oftest et verk fra billedkunsten." (Lothe, et.al.,2007: 48). Som det også fremkommer hos Lothe, kan BS plasseres inn under den andre definisjonen.

før stått tilbake for å ødelegge en kjettersk by, men denne gangen er det annerledes: ”Men den fanatiske Kastilianer med det hede Blod vil heller døe med Vanære, end lægge Haanden til *denne* Landsbyes Ødelæggelse.” (BS 86). Alonzo har nemlig fått øye på det han ser som sin vei til å lykkes som maler, nemlig ”hans” Katharina, ”Landsbyens, Provindsens, Nederlandenes Vidunder” (BS 87). Katharina, som står brud denne dagen, flykter fra kirken, som er under angrep, til sin far Adrians hus. Der inne kneler Adrian, som også er prest, i bønn med sin familie. Alonzo klarer ikke å hindre soldatenes angrep, og snart står kirken i brann. Så skjer det skjebnesvangre: den brennende kirken faller over huset og nesten hele familien dør: ”Alle undtagen Faderen og Alonzo” (BS 90). Dagen etter flykter desertøren Alonzo fra stedet. Han unnviker de øvrige soldatenes hevn, og det kommer frem at han lykkes som maler med maleriene ”Santa Katharinas Trolovelse”, samt ”Familie” som har ”alle de søde Ansigter i Adrians Familie.” (BS 92).

I tredje del, ”Gamle Adrians Blomsterbed”, møter vi igjen Adrian noen år etter ulykken. Han blir ansett som gal av fremmede der han sysler med sine blomster. Videre følger en lyrisk passasje der Adrian skildrer sin opplevelse av blomstene der han gjenfinner sin familie igjen. Også fiender og den katastrofale hendelsen finner han i blomstene, for eksempel ”Husets Brand i Tulipanen” (BS 106). Adrians monolog avbrytes brått av inntreden til en høy, staselig og rik mann og hans dreng.

I siste del, ”Jan van Huysum, Blomstermaleren”, beskrives så Adrian og denne fremmedes strid om blomstene. Den fremmede vet at disse blomstene er prektigere enn andre: ”[...]De have suget sine Farver af Blod og kalkede Been, og Luerne have tilberedet Jorden.” (BS 108). Adrian nekter å selge blomstene, hvilket fører til at den fremmede tar dem. Idet han skjærer rosenknoppen av, faller drengen død om og Adrian roper: ”’*Benjamin, Benjamin*, mit Barn!’” (BS 109), før han besvimer. Forbindelsen mellom blomst og menneskeliv ser ut til å være reell, da den fremmede oppdager blod på den avskårne kvisten. Den fremmede blir rådvill, men beslutter seg for å ta resten av blomstene, hvorpå også hans navn tilkjennegis: ”’Ha, hvo har negtet *Jan van Huysum*, Blomstermaleren, en Buket?’” (BS 109). Når Adrian våkner, forbanner han maleren som har drept familien, før han så dør.

Videre følger beskrivelsen av van Huysums arbeid med maleriet som er utgangspunktet for diktverket. Det kommer også frem at han begraver de etter hvert visne blomster. For dette spottes han av sin sønn, hvilket er en årsak til at Adrians forbannelse går i oppfyllelse, da van Huysum faller i ”Vanvid -- som det hedte, over sit Barns Slethed.” (BS 112). Idet van Huysum ser maleriet som fullført, faller en dråpe. Denne dråpen tolker maleren som Adrians forsoningståre, noe også beretteren antyder.

Verkets siste part, et underkapittel til det foregående, beskriver så maleriets skjebne. På en utstilling hevder en ung mann å se likheter mellom Jan van Huysums blomsterstykke og Alonzo de Tobars Katharina, til og med "[...] imellem enhver af Blomsterne og Individerne i hans [de Tobars] 'Familie' efter Velasquez." (BS 114). Verket avsluttes så med en tilbakevendig til beskueren som har hørt rosenknoppen fortelle denne historien, og sluttordene lyder: "'Men nu veed jeg dog hvorledes slige Blomster bleve til.'" (BS 115).

5.2 Tidligere tolkningstradisjon

Den allminnelige vektleggingen i tidligere forskning på *BS*, ligger i hovedsak på verkets metapoetiske sider, hvilket da også må sies å være et sentralt element ved diktet. Eksempelene er mange: man finner dem hos Ebbestad (1930) som leser *BS* i forbindelse med Wergelands estetiske utvikling som kunstner, Saugstad (1946) som vektlegger skjønnheten i kunsten, Hannevik (1966) som mener det er et dikt om kunsten og kunstneren, og Ystad (1975) som mener temaet er kunstens vesen. Bø (1967), Langholm (1974) og Sætre (1995) tar i utgangspunktet for seg verkets struktur, men også i deres artikler gjenfinner man slike tanker. I nyere forskning har flere fokusert på forholdet mellom malerkunsten og diktekunsten slik det kommer til uttrykk i verket. Her tar Thorsteinsen (2001) og Helland (2003) opp paragone-tematikken og ser konkurransen mellom litteraturen og malekunsten som diktverkets motiv, mens Schiedermaier (2006) tar avstand fra denne tolkningen og mener verket handler om forholdet mellom kunst og ikke-kunst. I disse lesningene har farsfiguren fått liten eller ingen plass, og vil derfor bare tidvis spille inn på mine egne lesninger. Et unntak er Frode Hellands *Voldens blomster?* (2003) som vier familierelasjonene litt større plass. Det er imidlertid interessant at Hannevik bemerker at "Gamle Adrians Blomsterbed" er "[d]et største, og kanskje betydeligste, avsnittet i verket [...] Det har imidlertid ikke noe særlig med kunst og kunstnere å gjøre i det hele tatt." (Hannevik, 1966: 78). Det antydes med andre ord at diktet også rommer mer enn denne overnevnte tematikken.

Selv om altså Adrian er en svært sentral karakter i diktet, samt at hans farsrolle er av stor betydning, har farsfiguren eller familierelasjonene aldri vært et hovedanliggende i den tidligere forskningen. Man finner imidlertid noen kommentarer rundt dette motivet i den øvrige resepsjonen og det er disse jeg vil trekke frem her. Kommentarene er så godt som utelukkende knyttet til Adrian og hans farsrolle.

Aslaug Groven Michaelsen har i *den gyldne lenke* (1977) utført en større studie av *BS* som bunner i platonsk og kristent tankegods. Gjennomgangen er grundig og gir også plass til enkelte karakteristikk av Adrian i hans farsrolle. For det første mener hun Adrian utviser ro

i det dramatiske øyeblikket: ”Faren behersker situasjonen i kraft av sin åndelige styrke.” (Michaelsen, 1977: 215). Etter familiens død, er barna ”[...] enestående i sin fars øyne.” (Michaelsen, 1977: 230), og ut av Adrians monolog finner hun en far som ”[...] lever og deltar i barnas lidelse.” (Michaelsen, 1977: 234). I det hele tatt ser Michaelsen den øvrige families skjebne som noe som helbreder det avsvidde hjertet Adrian har etter ulykken. Dette fører til at hans sinn vokser og han blir i stand til å tilgi ”[...] den som ætten forstøtte, datteren Klara.” (Michaelsen, 1977: 244). Hos Michaelsen får man dermed bilde av en kjærlig farsfigur som gjennom familiens død utvikler seg i en positiv retning som far ved ”[...] utvidelsen av hans kjærlighetsevne” (Michaelsen, 1977: 241). Michaelsen advarer imidlertid mot å tillegge Adrian en for sterk sympati, noe jeg er enig i. Dette mener hun kan ”[...] føre til at man innsnevrer diktets tema i sin tolkning.” (Michaelsen, 1977: 160). Selv setter hun dette i sammenheng med Adrians tap av blomstene til kunstneren van Huysum. Kunstneren ses som svar på Adrians bønn om forevigelse av blomstene⁹⁷, da det er nettopp gjennom kunsten dette kan skje: ”[...] vi skal altså ikke bare reagere til fordel for Adrian når han [...] ikke klarer å gi fra seg blomstene. Hva man altså personlig kan mene om kunst og kunstnere, er man følgelig nødt til å akseptere at kunstneren, i en større sammenheng sett, har rett i sitt krav.” (Michaelsen, 1977: 161). Etter min mening bør man imidlertid være mer kritisk til Adrian som far også forut for denne slutten, noe som vil nyansere den idealiseringen som preger både denne, samt nyere lesninger.

I studiene etter Michaelsen finner man flere som støtter opp om Adrian som kjærlig farsfigur. I artikkelen ”*Hvori Tanken blier fortært*” (2002) leser Alvhild Dvergsdal BS opp mot en jødisk-kristen kulturarv og ser Bibelen som en viktig intertekst i mye av Wergelands sene lyrikk (Dvergsdal, 2002: 149). Gjennom denne religiøse fortolkningen finner hun at det å tilgi og å tilgis utgjør en sentral tematikk i diktet.⁹⁸ I den forbindelse mener hun at en positiv utvikling finner sted hos Adrian som følge av hans farsrolle. Hun hevder at et høydepunkt i teksten befinner seg der Adrian ser Klara i blomstene, noe som blir ”[...] et tegn på en vakt

⁹⁷ Michaelsen leser siste del av Adrians monolog (jf. BS 107-108) som et ønske fra Adrian om at ”han kunne uttrykke opplevelsen av blomstene slik at dens øyeblikkelighet evig-gjøres [...]” (Michaelsen, 1977: 256). Siden han ikke makter dette, og hevder hun at han derfor påkaller ”en eller annen skaper-engel” (Michaelsen, 1977: 256) her, som da altså inntreier i form av van Huysum. Dette kommer jeg tilbake til.

⁹⁸ At forsoning er sentralt i diktet finner også Storjohann i sin hovedoppgave. Av mange mulige fortolkninger, mener han det bare er én som holder diktet igjennom: ”Det er læren om frelsen som blir alle til del og tilgivelsen som alle plikter å gi sine medmennesker.” (Storjohann, 1967: 78). Han vier imidlertid liten plass til Adrian som far og jeg går derfor ikke nærmere inn denne lesningen her, siden hans synspunkter også dekkes av andre lesninger. Det samme gjelder Kabell som også ser forsoning som sentralt: ”Blomsterstykket bliver dermed et befriende uttrykk for troen paa kunstverket som soning og forsoning.” (Kabell, 1957: 96). Kabell mener også at verket rommer et dypt menneskelig innhold, men setter det i større grad i sammenheng med det kontekstuelle (Kabell, 1957: 96).

barmhjertighet og kjærlighetsevne hos Adrian, som blir bakgrunnen for at han klarer å se også mørket og lidelsen i blomsterhagen [...]” (Dvergsdal, 2002: 166). Gjennom farsrollen utvikler Adrian dermed sin evne til å forsones med Gud og med sine fiender, ifølge Dvergsdal.

Den siste noe utfyllende lesningen av Adrian finner man i Berit Westergaard Bjørlos masteravhandling *Pasjonens blomster: en lesning av Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke* (2007). Bjørlo fremhever episke aspekter i verket, og vil slik gå imot en kunstfilosofisk tradisjon som hun mener, hvilket jeg er enig i, ikke har gitt det menneskelige (og åndelige) dramaet nok rom (Bjørlo, 2007: 7-8). Hun setter *BS* i sammenheng med pasjonsdiskursen og leser ”[...]verket som en mangfoldig pasjonstekst som beveger seg både i et jordisk, åndelig og ’kunstig’ univers.” (Bjørlo, 2007: 8). Også i dette portrettet av Adrian er forsoningstanken sentral og Bjørlos lesning støtter i stor grad opp om det kjærlige bildet av han som far. Hun trekker frem at Adrian har flere roller i familien under katastrofen: ”[...] både en samlende, trøstende og forsonende rolle [...]” (Bjørlo, 2007: 61). Hun hevder videre at hans skildring av blomstene preges av en sterk farskjærlighet. Og i likhet med Dvergsdal, mener hun det er nettopp i tilgivelsen av Klara man finner en sterk holdningsendring (Bjørlo, 2007: 62).⁹⁹ Videre hevder Bjørlo at Adrian gjennomgår enda en stor forvandling idet hans tåre faller over van Huysums maleri, da tåren er uttrykk for forsoning med den som drepte familien for andre gang (Bjørlo, 2007: 67).

I det man finner i forskningstradisjonen, samsvarer med andre ord lesningene av Adrian i stor grad: han fremstår som en farsfigur hvis personlighet utvikles positivt i løpet av diktet. Selv mener jeg man bør være mer kritisk til Adrian gjennomgående i verket.

For det første vil jeg vise at de to rollene Adrian opptrer i overfor barna, prest og far, har utslag for han som far. Dette har ikke blitt problematisert i den tidligere forskningen av *BS*, selv om Bjørlo er inne på at det er snakk om forskjellige roller. I forbindelse med ”Den hollandske Familie” skriver hun at vi møter ”[...] ham i rollen som prest og familieoverhode.” (Bjørlo, 2007: 60), samt at hun finner en sammenblanding av rollene i Adrians monolog: ”Rollene far og prest smelter sammen da Adrian griper anledningen til å fullføre den avbrutte vielsen av Katharina og Johan [...]” (Bjørlo, 2007: 63). Hun skriver imidlertid ikke noe om hvordan dette har utslag for Adrian som far og for hans handlinger.

Et videre moment er at jeg vil vektlegge også de andre stemmene som genereres i verket, i motsetning til tidligere forskning som i størst grad har basert seg på Adrians egen opplevelse. Riktignok er det bildet Adrian gir av seg selv som far et reelt bilde av hvordan

⁹⁹ Bjørlo er dog uenig med Dvergsdal i at det hele kan leses som en harmonisk forsoningsakt og ser det heller som Adrians *streben* etter forsoning med sine fiender (Bjørlo, 2007: 65).

farsrollen oppleves for han, for Adrian lever etter oppfattelsen om at sammenhengen mellom blomstene og familiemedlemmene er virkelig: ”Blomsterne ej *skulle* være/eder blot i Fantasi'n,/eder, mine Børn og Viv,/men forvist de Eder *ere*,/Eder ja til Sjel og Liv” (BS 103).¹⁰⁰ Men, noe også Helland understreker, dette er Adrians *egen* visjon - ”hans individuelt pregete utsyn over verden” (Helland, 2003: 195). Å vektlegge disse motstemmene i større grad som kritiske røster til Adrians opplevelse, kaster nytt lys over han som far. Denne distinksjonen jeg legger til grunn her, er det imidlertid ulike meninger om i resepsjonen.

Bygstad (2002) er sterkt uenig og mener tvert imot at blomstene ”[...] *er* de døde gjenoppstått ikke bare i Adrians forestilling. [...]” (Bygstad, 2002: 172).¹⁰¹ Ifølge Bygstad er teksten entydig på dette punktet. Til dette er å si at denne sammenhengen etter mitt syn aldri blir bekreftet i teksten. Selv Adrian er, som også Helland påpeker (Helland, 2003: 201), i tvil om sammenhengen er reell. Dette kommer blant annet frem i følgende sitat som gjentas to ganger: ”Ve det Vanvid, ve mig Stakkel,/ve mig meer end Øjeblinde,/tvivlte jeg om Guds Mirakel!” (BS 93 og 109). For øvrig kan heller ikke van Huysum bekrefte at det faktisk forholder seg slik Bygstad hevder, han har bare *en følelse* av at det er en sammenheng: ”Følelsen af at have begaaet en Forbrydelse og Ahnelsen om at have overskaaret nogle af Naturens hemmelige Streng, som bandt hiin Gamles Hjerter til Tilværelsen” (BS 112). Ytterligere støtte for mitt kritiske syn på Adrians opplevelse, finner man i det romantiske uttrykk monologen har. Når Adrian skildrer sitt møte med blomstene, blir det i uttrykk av sentimentalromantikk der tanken om at erindring bringer tilbake det tapte i enda renere og sannere form er sentral. Dette er en erkeromantisk posisjon, men i utgangspunktet ikke en wergelandisk, snarere en welhavensk.¹⁰² Der enkelte har sett Adrian som tekstnorm, mener jeg heller at han står i en kritisk posisjon og at hans monolog er en karikatur av at erindringen er viktigere enn livet selv. Til grunn for min egen lesning ligger altså at Adrian forholder seg til døde barn, og slik ligger det også noe ironisk i hele utviklingsforløpet.

Et videre element jeg vil problematisere, er forsoningen som er en sentral tematikk i verket, slik det kommer frem i resepsjonen. Det ser ut til å råde en stor grad av enighet om at den endelige forsoningen mellom Adrian og van Huysum er entydig. Jeg mener imidlertid at

¹⁰⁰ Som motsetning står katastrofeblomstene som ”ikke *er*, men *kun* betyder” (BS 104).

¹⁰¹ Bygstads utgangspunkt ser ut til å være et ønske om å vise at Lars Sætre tar feil i sin dekonstruktive fortolkning av BS. Bygstad mener tvert imot at ”[...] verket rommer en kunstleksjon av allmenn gyldighet gitt i en tett organisk sammenvevd tekst der kapitlene og alle historiens omskiftelser bidrar til hovedanliggendet.” (Bygstad, 2002: 146). Bygstad har slik store likhetstrekk med Michaelsen som mener det er ”[...] en sterk logisk sammenheng og utvikling fra første til siste ord i dette mesterverket. Det synes ikke å være en detalj som ikke har sin misjon i forhold til helheten [...]” (Michaelsen, 1977: 183). Resepsjonsmessig er han imidlertid litt ute av sin tid med sin harmoniserende lese måte (jf. 2.1).

¹⁰² Se for eksempel Welhavens dikt ”Det omvendte Bæger” (1845) og ”Den Salige” (1848).

dette kan problematiseres også gjennom beretterens ordvalg der han angivelig bekrefter at det er Adrians tåre det er snakk om. Å lese denne slutten som mer tvetydig, kaster nytt lys over Adrians påståtte innsikt og erkjennelse.

Et siste moment i forbindelse med farsfiguren og far-barn-relasjonen, er at de tidligere lesningene nesten utelukkende har konsentrert seg om farsrollen til Adrian. Adrian og hans situasjon er utvilsomt den karakteren som mest opplagt knytter seg til motivet, like fullt vil jeg hevde at motivene er av større betydning i diktet. Til slutt viser jeg hvordan motivene bidrar til å knytte verket sammen, slik Bø hevder andre motiver gjør: ”Et annet ’sammenbindende element’ er ’gjennomgangsmotiver’: motiver, som belyser eller illustrerer temaet, dukker opp igjen og igjen, og tjener til å tømre diktet fastere sammen.” (Bø, 1967: 26). Sætre hevder at nettopp familierelasjoner kan ses som et slikt struktureringsprinsipp, da i uttrykket av ”familiekjærleik” (Sætre, 1995: 255). For meg fremstår imidlertid ”familiekjærleik” som en noe unyansert beskrivelse, noe jeg vil vise gjennom den påfølgende analysen.

5.3 Adrian som farsfigur

Som det fremgår av resepsjonen, utgjør Adrian den sentrale farsfiguren i verket og han utgjør også den største delen av denne analysen. Helland påpeker at Adrians monolog i det hele tatt er verkets mest omfattende del. I den opprinnelige pagineringen utgjorde monologen ”24 av diktets 56 sider” (Helland, 2003: 183).

Også i dette diktet er farsfiguren sentral, og som i *SMM* vises det blant annet gjennom at morsfiguren manøvreres ut av diktet, noe som skjer på ulike måter. I *SMM* er det Cain selv Cain, som marginaliserer Evas betydning. I *BS* finner man derimot en total marginalisering, da morsfiguren dør relativt tidlig i verket. Man kan trekke flere linjer også mellom fedrene i *SMM* og *BS*. Begge er i utgangpunktet fysisk nærværende, men psykisk distanserte fedre. Adrian endrer imidlertid sitt verdihierarki og sine prioriteringer etter morsfigurens død, og utgjør slik en motsetning til Adam som aldri gir klare tegn på refleksjoner rundt sin egen sviktende, farsrolle. Like fullt skjer Adrians endring for sent, og slik rammes han av en lignende farskritikk som Adam.

5.3.1 Fra prest til far – fra fjern til nær

Adrian er både prest og far. Begge disse rollene kan knyttes til farsfiguren, henholdsvis som en åndelig far for menigheten og en biologisk forankring til sine barn. Adrians situasjon vil

jeg sette i sammenheng med Lorentzens analytiske skille mellom ”fedrene i familien og for familien” (Lorentzen, 2006a: 137). For en prest er et skille mellom disse rollene ikke like enkelt. *Norsk historisk leksikon* skriver følgende om presten:

Til prestens moralske standard har alltid strenge krav blitt stilt. Han skulle, før han kunne betjene et embete, ha godt ord på seg og ikke ha begått usømmelige handlinger. Forordn. 27/3 1629 skjerpet kravene til prestenes moral, og presiserte at de skulle være gode eksempler på alle livets områder. [...] Krav til sedelighet gjentas [...] i en rekke senere bestemmelser. (Imsen og Winge, 1999: 321).

Prestefamilien blir gjennom farens stilling i samfunnet gjenstand for en annen offentlighet enn andre familier. Det at presten opererer som en normgivende instans, krever at familien selv må leve etter dem for at disse normene skal opprettholde gyldigheten. Dette kan gi utslag i at en prest forblir prest også innenfor familierelasjonene, noe noe som gir utslag for farsrollen, slik det gjør for Adrian. At et slikt skille mellom ulike roller er sentralt i *BS*, viser seg gjennom at også for andre karakterer er rollene de opptrer i utslagsgivende for deres handlinger og holdninger. Både Alonzo og van Huysum gir eksempler på dette.

Alonzo gis to forskjellige roller: maler og soldat. Som soldat beskrives han som ”Sierras Ulv, [...] som aldri blev tilbage under en Ødelæggelse af en kjettersk By[...]” (*BS* 85). Det at han ikke vil ødelegge denne byen, tilskrives tydelig malerrollen: ”Alonzo de Tobar, *Maleren*, har seet Landsbyens, Provindsens, Nederlandenes Vidunder” (*BS* 87, min utheving). Som maler handler han dermed annerledes enn han ville gjort som soldat. Også gjennom van Huysum gis det bilde av hvordan en person kan leve i adskilte roller som fungerer noenlunde uavhengig av hverandre. I van Huysums tilfelle vises dette gjennom at hans rolle som maler ikke påvirkes av hans farssituasjon (jf. *BS* 78). I likhet med Alonzo er det dermed slik at ulike roller gir ulike utslag i holdninger og handlinger. Dette fenomenet kan man gjenfinne i Adrians forskjellige roller som prest og far.

Adrian blir titulert som prest i verkets start. I ”Den hollanske Familie” blir dette stadig understreket av fortelleren. Eksempler finner man når Katharina iler ”[...] ind i sin Faders, Præstens, Huus [...]” (*BS* 87), og i beskrivelsen av situasjonen inne i huset: ”Derindenfor knælede Præsten, den ærværdige *Adrian* [...]” (*BS* 88). Utover i verket blir han imidlertid stadig sjeldnere referert til som prest. Den siste gangen dette i det hele tatt forekommer, finner man tidlig i fjerde del, ”Gamle Adrians Blomsterbed”: ”Omstreifende Medlemmer af de Faa af Menigheden, som fik flygte, have bygget den for sin gamle Præst, som de fandt imellem Ruinerne.” (*BS* 92). Etter dette er blir han kun referert til som far, hvilket viser at Adrian beveger seg fra å opptre i rollen som prest til fordel for å bli en far for sine barn.

Også Adrians egne ordvalg støtter opp om dette skillet. De han bruker i del tre, kan like gjerne bli brukt av en åndelig far som av en biologisk far, slik han kaller Klara ”mit Barn” (BS 89) i tilgivelsen. I monologen blir derimot relasjonene langt tydeligere knyttet til den biologiske farsrollen. Også her tar Adrian i bruk eiendomspronomen i sitt møte med familiemedlemmene: ”min *Annaliden*” (BS 95), ”mit Barn” (BS 96 og 97), ”min *Elisabeth*” (BS, 97) og ”min *Hyacinth*” (BS 97). I møtet med kona bruker han først bare ”*Margaretha*” (BS 95), for så å si ”mine Børn og Viv” (BS 103). Om ammen bruker han imidlertid ikke eiendomspronomen: ”Det er gamle *Magdalena*” (BS 96), og han utelater både henne og Johan i den senere oppramsingen av ”mine Skatte” (Jf. BS 101). Dersom Adrian her først og fremst oppfattet seg selv som prest, ville samtlige kunne være hans barn og hans ”sine”. På denne måten kan hans bruk av eiendomspronomen kun i forbindelse med hans jordiske slekt, leses som at han her befinner seg i den biologiske farsrollen. Det hele blir klarere når han etter oppramsingen selv poengterer slektskapet: ”Himlen atter mig betro'ede/frem i disse Blomster groede,/disse der, min egen *Æt?*” (BS 102, min utheving), og enda tydeligere idet han innser at han har glemt Klara: ”Jeg har kunnet glemme Een/af mit eget *Kjød og Been*” (BS 102, min utheving). Klara-historien og den doble tilgivelsen av henne blir i det hele tatt et godt eksempel på den betydningen dette skillet har for hvilken farsfigur Adrian er for sine barn.

Adrian tilgir Klara for første gang under hans desperate henvendelse til Gud under soldatenes angrep: ”Gud være os naadig! Kom, Klara, mit Barn! Alt er tilgivet. Gud være lovet! Vi ville blive frelste. Thi Flammerne naae os før de Rædsomme -- -- ” (BS 89). Tilgivelsen gjentas idet han gjenfinner henne i blomstene etter først å ha glemt henne, og denne har et langt mer inderlig og kjærlig preg enn den første desperate:

O mit Barn, se til din Fa'r!/Rose hvid, som *Klara* var!/Han er ikke længer vred/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 Hjerter/og Velsignelser i Munden/og en Smerte for din Smerte,/og et Taaredryp for Vunden,/Taarer af balsamisk Glæde;/thi jeg ogsaa dig har funden: (BS 102).

Denne dubletthistorien er forholdsvis lite kommentert i resepsjonen, og det er i det hele tatt svært ulike oppfatninger rundt Klaras betydning i BS.

Dvergsdal hevder at ”Klaras rolle er underkjent i resepsjonen av *Blomsterstykket*.” (Dvergsdal, 2002: 166). Som tidligere påpekt, setter hun historien i sammenheng med ”en vakt barmhjertighet og kjærlighetsevne hos Adrian” (Dvergsdal, 2002: 166). Helland påstår derimot at historien om Klara ”utgjør en gåtefull form for overskuddsinformasjon” og at den ”strengt tatt [er] helt unødvendig for den større sammenhengen” (Helland, 2003: 178). Like

fullt åpner han for at historien ”bidrar til verkets helhetskonsepsjon, som i stor grad hviler nettopp på det å kunne se tematiske og motiviske sammenhenger og korrespondanse.” (Helland, 2003: 178-179). Ingen av disse kommenterer imidlertid gjentakelsen av tilgivelsen, noe Michaelsen og Bjørlo gjør.

Michaelsen mener gjentakelsen skyldes at Klaras rolle som forræder endres når hun blir forrådt idet hun avvises av Alonzo: ”Når Adrian nå ser henne igjen i den hvite rosen, må han fremdeles erklære hennes kjærlighet for syk. Men nå uttrykker han både forståelse og tilgivelse.” (Michaelsen, 1977: 245). Dette viser med rette at Adrian har utviklet seg, men hvorfor dette gir utslag i en dobbelt tilgivelse, konkretiserer hun imidlertid ikke.¹⁰³ Bjørlo ser doublethistoriene som viktige og et element som ”bidrar til å gi temaene kjærlighet og tilgivelse en viktig plass i verket.” (Bjørlo, 2007: 60), men heller ikke hun kommenterer spesifikt hvorfor tilgivelsen gjentas.¹⁰⁴

I tillegg til å understreke Adrians utvikling, kan altså gjentakelsen av tilgivelsen leses i forbindelse med forskjellen mellom de ulike rollene som prest og som biologisk far. Dette kommer særlig frem gjennom bruken av ordet *kun* i den andre tilgivelsen, et ord som understreker at Adrian i sin monolog anser seg selv bare som far: ”Han har *kun* en Faders Hjerte” (BS 102, min utheving). I denne tilgivelsen er han altså noe annet enn han var i den forrige, og her finner man et eksempel på at Adrian har endret sin selvforståelse i familien, fra prest i ”Den Hollanske Familie” til far i ”Gamle Adrians Blomsterbed”.

Selv om hele det ekstatiske synet Adrian får i sitt møte med blomstene, er dypt knyttet til det religiøse, vil jeg altså hevde at farsrollen her knytter seg til den jordiske farsfigurens betydning, og videre at denne farsfiguren utfolder seg som langt kjærligere og mer opptatt av den direkte mellommenneskelige kjærligheten enn det familieoverhodet han fremstår som i prest. Dette blir spesielt tydelig i forskjellen mellom de to tilgivelsene av Klara, men også andre momenter i diktet støtter poenget. Den positive utviklingen flere påpeker i sine lesninger, finner man etter min mening dermed i Adrians bevegelse fra å være prest til å være far, en bevegelse som samsvarer med bevegelsen fra å være en fjern far til å bli en nær far for sine barn. Like fullt ligger det et dypt ironisk element i det hele, da det her er snakk om døde barn. Hele utviklingen må altså ses i lys av at Adrian blir en nær far først *etter* barnas død.

¹⁰³ At Michaelsens utsagn her like fullt kan kritiseres, kommer jeg tilbake til senere.

¹⁰⁴ Dette kommer nok av at Bjørlo mener allerede den første tilgivelsen er et fullstendig uttrykk for farskjærligheten: ”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 [...]. Den tilgivende farskjærligheten alluderer til forsoningsaspektet i den kristne pasjonshistorien.” (Bjørlo, 2007: 58).

Særlig dette, men også andre elementer gjør at det idealiserte bildet av Adrian er etter min mening unyansert, en påstand den videre lesningen støtter opp om.

5.3.2 Adrian under katastrofen

Den første beskrivelsen av Adrian finner man i verkets andre del, som omhandler tiden under og etter katastrofen. Her følger man fortellerens perspektiv.

Under angrepet på byen befinner "den ærværdige" Adrian og hans familie seg i huset deres ved siden av kirken. Forholdene mellom familiemedlemmene blir beskrevet som gode, så langt som til den eldste i søskenflokket som står lengst utenfor familiekretsen og skaper med det et brudd i dette ellers så harmoniske fellesskapet:

Datter *Klara*, hvis sørgelige Lidenskab for en fiendtlig Kriger – maaskee Narcissas Trolovedes Banemand -- havde overgydt hendes Ansigt med en Bleghed, som dog vakte mindre Familiens Medlidenhed, end man skulde troet hos disse saa milde og gode Mennesker. (*BS* 89).

Dette viser også at selv om Adrian beskrives som en i utgangspunktet kjærlig familiefar, nærer han ikke en ubetinget kjærlighet til sine barn på dette tidspunktet. I tillegg kan dette at Klara vekker mindre medlidenhet enn man skulle tro, leses som et tegn på at Adrian står i presterollen også innenfor familien, slik det kommer frem i teksten at denne fordømmelsen av synderen Klara ikke nødvendigvis er et uttrykk for hans egentlige vesen. Det ser dermed ut til at han forholder seg mer til eksterne dogmer, moralregler og hensyn til omverdenen, enn til den mellommenneskelige, direkte foreldrekjærligheten.

Under katastrofen har altså Adrian samlet sin familie rundt seg, og han vender seg mot Gud i håp om å bli reddet. Som Bjørlo har kommentert, har Adrian flere roller under katastrofen: han er trøstende, samlende, samt forsonende siden han tilgir Klara midt i det dramatiske. I disse rollene fremstår Adrian imidlertid som noe handlingslammet. Som motsetning står hans svigersønn Johan og soldaten Alonzo som forsøker å konfrontere trusselen idet soldatene kommer til huset: "'Ayuden los santos! De komme!' larmer Alonzo udenfor. 'Afvejen! Huset tilhører mig.' En enkelt Pallask høres imod mange. 'De komme!' raaber Johan, ilende mod Døren." (*BS* 89). Adrian handler derimot på en annen måte. Med familien rundt seg vender han seg til Gud: "'Paa Knæ!' befaler den Gamle. 'Gud alene kan redde.'" (*BS* 89). Dermed kan man si at det i større grad er som prest enn som far Adrian handler i denne dramatiske situasjonen. Befalingen viser også at man til Bjørlos kommentar kan tilføye at Adrian er autoritær.

Gjennom Adrians bønn til Gud kommer det frem at hans ønske om å bli reddet ikke omhandler overlevelse i jordisk forstand: ”Gud være lovet! Vi ville blive frelste. Thi Flammerne naae os før de Rædsomme -- -- ”. (BS 89). Han velger dermed flammens død for sine kjære, noe som kan virke som den beste løsning dersom valget står mellom dette og å bli tatt av soldatene. I teksten finner man imidlertid et hint om at det hele kunne endt bedre, slik det kommer frem forut for dette når Alonzo står utenfor døren der familien er samlet: ”Alonzo stormer rasende mod Døren. ’Ayuden los angelos! Vanvittige, ville I ikke frelses?’” (BS 88). Bø kommenterer også dette: ”De vil ikke ta imot Alonzos hjelp, for ’Gud alene kan redde’, sier Adrian [...]” (Bø, 1967: 28). Det er altså Adrian som befaler dette, og som dermed tar et valg for hele familien. Hadde derimot familiens autoritet valgt fysisk handling over bønn, kunne det kanskje vært mulighet for overlevelse. I den senere monologen innrømmer da også Adrian at Alonzo representerte en mulighet for jordisk overlevelse, for øvrig uten samtidig å ta noen form for selvkritikk:

Spaniolens [Alonzo] vilde Jammer/(som han viste sig i Døren/blodig, rædsom, dog kanskee/forat redde Alle førend/enten Flammens Rædselsdød/eller ind hans Landsmænd brød)/i den mystiske, tilflorte,/krigerrøde, munkesorte/Pragttulipes aabne Bæger,/hvor Nat og Flamme leger./ (BS 106).¹⁰⁵

Men Adrian ser altså ut til å gå mest inn i presterollen, hvilket avspeiler seg i valget om å be.

I sin henvendelse til Gud virker Adrian likevel alt annet enn sikker, da han ikke ber med foldede hender, men ”jamrer [...] hændervridende” (BS 89).¹⁰⁶ Han dras da også ut av bønnen idet situasjonen når sitt mest dramatiske ved at soldatene stormer inn i huset. Han blir en handlingens mann som sammen med Johan kjemper mot Alonzo og mot soldatene om Katharina: ”Han [Alonzo] [...] griber, kjæmpende med sin vilde Landsmand, efter Katharina, der trækkes af sin Fader og sin Brudgom mod den anden Side, mod Flammerne.” (BS 89). Michaelsens kommentar om at Adrian utviser ro og ”behersker situasjonen i kraft av sin åndelige styrke” (Michaelsen, 1977: 215), virker derfor noe unyansert. Jeg vil i motsetning til henne hevde at Adrians åndelige styrke svekkes, all den tid han først er hendervridende for så å bryte ut av bønnen i fysisk handling for å trekke sin datter mot flammene. Kampen avbrytes imidlertid av at kirkens brennende tårn faller inn over huset og Adrian blir i så måte bønnehørt, da alle familiemedlemmene hans dør.

¹⁰⁵ Også Michaelsen påpeker at Alonzos dobbelthet kommer tydelig til syne i Adrians monolog: ”Det kan ikke unngå noen hvor påfallende dikteren bestreber seg for å anskueliggjøre de motstridende krefter og farger i Alonzo-blomstens karakter. [...] Og selv Adrian har forstått at han kanskje hadde til hensikt å frelse dem han brøt inn hos.” (Michaelsen, 1977: 252-253). Hun leser det imidlertid i større grad som et tegn på hva som vil skje senere, enn som kritikk av Adrians valg under katastrofen.

¹⁰⁶ Det er her Adrian i desperasjon tilgir Klara for første gang.

At det i dette diktet er en betydningsmessig forskjell mellom den åndelige farsfiguren Adrian er som prest versus den biologiske farsfiguren han er for sine barn, blir tydeliggjort i samtalen mellom Adrian og Alonzo etter katastrofen. Når Adrian på Alonzos spørsmål bekrefter at Katharina var hans datter, utbryter soldaten: ”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.” (BS 91). Alonzo forlater med dette Adrian, og den biologiske farsposisjonen blir i denne situasjonen det som redder Adrians liv. En utpreget nær og kjærlig farsfigur framstår han likevel ikke som her heller, da han i denne delen sier at han har fem barn: ”Jeg havde fem: Klara og Katharina og . . .” (BS 90). I realiteten hadde han sju. Dette bryter med bildet av en kjærlig far.

I ”Den Hollanske Familie” fremstår Adrian som far med andre ord mer tvetydig enn det som har kommet frem i den tidligere forskningen. Dette kommer frem gjennom ytre perspektiver, her representert ved Alonzo og beretteren. I den dramatiske situasjonen familien befinner seg i, er det han som tar et skjebnesvangert valg for sin familie, noe som ender med deres død. Sikker i sitt valg virker han imidlertid heller ikke å være, men dette er han ikke bevisst på selv. Man kunne riktignok anta at Adrian tok noe selvkritikk for sin mangel på tro under katastrofen, da han i monologens begynnelse er kritisk til seg selv og identifiserer seg med Job: ”Gud ske Lov jeg er ei blind,/som min gudsforvangne Klage,/der var blindere end Steen,/djærvere end Hjobs i Støvet.” (BS 94). Men hans senere beskrivelse han av situasjonen som et rent kjærlighetsøyeblikk avkrefter etter min mening at Adrian på noen måte stiller seg kritisk til egne handlinger under katastrofen. Der påstår han nemlig at han aldri har vært mer tro og elsket sine høyere enn i nettopp denne situasjonen:

Thi de høre ogsaa med/til den samme Time jo,/da hengivnest var min Tro,/til den samme Time, da/højest var min Salighed,/da min Sjel var Himlen næst,/Støvets Tanker længst ifra,/lettest under Rædslers Tyngde./Thi det var jo just Sekunden,/da jeg elsked Mine mest,/da os Døden Alle fandt/som os Rædslen sammenbandt,/i hverandre sammenslyng'de/og med Herrens Lov paa Munden,/uden Knurren deriblandt. (BS 106-107).

Sitatet understreker i det hele tatt det svært egosentriske hos Adrian: det snakk om *hans* salighet, *hans* sjel som var ”Himlen næst” og tidspunktet da *han* elsket sine mest.

Adrian, med sitt idealistiske perspektiv, beskriver altså hele situasjonen som et rent kjærlighetsøyeblikk, slik det også gjenspeiles hos Michaelsen. Gjennom beretteren og Alonzo får man imidlertid et annet bilde, noe som viser at selv om kritikken av Adrian ikke er helt entydig, er det i det minste en spenning mellom Adrians eget perspektiv og de ytre perspektivene: beretteren som altså beskriver Adrians oppførsel som noe ganske annet enn

sikker, åndelig ro, samt Alonzos konkretsanselige blikk som viser en far som kunne, og fra et ytre ståsted kanskje *burde*, valgt en jordisk overlevelse for sin familie.¹⁰⁷ Gjennom disse motstemmene kommer det dermed frem hvordan Adrian svikter som far på et menneskelig plan, samtidig som Adrian selv ikke ser ut til å være bevisst på sin egen posisjon eller sin egen egosentrisitet, verken under katastrofen eller i den påfølgende monologen der han gjenerindrer hendelsene.

5.3.3 Adrians gjensyn med familien

I begynnelsen av neste del, "Gamle Adrians Blomsterbed", blir Adrian fortsatt sett fra et ytre perspektiv. År har gått og Adrian bor i en hytte som står der presteboligen sto tidligere. Han sår, planter og ønsker Guds velsignelse for sine vekster. Av den grunn blir han ansett som gal av fremmede (jf. *BS* 92), og plasseres dermed utenfor samfunnsnormen. Videre følger så monologen.

I monologen skildrer Adrian sitt møte med blomstene. Gjensynet med familien som Adrian får i blomstene, dette "Mirakel af Mirakler" (*BS* 93), gis han av Gud:

Alt er kommet jo tilbage/Alting som i gamle Dage,/Alt igjen som Foraarsløvet;/Ingen fattes; ikke Een./Gud i disse Blomstre givet/atter har jer Alle Livet./Gud har eders Sjeles Blod/gydt i disse Planters Rod,/saa jeg hvert Lineament/seer i Blomsten velbekjendt,/hører elskte Hjerters Banken,/føler Pulsen, læser Tanken,/seer bekjendte Øjnes Straaler/i de fine Blomsterskaaler/klart som nogensinde før. (*BS* 94-95).

Også Bjørlo kommenterer hvordan Adrian gir hele det ekstatiske synet et religiøst fundament (Bjørlo, 2007: 62). I tillegg føler Adrian at han nå ser klarere enn noensinne, det ligger altså for dagen at det man her skal få uttrykt, er ærlighet og oppriktighet som følge av et klarsyn, men som altså er Adrians egen opplevelse og som har sine motstemmer i andre karakterer som avslører hans idealisme og sentimentalitet.¹⁰⁸

¹⁰⁷ At Adrians valg om å tre inn i presterollen bør ses som kritikkverdigg, finner jeg også støtte for i Wergelands øvrige forfatterskap, da han utviser en sterk generell presteskepsis. Dette kommer frem blant annet i avhandlingen "Hvi skrider Menneskeheden saa langsomt frem?" (1831) der Wergeland gir prestene skylden for samfunnets stagnasjon: "Her have vi Stagnationen i de konstitutionelle Stater. Dens Kilde finde vi under Alterne. Kryber derfor ikke, ved saadanne Angreb, bag disse, I, der kalde Eder fortrinsviis Ærværdige! Sandelig, I skulde være det, naar I blottede Fortjenester istedetfor Fordringer, der ikke længer begrundes i en overtroisk, almeen Idee om en Hellighed, som overgaaer paa Eders Personer, uden Hensyn til Egenskaber, fra Eders Embeder." (SS IV, 1. b.: 290-291). Avhandlingen er riktignok skrevet ni år før *BS* kom ut, men Wergelands presteskepsis hadde han hele livet. Synspunktet hans fra artikkelen gjenspeiler seg da også i de negative karakteristikkene prestene blir gitt både i *SMM* og i *Mennesket*, et trekk Myhren finner i sin parallellføring: "Jeg har lagt stor vekt på hvordan Wergeland framtiller de bedrageriske presters misbruk av ord og erkjennelsesbilder. Dette trekket er like mye til stede i *M* som i *SMM*. [...] Det er nok å hevde at de hellige bedragerers monolog i all hovedsak er uforandret [...]" (Myhren, 1991: 487).

¹⁰⁸ Helland problematiserer Adrians angivelige klarsyn i blomstene. Det at Adrian må se gjennom tårer, gjør Helland kritisk: "Men den som ser gjennom tårer, slik at blikket multipliseres, er ikke en som ser klart."

Adrian skildrer så familiemedlemmenes likhet med blomstene.¹⁰⁹ I syringen både hører og ser han kona Margaretha¹¹⁰: "[...] grangiveligt og ganske/hendes Sløjfes egen Let,/som hun sad der dagligdags,/med det fromme Hoved bøjet,/over Søm og Strikketøjet,/syslende med Alleslags." (BS 95). I én blant flere forglemmegeier finner han sin Anna, "Anna liden", som har "slynget, som du plejer,/Armen om din Tvillingbroer:/Rosenknoppen" (BS 96). I rosenknoppen finner han altså Benjamin. I et fløyelsblad over disse to finner han også ammen: "Det er gamle *Magdalene*/med sin Graad og med sin Kaabe,/paa sin ømme Ammevagt." (BS 96).¹¹¹ En noe lengre beskrivelse følger så av hyasinten der han finner "[...] min egen/Elsklingsdrenge, min *Hyacinth* [...]" (BS 96). Ved siden av *Hyacinth* finner Adrian sin Elisabeth. Hun beskrives som *Hyacinth*s tilhørerinne, da hun er den som forstår han best (BS 97). I dette møtet med blomstene viser Adrian seg som en svært kjærlig far som beskriver sine barn med en inderlighet som gjelder både indre og ytre trekk.

Adrian er selv bevisst på farsrollens betydning for funnet i blomstene, slik det kommer frem når han finner sin *Narcissa* og gjenspeilingen av hennes ulykkelige kjærlighetshistorie i pinseliljen: "Kjendte jeg mit Barn, mit bedste,/havde jeg en Faders Hjerter,/om jeg ej *Narcissas* Smerte/her i Pinteliljen læste?" (BS 97). Funnet av *Narcissa* og hennes historie blir en bekreftelse for Adrian på at han er en kjærlig far: "Ve, om efter disse Mærker,/som hvert Øjekast forstærker,/om jeg da med grum Forstand,/med en Ravnefaders¹¹² Vilje,/med et indbildt Blik, som al/Glæde fra sig selv bestjal,/kunde skilne mellem disse,/mellem denne Pintelilje/og min døende *Narcisse*!" (BS 97-98). Å ikke se likheten mellom pinseliljen og *Narcisse*, ville gjort Adrian til en ravnefar, altså en ukjærlig far. Det tydeliggjøres med andre ord hva Adrian selv mener ligger i å være en god far: å kjenne sitt barns indre.

Det første angivelige høydepunktet for Adrian, finner man idet han oppdager brudeparet Katharina og Johan i rosene. For Adrian blir dette en anledning for å fullføre vielsen som tidligere ble avbrutt at soldatenes angrep. Han trer inn i presterollen og som den "gamle Hyrde" (BS 99) fullbyrder han vielsen. Adrian føler nå at hans sorg er oppløst: "O det er somom en stille/lummer Regn faldt i mit Hjerter,/somom Knuden af min Smerte,/Dryppestenen af min Vee,/Sorgkrystallen i mit Sind,/opløst i Velsignelse," (BS 101).

(Helland, 2003: 184). Dvergsdal stiller seg kritisk til denne påstanden: "Til dette er å si at det er snakk om et *åndens syn* hos Adrian. Motivet med den opplysende tåre, sorgens klargjørende blikk, finner vi allerede i flere av Wergelds tidligste dikt." (Dvergsdal, 2004: 68).

¹⁰⁹ Likhetene mellom blomstene og familiemedlemmer har blitt kommentert av flere, se for eksempel Sætre (1995).

¹¹⁰ Inkonsekvent navnebruk: bruker både Margaretha og Margrethe.

¹¹¹ Inkonsekvent navnebruk: bruker både Magdalena og Magdalene.

¹¹² Ravnefader: *unaturlig (ukjærlig) fader* (Ordnett.dk/ods/).

Etter denne oppramsingen innser imidlertid Adrian at han har glemt Klara, og det er her finner man det egentlige høydepunktet for Adrian som far, slik også Michaelsen, Dvergsdal og Bjørlo har kommentert. Idet Adrian oppdager dette, anklager han seg selv for å være en ukjærlig far: ”Ve mit Ravnefaderhertes/sløve mosbegroede Steen!” (BS 102). Det blir også tydelig, som det har blitt hevdet i tidligere forskning, at Adrian gjennomgår en holdningsendring i løpet av verket, og han erkjenner selv at han har endret seg: ”Han er ikke lenger vred/paa din syge Kjærlighed,!” (BS 102). Som tidligere påpekt, sier Adrian etter katastrofen at han har fem barn. Gjennom hans egen logikk, blir dette dermed et bilde på at han selv nettopp var en ”Ravnefader”, men som nå har endret seg. Etter denne erkjennelsen hevder Adrian for andre gang at familieringen er sluttet: ”Ingen mangler i min Kjæde.” (BS 102). Den disharmonien som var til stede i familien i begynnelsen, da Klara sto litt utenfor kjeden, er nå blitt til harmoni, ifølge Adrian og ifølge tidligere tolkningstradisjon. Etter min mening er det imidlertid snakk om en *tilsynelatende* harmoni. For det første er barna døde. Endringen hos Adrian som far, som han selv er bevisst på og som har skapt bildet av han som en positiv farsfigur, kommer når sant skal sies for sent. Han fremstår heller som noe patetisk i og med at det måtte en katastrofe til for å vekke denne ekte, mellommenneskelige farskjærligheten. I tillegg kan man også sette et spørsmålstegn ved Adrians ordvalg i den endelige tilgivelsen av Klara. Han tilgir henne, men han karakteriserer like fullt hennes kjærlighet som ”syk”. En fullstendig tilgivelse ville vært tydeligere med ord som ”ekte” eller ”sanne” kjærlighet. Når Michaelsen (jf. Michaelsen, 1977: 245), som kommenterer nettopp dette at kjærligheten fortsatt ses som syk, i samme stund fremhever at Adrian uttrykker *forståelse* for Klaras kjærlighet, blir dette etter min mening noe motstridende og man kan sette spørsmålstegn ved Adrians *egentlige* erkjennelse og innsikt. Sett i dette lyset blir hele Adrians opplevelse og hans endring til å bli en god og kjærlig far for sine barn heller tvetydig og ikke så overbevisende. Det hele blir i større grad et uttrykk for selvgratulerende drømmeri hos en mann som hyller sin egen tilgivelsesevne. Dette egosentriske og forvirrede hos Adrian kommer også frem i det følgende.¹¹³

Rett før van Huysum trer inn i diktet og gir Adrians monolog en brå avslutning, vender Adrian seg til Gud: ”-- o! da beder jeg, o Gud,/at Du Englen vil velsigne,/der har været god som Du,/mægtig med barmhjertig Hu,/mægtig i hvad der er herligst,/mægtig til sin Gud at ligne,/kjærlig -- o som du er kjærligst!/Da jeg beder -- Tys!” (BS 107-108). Hva som helt

¹¹³ På dette tidspunktet skildrer Adrian først de mørke sidene i bedet. Dvergsdal hevder (jf. Dvergsdal, 2002: 166), at Adrian på dette tidspunktet har utviklet seg gjennom nettopp farsrollen og fått evnen til å forsones med sine fiender, og at han nå derfor ser også de mørke sidene i maleriet. Som jeg tidligere nevnt, er det også her han erkjenner at Alonzo kanskje representerte en mulighet for overlevelse.

konkret ligger i Adrians ønske er uklart, men det er klart at han ber om noe mer. Helland foreslår at Adrian kanskje har et ønske om ”en ny overgang fra blomstenes påståtte fulle væren til reell kroppslig eksistens” (Helland, 2003: 199). Jeg mener Michaelsens tolkning er mer nærliggende, nemlig at Adrian påkaller en skaperengel for slik å kunne eviggjøre familieblomstene (Michaelsen, 1977: 256). Det er imidlertid lite trolig at Adrian *selv* vet hva han ber om. Han ser ikke at han faktisk er i ferd med å bli bønnhørt idet hans forvirrede bønn avbrytes av inntreden til ”En høy, statelig Mand, [...]fulgt af en Dreng” (BS 108).

5.3.4 Møtet med Jan van Huysum, blomstermaleren

Nok en gang befinner Adrian seg altså i en situasjon der hans familie er i stor fare. For Adrian er familien verdt mer enn de verdiene den fremmede tilbyr for hans blomster: ”Dine Diamanter opveje ingen af disse Dugdraaber paa mine Blomster [...]” (BS 109). van Huysum lar seg imidlertid ikke avfeie med det og angriper blomstene.

I motsetning til forrige katastrofe, tyr ikke Adrian til bønn. Like fullt skjer hans fysiske handlinger for sent: ”Den Gamle springer op med Forstenelse i sine Miner. Den Fremmede har alt Staalet paa Rosenknoppens Qvist. Han skjærer.” (BS 109). Rett etter faller altså drengen død om, hvorpå Adrian roper ”Benjamin, Benjamin, mit Barn” og selv besvimer. Han våkner ikke igjen før van Huysum har skåret av alle blomstene. Adrian forbanner så van Huysum for mordet på hans familie:

[...] du har myrdet ham [Benjamin], 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. Ja, hvis Gud gjør en Tusindeel Lige for Lige -- du skal forgjæves trygle om Guds og dit eget Barns Barmhjertighed og om at dit Staalhjerter skal kunne briste, om at kunne døe som jeg.’ (BS 111).

For det første viser denne forbannelsen i det hele tatt hvor viktig relasjonen mellom far og barn er for Adrian og i teksten som helhet, i og med at en dårlig relasjon er ”den rædsomste af Forbandelser”. For det andre blir forbannelsen også uttrykk for at store forandringer har skjedd hos Adrian. Det er som Bjørlo sier ”en sterk kontrast mellom den jublende Adrian som kjenner seg velsignet av blomsterunderet og den Adrian som dør med forbannelsen over sine lepper.” (Bjørlo, 2007: 66). En sterk kontrast er det også i forbindelse med den faren Adrian er for sine barn, nemlig mellom den Adrian som tyr til bønn og velger døden for sin familien i verkets begynnelse, og den Adrian som dør med forbannelsen over sine lepper nettopp på grunn av sin families død. Han har med andre ord utviklet seg i en positiv retning sett i forhold til familierelasjonene, både i forhold til at han nå kjemper fysisk for familien og at han

setter far-barn-relasjonen høyt. Like fullt finner man også i denne scenen flere elementer av kritikk som bør tas med i karakteristikken av Adrian.

Som Michaelsen har påpekt, bør man stille seg kritisk til Adrian når han i denne scenen nekter van Huysum blomstene.¹¹⁴ Hun mener, hvilket jeg er enig i, at man ikke skal tillegge han for mye sympati, for uansett hva som egentlig ligger i ønsket som ytres i monologens ende, er det i hvert fall slik at det bare er gjennom kunsten blomstene kan bli noe mer, noe annet enn forgjengelige. Dette ønsket kan van Huysum oppfylle, men Adrian vegrer seg for å gi slipp på blomstene: "[Adrian:]'Ja de ere Liv! Afsindige rør dem ikke! Ved din og min Salighed, de ere Liv, de ere Liv!'" [van Huysum:]'Just derfor. I denne Sekund maa jeg have dem; i næste ere de ikke som i denne.'" (BS 109). Det er kunstens paradoks: "forat leve evigt" (BS 111) må blomstene dø. Man bør derfor holde en kritisk avstand til Adrian for å forstå verdien av den ødeleggende kunsten. Når han da ikke er villig til å overlate blomstene til van Huysum, viser det en mangel på innsyn i egne begrensninger og det stiller han i uoverensstemmelse med tekstnormen. Adrian ser ikke at det bare er gjennom kunsten at det som hos han er en egosentrisk og innelukket erkjennelse, kan deles og allmenngjøres. Hans privatiserte forsoning er viktig for han, men for andre er den heller unyttig: familiemedlemmene er i realiteten døde, og heller ingen andre har nytte av dette privatiserte drømmeriet.

Nå hevder flere at Adrian utvikler seg videre i en positiv retning og erverer en ny erkjennelse idet en tåre faller på van Huysums maleri. Tidligere lesninger har lagt til grunn at det med sikkerhet er Adrians tåre og dermed en entydig forsoning, men beretterens ordvalg kan også leses som mer tvetydig: "Ja *visselig* det var gamle Adrians Taare, som faldt fra den klare Luft." (BS 113, min utheving). Beretterens "visselig" bør etter mitt syn heller leses som et håp, ønske eller påstand enn en objektiv slutt. Denne tolkningen støttes også av at denne forsoningsscenen er tekstlig forberedt gjennom forsoningsscenene mellom Adrian og Klara, slik Bjørlo påpeker og som jeg er enig i (Bjørlo, 2007: 60). Bjørlo leser imidlertid forsoningene mellom Adrian og Klara som entydige, mens jeg mener de begge er tvetydige. Slik støtter denne tekstlige sammenhengen opp om at også forsoningen mellom Adrian og van Huysum bør leses med et kritisk blikk. Med en slik lesning kan man igjen finne et element som fører til en mer kritisk holdning til Adrian, siden han er fremmed for kunstens offer og

¹¹⁴ Det gjør ikke Saugstad, tvert imot: "Men intet er varig. Her på jorden finnes ikke ett sted hvor vi kan være i fred for menneskenes ondskap. – Hensynsløst stormer Jan van Huysum inn i Adrians helligdom og skjærer blomstene over." (Saugstad, 1946: 137). På dette tidspunktet ender Saugstads analyse av teksten, siden han mener at "[v]ed å analysere gamle Adrian vil vi kunne trenge inn i diktets sentrale parti" (Saugstad, 1946: 136). Etter min mening blir Saugstads lesning derfor unyansert og et bidrag til en idealisering av Adrian jeg selv er kritisk til.

dermed viser seg som noe begrenset i sin åndelighet. Dette styrker påstanden om at Adrian viser liten grad av selvinnsikt, og at han er kritisk fremstilt i diktet som sådan.

5.3.5 Far-sønn-forholdet som noe spesielt?

Med tanke på den sentrale plassen far-sønn-relasjonen har i romantikken, er det av interesse å se på om Adrian har et annet forhold til sønnene enn til døtrene. Umiddelbart ser det slik ut gjennom guttenes navn og beskrivelsen av dem. Adrians yngste sønn heter Benjamin og Adrian beskriver Hyacint slik i monologen, ”O jeg seer i denne fine/amethystne Kalk den ømme/sværmeriske Josefsmine,/ hvormed han fortalte Drømme.” (BS 96). Disse navnene gir en referanse til Bibelens fortelling om Jakob som, på bekostning av andre barn, hadde et spesielt godt forhold til sine to sønner Josef og Benjamin (jf. 1. Mos 37,3 og 42,1). Gjennom monologen får man imidlertid ikke inntrykk av at forholdet til disse sønnene får samme oppvurdering hos Adrian som hos Jakob.

Som den tidligere gjennomgangen har vist, er det heller de eldste jentene som får størst oppmerksomhet i Adrians monolog.¹¹⁵ Benjamin har forøvrig en stor plass i verket som sådan, i og med at han opptrer som yngste sønn, som beretteren rosenknoppen og som van Huysums dreng, men av disse er det bare hans rolle som yngste sønn som har betydning for beskrivelsen av far-sønn-forholdet, da det i hovedsak er i denne rollen Adrian møter han. Benjamin er i det hele tatt den av barna som blir minst beskrevet, da han kun blir beskrevet som stående ved siden av Anna. Til sammenligning får Hyacint en langt mer idylliserende beskrivelse: ” Hvor var slig en Dreng blandt Drengene,/slank og sværmerisk og from?/Hvor er slig Vidunderblom/i alt Hollands Blomstersenge?” (BS 96). Men dette er ikke enestående for Hyacint, også de eldre søstrene blir tildelt en mer inngående og idyllisert beskrivelse enn Benjamin.

En forskjell mellom barna kommer i større grad frem gjennom beskrivelsene av eldre versus yngre barn. Der de eldre blir beskrevet med både indre og ytre trekk, blir de to yngste barna kun kort nevnt. I tillegg kommer det tydelig fram at det er kvinnene i familien som har hovedansvaret for disse to. Under katastrofen er de begge under morens og ammens beskyttelse: ”[...] den lille *Benjamin* og Tvillingsøsteren *Anna*, ’Anna liden,’ med Hovederne i Moderens Skjød og bedækkede af Barnepiggen, den gamle trofaste *Magdalena*;” (BS 88-89). Dette gjentas i Adrians egen monolog, men her blir bare ammen nevnt: ”Over Begge med den

¹¹⁵ Jf. Klara-historien, fullføringen Katharinas vielse og også Narcissas historie som Adrian beskriver inngående og bruker som bekræftelse på at han er en god far.

rene,/fulde, sølvertunge Draabe,/har et Fløjelsblad sig lagt./Det er gamle *Magdalene*/med sin Graad og med sin Kaabe,/paa sin ømme Ammevagt.” (BS 96). I den grad Adrian har et forskjellig forhold til sine barn, finner man det heller mellom yngre og eldre barn enn mellom kjønnsforskjeller, til tross for at Bibelreferansen kunne tydet på noe annet.

5.4 Den sviktende far: et gjennomgangsmotiv

Den konkrete farsfiguren tematiseres ikke bare gjennom Adrian i dette verket. Også van Huysum blir beskrevet i sin farsrolle. Eksempler finner man allerede i utdragene fra kunsthistorier og generelle oppslagsverk. Helland har undersøkt oversettelsene og finner at det i ”[...] det store og hele er [...] snakk om samvittighetsfulle og korrekte gjengivelser av originalene.” (Helland, 2003: 145). Det er interessant at de forskjellene Helland finner, ofte er ”[...] opplysninger av mer triviell og biografisk art.” (Helland, 2003: 145). Man finner imidlertid flere biografiske elementer som er knyttet til relasjonen mellom far og sønn, og siden utdragene er Wergelands subjektive valg, noe også Helland poengterer, kan man tillegge disse elementene en viss verdi.

BS starter med et utdrag der van Huysums egen far får en plass: ” – ’Hans Fader *Justus*, en middelmaadig Maler, gav ham den første Underviisning; men siden gik han i Lære hos Naturen, der bød ham sine skjønneste Døttre til Mønstre.” (BS 76). I tillegg finner man et utdrag der hans forhold til sin egen sønn kommer frem: ”Ærgrelse over en af sine Sønners Opførsel virkede saa paa hans Forstand, at han forfaldt i en Art Vanvid, som dog ikke havde nogen Indflydelse paa hans Arbejder.” (BS 78).¹¹⁶ Dette momentet gjentas som sagt i diktverkets siste del, og da som en oppfyllelse av Adrians forbannelse (jf. BS 112). van Huysums utvikling i diktet kommenteres lite, men Bjørlo mener finner at i rollen som kunstner gjennomgår van Huysum en positiv utvikling: ”Han fremstår først som en selvbevisst og arrogant kunstner, men lider senere ved tanken på sine overgrep og soner gjennom arbeidet med å fullende sitt kunstverk.” (Bjørlo, 2007: 104). Konflikten til sin egen sønn blir imidlertid stående uforløst. Tar man hans farsrolle med i betraktningen, kan dermed heller ikke van Huysums karakterutvikling ses som entydig positiv. Også hos van Huysum finner man dermed at de ulike rollene han opptrer i har utslag for personens handlinger.

van Huysums fars- og kunsterrolle gjør videre kunsttematikken aktuell også i min lesning, da det kan leses som en metavending fra far-sønn-tematikk til kunstner-produkt-

¹¹⁶ Helland påpekte at de endringene som var gjort i forbindelse med tekstutdragene i verkets begynnelse, var av biografisk art. Det gjelder imidlertid ikke denne, se Fiorillo (1818: 328). Wergeland har altså *valgt* å beholde denne opplysningen, og inkorporerer den også i diktets ende.

tematikk. Allerede diktverkets tittel viser til en slik relasjon mellom kunstneren og hans produkt. Jeg mener disse forholdene stilles opp som kontraster i dette verket: van Huysum er en god kunstner, men en dårlig far. I det hele tatt gir kunstnerrollen lite rom for hensyn til mellommenneskelige relasjoner, slik det også kommer til uttrykk gjennom Alonzos handlinger. Når han står tilbake for ødeleggelse av byen, kommer det *ikke* av hensyn til mellommenneskelige relasjoner slik fortelleren spekulerer i i første omgang: ”Har han hørt sin Moder jamre under Hovslagene [...]” (BS 85). Som Helland skriver, er årsaken til Alonzos tilbakeholdenhet verken moralsk, religiøs eller politisk, den kommer av at han midt i råskapen evner å ”[...] se med malerens inspirerte øyne.” (Helland, 2003: 174). Jeg tolker diktet slik at kunstnerrollen undergår nettopp samme kritikk som presterollen, da den fører til en distansering fra mellommenneskelige relasjoner, og for van Huysum gjelder dette altså barnet.

Bø skriver at BS bindes sammen av ulike gjennomgangsmotiver som ”[...] belyser eller illustrerer temaet [og] dukker opp igjen og igjen [...]” (Bø, 1967: 26). I tidligere forskning har dette ofte blitt knyttet til ulike aspekter vedrørende kunstens vesen. Jeg mener imidlertid at også mitt fokusområde representerer et sammenbindende element. For det første gis Adrian en svært sentral plass i diktet, og hans figur tematiserer i størst grad nettopp farsrollen. I tillegg kan også van Huysums roller knyttes til denne tematikken. Videre er sammenligningen mellom en bukett og en familie, mellom blomster og mennesker, en grunnmetafor gjennom hele diktet. Den kommer til syne i alle maleriene som nevnes. Først i ”Beskuelsen” der jeget finner likheter mellom blomstene og mennesker, og som senere i verket viser seg å peke mot historien om Adrian og hans familie. Metaforen er også tydelig til stede i verkets avsluttende kunstutstilling: der en ung mann finner likheter mellom alle blomstene i van Huysums maleri og individene i Alonzos ”Familie” som han har malt etter Velasquez. Et fellestrekk ved alle disse forskjellige farsfigurene i verket, er at de distanserer seg fra familien og dermed feiler som fedre: Adrian som prest feiler og endrer seg ikke før det er for sent, van Huysum vier seg til kunsterrollen og feiler som far. Det kjente maleriet ”Familien” av Velasquez, som blir nevnt både tidlig (jf. BS 91) og sent i verket (jf. BS 114) gjenspeiler denne tematikken: i dette maleriet er faren sentral i bildet, men like fullt langt i bakgrunnen, distansert og sannsynligvis på vei ut. Farsmotivet dukker med andre ord opp igjen og igjen, men ikke i tråd med Sætres påstand om at ”familiekjærleik” er et sentralt strukturingsprinsipp (Sætre, 1995: 255). For Adrian og hans familie, van Husym og sønnen, og for maleriet ”Familien”, mener jeg tvert imot BS fremviser en farskritikk som gjør ”farspsykologi” til en mer dekkende betegnelse.

6. Johnny i Wergelands loshistorie

Den engelske Lods (DeL) er et av de første ferdigstilte dikt som Wergeland skrev på sykeleiet.¹¹⁷ Det er skrevet som et delvis samarbeidsprosjekt mellom Nicolai og Henrik. Enkelte deler av verket ble publisert i *Morgenbladet* i 1843, men ble først utgitt i sin helhet i 1844. I motsetning til det som var vanlig for Wergeland, ble dette diktet godt mottatt i samtiden, noe som førte til at et nytt opplag ble sendt ut allerede 30. mai 1845 (Aarseth, 1967: 9-10).¹¹⁸ Som Wergeland selv skriver i *Hasselnødder*, er diktverket inspirert av hans Englandsreise i 1831 (SS IV, 7. b.: 357).¹¹⁹

Asbjørn Aarseth skriver at *DeL* vanskelig lar seg sjangerbestemme, da verket i likhet med *BS* inneholder både episke og lyrisk innslag. Utover dette mener han verket ligger mellom poetisk realisme og et allegorisk eventyr (Aarseth, 1967: 6- 7). Ragnhild Wang (1997) mener i likhet med Aarseth at verket har innslag av poetisk realisme, kunsteventyret og trekker videre også frem gotikk som sjangerbetegnelse (Wang, 1997: 84). Wang støttes her av Vigdis Ystad (2012) som omtaler *DeL* som et dikt og mener har flere likhetstrekk med den gotiske romanen. Selv vil jeg karakterisere *DeL* som et dikt med melodramatiske trekk.¹²⁰ Som jeg kommer tilbake til i 6.2, vil jeg gjennom å vektlegge verkets melodramatiske sider vise at verket rommer et realistisk aspekt, hvilket står som motsetning til Wangs definisjon av gotikk som ikke-realistisk (Wang, 1997: 84).¹²¹ Det er nettopp verkets melodramatiske trekk som på ulike måter tydeliggjør spenningene verkets sentrale farsfigur, losen Johnny Johnson, må forholde seg til.

6.1 Handlingsreferat

DeL er delt inn i 12 deler. Store deler av verket utgjøres av en ramme for losens historie. I de første delene møter man det lyriske jeget ombord i en båt. Mellom hans refleksjoner, finner man de store naturskildringene som er særlig vektlagt i resepsjonen. Et eksempel er andre del,

¹¹⁷ *DeL* finner man i SS I, 3. b. Jeg vil heretter kun oppgi sidetall.

¹¹⁸ Bare ett annet verk opplevde Wergeland at ble utgitt i nytt opplag i løpet av hans levetid, og det var *Spaniolen* som ble utgitt både i 1833 og 1840 (Ystad, 2012).

¹¹⁹ Til tross for at Wergelands diktverk ikke ble en kritikkersuksess, har *DeL* likevel inspirert andre diktere. Man finner nemlig flere loshistorier i Norge og alle har likhetstrekk. Kabell skriver at det er likheter mellom *DeL* og Welhavens "Lodsen" fra 1839 (Kabell, 1957: 113). Likhetene finner man i navnetrekk og losens galskap. Videre finner Harald Noreng likheter mellom *DeL* og Henrik Ibsens *Terje Vigen* (1862). Noreng mener Ibsen var påvirket av Wergeland og blant annet har tatt i bruk navnetrekk, sinnssykdommen og enkelte deler av den endelige forsoningen (Noreng, 1990: 14).

¹²⁰ Som Aarseth også påpeker (jf. Aarseth, 1967: 6-7), utgjør innslaget av prosa bare tre linjer i verket. Slik ligger verket nærmere den rene diktsjangeren enn *BS*, der prosadelen utgjør en langt større del.

¹²¹ Wang åpner riktignok opp også for verkets realistiske sider, men er kritisk til karakterene. Dette kommer jeg tilbake til i 6.2

”Appearance of England”, som rommer den berømte skildringen av klippene ved Dover. I påfølgende del finner man historien om jegets ånd som drar innover mot land, før så hans blikk vendes utover idet losen ankommer hans skip i verkets fjerde del, ”Lodsen og hans Dreng”.

Losen trer inn på jegets båt, mens en dreng vender robåten tilbake mot fastlandet. I denne delen av diktet er det jegets perspektiv som følges, og man får også noen karakteristikk av den gamle losen sett utenfra. Etter en øm avskjed med drengen, hvorpå losen også feller en tåre, holder han seg for seg selv, drikkende: ”- Lodsen var og blev mærkværdig:/under al vor Opseilads/tømte taus han sine Glas,/og for hver berømt Fregat/var han færdig/flux at lette paa sin Hat.” (DeL 223). Jeget vender seg igjen til sine refleksjoner, og igjen får man naturskildringer, som i sjette del ”Scenery. Engelsk Efev”.

Losen forholder seg taus inntil de i del sju, ”Yachtclubb-flaaden”, nesten kolliderer med en yacht. Ombord i denne er det en kvinne, vakker og rik sett fra jegets ståsted. I mannskapets forsøk på å avverge kollisjonen, oppdager jeget at kvinnen og losen gjenkjenner hverandre:

Da, just i Sekunden da,/kun en Alen knapt derfra,/Damen drejer raskt paa Roret,/just da hendes Navn af Choret/blev udraabt og Yachten vender/for at løbe ned i Læ,/viser Lodsens Blik og Hendes/Aasyn, at de begge kjendes./Hans blev rædselsfuldt at see:/skummelmørkt, dog fuldt af Flamme,/Fakler liig bag Sørgeloret,/hendes Aasyn hvidt som Sne,/fuldt af en Gorgones Jammer. (DeL 237).

Gjensynet blir dramatisk idet kvinnen kaster en pung med mynter til losen, som han på sin side kaster langt til havs. For annen gang tørker han en tåre.

Etter dette møtet, forteller losen endelig sin historie. Fortellingen er dramatisk, styrt av tilfeldigheter eller ”Træf”, hvorav mange er ”sorte”, få ”hvide”. Losen, Johnny Johnson, gifter seg med sin ungdoms kjærlighet Mary Ann. Sammen får de en sønn, Francis. Lykken varer imidlertid bare ett års tid, da en ond Lord i sitt ønske om å få Mary Ann, bortfører Johnny. Under tvang tilbringer Losen 18 år ombord på ulike engelske krigsskip, mens Mary Ann på sin side blir fortalt at han er død. Hun blir videre tvunget til å gifte seg med lorden. Ekteparet reiser til Frankrike, mens Francis blir igjen hos losens far i England. Når bestefaren senere dør, tar en enke med hennes datter, Anna, over foreldreansvaret for Francis. Senere forelsker Anna og Francis seg i hverandre.

Francis drar senere til sjøs, og tilfeldighetene gjør at Francis og hans far møtes igjen ute på havet. Gjenkjennelsen mellom disse to finner først sted når de kommer tilbake til England og ser hytta de sammen bodde i. Francis forteller så alt han vet, men historien om Mary Ann forblir en gåte for Johnny. Åtte dager før Francis og Anna skal gifte seg, er det en

tilstelning i området. I en konkurranse dør Francis, og nok en gang spiller tilfeldighetene en viktig rolle: blant publikummet utpeker det seg en kvinne. Det er denne kvinnen som ifølge Johnny bidrar til å drive Francis til å gå for langt i konkurransen. Når Francis dør, blir Johnny fra seg av fortvilelse, og i samme sekund gjenkjenner han denne kvinnen som Mary Ann.

Etter dødsulykken blir Johnny sengeliggende. Mary Ann våker ved hans side, og det er også der hennes historie blir fortalt. Hun forteller om hvordan hun ble forledet og gift med Lorden, men også hvordan hun gjennom listige planer til slutt endte som rik enke, og at hun alltid hadde Johnny og Francis i tankene.¹²² For Johnny står det imidlertid klart at han ikke kan gjenoppta et kjærlighetsforhold med denne nå uverdige kvinnen, selv om han riktignok tilgir henne for å drive deres sønn i døden. Losen flytter så vekk fra stedet der alt har skjedd, mens Anna kommer etter med ønske om å tre inn i hans sønns sted. I samarbeid med Anna tar Johnny opp igjen arbeidet som los, hvilket utgjør årsaken til at losen kommer til jegets skip. Som losen forklarer, er det av bekymring for Anna de har sett han gråte.

I del ni, ”Agterspeilet”, blir det klart at Anna ikke overlevde farten tilbake til land: ”Anna havde fundet Havn/i Gud Faders egen Favn.” (*DeL* 297). Dette tapet medvirker til at losen blir gal, og i del ti, ”London. Bedlam”, kommer det frem at han havner på sinnssykehuset Bedlam. Her trer Mary Ann inn igjen, og gjennom bestikkelser befriir hun losen. De finner igjen sammen i kjærlighet. På kapteinens oppfordring, reiser de sammen til Hardanger, hvilket beskrives som det herligste sted i del 11, ”Hardanger”: ”o hvor findes saadant Sted,/ disse løvbekrandste Tanger/med den fromme Hyttes Fred,/uden i din Herlighed,/underdeilige *Hardanger*?” (*DeL* 311). Diktet avsluttes så med at jeget i del 12, ”Besøget”, besøker paret som lever i en idyllens verden i kombinasjonen mellom gudstro og natur:

Og da just det ringte sammen,/klang det som om Engle drog/gjennem Luften under Kvad;/og deraf jeg [jeget] Varsel tog,/at den Gudstro, som de Tvende/i de syge Hjerter bar,/vil Naturens Kuur fuldende,/saa taknemlig de erkjende/det for Livets bedste Mening,/at ei Sorg paa Jorden findes/saa fortærende og svar,/som af Gudstro, i Forening/med Natur, ei overvindes. (*DeL* 314).

6.2 Tidligere tolkningstradisjon

Til tross for den store publikumssuksessen *DeL* viste seg å være, er forskningstradisjonen rundt verket relativt sparsommelig. Den første (forsøksvise) lesningen kom imidlertid tidlig. Allerede i 1844 ble heftet *Den Fornøielige Tugtemester : Kritik over H. Wergelands nyeste*

¹²² Som Aarseth også påpeker, har historien i verket flere likhetstrekk med Homers *Odyseen*. På dette stedet i fortellingen finner man imidlertid en stor forskjell: Begge de gjenværende konene har friere, men i motsetning til Odyssevs kone som avviser disse, lar losens kone ønsket om hevn styre hennes handlinger (Aarseth, 1967: 7).

Digt: Den engelske Lods utgitt anonymt. Her kommer det frem en svært kritisk holdning til diktet: "[...] Hr. W blot fortjener Dadel for 'Den engelske Lods' thi den er det meest urimelige, usammenhengende og bombastiske Snak, som nogensinde har hjemsøgt et Publicum fra en Digter." (anon., 1844: 30). Dette medførte at fortolkerne avsluttet sin lesning før losens fortelling og dermed før familierelasjoner blir et tydelig tema. Enkelte karakteristikk av losens gis like fullt. Det skrives at som enhver roman- eller dikthelt skal også losen gjøres merkelig, og dette mener fortolkeren at Wergeland har lyktes med: "[...] vi kunne ei benægte, at Manden er gjort mærkværdig." (anon., 1844: 16). Imidlertid føres det hele så langt at det blir *for* usannsynlig, og derav kritikkverdige: "Drabelige Bedrift! [...] Man skulde troe, man læste et Vittighedsværs, hvor Helten var en Karrikatur." (anon., 1844: 21). Denne kritiske tonen gjenspeiler seg ofte i de senere kommentarene rundt karakterene, dog med noen unntak. Jeg vil først presentere de kritiske.

I forordet til utgivelsen av *DeL* i 1904, skriver Otto Anderssen at selv om det er vanskelig å spore "[...] en varmere og mere medfølende menneskeskildring [...]" i Wergelands forfatterskap, er karakterene i *DeL* ikke psykologiserte (Anderssen, 1904: IV-V). I den etterfølgende gjennomgangen av diktet, fastholder Anderssen at karakterene i diktet fremstår som typer. Et videre eksempel finner man hos Saugstad som påstår at Wergeland mangler psykologisk sans, noe som gjorde at han aldri ble en betydelig epiker. Saugstad bruker *DeL* for å illustrere poenget: "Storparten av diktet handler om mennesker som ikke er godt skildret. Losen, Johnny, og Mary Ann, kona hans, blir bare typer og ikke levende personligheter." (Saugstad, 1946: 9). Han mener dette gjør interessen for verket liten. Som et eksempel på usannsynlighetene i verkets karakterskildring, trekker Saugstad spesielt frem Mary Anns handlinger overfor lorden og setter spørsmålstejn ved konsekvensene hennes disse får: "Vi skjønner heller ikke hvorfor Mary Ann skulle bli fordervet av å ta hevn over lorden som var opphavet til all hennes ulykke." (Saugstad, 1946: 10). Han ser imidlertid bort fra elementet i den videre lesningen og finner at når losen og hustruen blir forsonet, "[...] drar de til Hardanger for å begrave alle triste minner i naturens favn." (Saugstad, 1946: 46). Også Kabell legger vekt på at både menneskeskjebnene og handlingen er lite troverdige: "[...] selve handlingen er jo saa usansynlig, at Wergeland maa gøre, usansynligheden til et raffinement." (Kabell, 1957: 114). Kabell støtter Saugstad i at losens behandling av Mary Ann virker usannsynlig, og føyer til at "[h]eller ikke pigen Annas optræden som rorkarl virker overbevisende [...]" (Kabell, 1957: 114). Det foreligger med andre ord en nokså stor enighet om at Wergeland mislykkes i det realistiske rundt karakterene og i verket som sådan.

Kritikken av persongalleriet videreføres i den nyere forskningen. I Ragnhild M. Wangs masteravhandling *Den engelske Lods av Henrik Wergeland. En analyse* (1997), ligger fokuset på det samfunnskritiske i verket. Slik åpner hun opp for verkets realistiske sider i større grad enn tidligere forskning, men i forhold til karakterene stiller hun seg like fullt i samsvar med den tidligere kritikken:

Dualisme eller antitese er et fremtredende trekk ved samfunns og menneskeskildringen [sic] i verket. Sort hvitt, lys skygge, latter og sorg står mot hverandre, avgjør skjebner og preger holdninger og handlinger. Det får konkvenser [sic], samfunnskritikken blir tross alt mindre realistisk, fordi personskildringen er urealistisk [sic!], og virker naiv. Den indre menneskeskildring som skulle gi et dypere bilde av personene, deres sjeleliv og karakter, mangler. [...] Wergeland psykologiserer altså ikke. (Wang, 1997: 37-38).

Noen lesning av familierelasjoner finner man ikke hos Wang, men hun har enkelte personkarakteristikk. Losen beskrives av Wang som en svært positiv karakter: ”Losen var god og bare god. For ham var begreper som solidaritet, kjærlighet og ansvar levende og krevende, noe han måtte stå inne for, og verne om. Dette viste han overfor sine medmennesker gang på gang.” (Wang, 1997: 38). Wang hevder så at det er en karakter i verket som skiller seg ut og det er Mary Ann. Wang leser henne som representant for både det gode og det onde i samfunnet, og slik er ”[...] mer nyansert fremstilt enn de andre personene i verket.” (Wang, 1997: 18). I likhet med Saugstad oppfatter også Wang den endelige forsoning som både fullstendig og problemfri. Med sitt samfunnskritiske fokus, konkluderer hun at verket går ”[f]ra opprinnelig enhet og harmoni gjennom splittelse og synd tilbake til den opprinnelige enhet.” (Wang, 1997: 88).

Denne entydige tonen i resepsjonen jeg har presentert hittil, kan etter min mening kritiseres på to måter. For det første er den realistiske innfallsvinkelen kritikerne anvender noe kritikkverdigg i seg selv. *DeL* har med sin polarisering, bruk av tilfeldigheter og dramatiske handlingsgang, melodramatiske trekk. Melodramaet er en sjanger som i senere tid blitt rehabilitert gjennom særlig Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* (1995). Brooks hevder at verk som kan betegnes som melodramatiske ikke bør leses avgrenset innen en realistisk forståelsesramme, da å lese verkene utover denne begrensningen vil kunne belyse nye sider (Brooks, 1995: vii og xiii). Lest på en mer sympatisk måte kan melodramatiske verk knyttes til virkeligheten og menneskelig livsførsel:

Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightened new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. [...] It demonstrates over and over that the signs of ethical forces can be discovered and can be made legible. (Brooks, 1995: 20).

Han poengterer at et verk ikke alltid er gjennomført melodramatisk, men at verkene kan bli lest med referanser til det melodramatiske (Brooks, 1995: 20).¹²³

For det andre tar de nevnte kritikerne ikke hensyn til at det er losens egen fremstilling de baserer kritikken på. Dette ser det ut til at Daniel Haakonsen er bevisst på i sin korte, men nyanserende lesning i avhandlingen *Skabelsen i Wergelands diktning* (1951). Haakonsen gir losen en forholdsvis negativ beskrivelse. Losen er ”følsom av natur”, noe Haakonsen finner at gjør losen alt annet enn handlekraftig: ”[...] den impotente følsomhet losen er beheftet med, gjør at de store linjer i hans utviklingsgang blir rent parodiske. Losen lider i sin maktesløshet under en pessimitisk vantro og føler seg forfulgt av det han kaller *sorte Træf* [...]” (Haakonsen, 1951: 235).¹²⁴ Som motsetning setter han opp de øvrige karakterene. Francis og Anna nærer sterk kjærlighet til andre mennesker, men denne er ikke impotent slik losens er (Haakonson, 1951: 238), og Mary Ann beskrives med ”[...]adskillig mer tiltak og handlekraft [...]” (Haakonsen, 1951: 235). Når det kommer til slutten, er Haakonsen imidlertid på linje med de øvrige. Han ser den som en forsoning mellom ekteparet der Mary Ann blir ”[...] befridd fra sine adelslaster [...]” (Haakonsen, 1951: 235).

Jeg mener derimot at verkets slutt heller bør karakteriseres i tråd med Hans Hauges (2008) mening om at den er ”tankevækkende og utfordrende” (Hauge, 2008: 12). Hauge har ellers ingen kommentarer vedrørende familierelasjoner, men han påpeker akkurat det elementet som ligger til grunn for mine lesninger, nemlig at losens historie må leses som hans egen fremstilling: ”Især kan sømænd altid fortælle en historie. Dem kalder vi ofte skrøner. Vi accepterer, at de nok ikke er helt sande.” (Hauge, 2008: 1). Gjennom losens blikk, blir karakterene fremstilt dualistisk, men losen har også motstemmer i verket, samt selvmotsigelser og tvetydigheter i sin egen historie. En lesning med vekt på disse elementene sett i sammenheng med farsfiguren og far-sønn-relasjonen, bidrar til å gjøre teksten spennende og karakterrelasjonene langt mer nyanserte enn det som kommer frem i resepsjonens kritiske blikk.¹²⁵

¹²³ Noreng kommenterer også at verket har melodramatiske trekk, som han også finner igjen hos Ibsen. Noreng skriver imidlertid at ”’Terje Vigen’ rommer færre sentimentale og melodramatiske trekk enn *Den engelske Lods*. Med Ibsens versfortelling er vi kommet realisme i litteraturen litt nærmere.” (Noreng, 1990: 23). Til tross for at Noreng kobler *DeL* med det melodramatiske og riktignok poengterer at diktet inneholder rystende sosialskildringer, stiller han seg dermed sammen med den øvrige resepsjonen som mener Wergelands dikt her står langt fra det realistiske.

¹²⁴ Det er Haakonsens bemerkning om at losen *føler seg* forfulgt jeg mener taler for at han ser losens fremstilling med et kritisk blikk.

¹²⁵ Utover de presenterte studiene, har Harald Beyer har skrevet to artikler om *DeL*. Den første (1925a) er en beskrivelse av forholdet mellom far og sønn, og hvordan de samarbeidet om utformingen av *DeL*. Siden den er biografisk og ikke inneholder analyse av diktet, går jeg ikke nærmere inn på den før i kapittel 7.2. Den andre

6.3 Losen Johnny Johnson som farsfigur

Farsrollen er et sentralt aspekt i *DeL* og man kan trekke flere linjer mellom faren i dette verket og i de foregående. En vesentlig forskjell er imidlertid at i motsetning til Adrian og Adam som er fysisk nærværende, men psykisk distanserte fra sine barn, er Johnny alltid en psykisk nær far, men som flere ganger blir en ufrivillig fysisk distansert far. Han rammes slik heller ikke av den samme farskritikken som Adam og Adrian. Det er også flere likheter mellom fedrene. Både Adrian og Johnny blir ansett som gale av øvrigheten, og galskapen kommer av de begge mister alle "sine". Johnny blir endatil sperret inne på grunn av dette. En forskjell er imidlertid at han blir reddet, i motsetning til Adrian som dør i sin forvirring.

Når det kommer til morsfiguren finner i utgangspunktet en lignende marginalisering som i *BS* sted, men her dør ikke moren. Mary Ann kommer tvert imot tilbake, og dette påvirker tydelig losens verdihierarki og prioriteringer. Det er nettopp kjønnsproblematikken som spiller inn her, og slik sett er det altså i større grad et likheter med *SMM* der Eva er tilstedeværende. I motsetning til i sistnevnte dikt, der Eva blir en stadig sterkere kraft i forhold til Adam, ender derimot *DeL* i en situasjon der kjønnsrollene er tilbakeført til sine opprinnelige mønstre. Min lesning vil like fullt vise at dette ikke ukritisk bør leses som verkets norm.

Den påfølgende analysen følger verkets egen handlingsgang, og begynner slik med det lyriske jegets situasjon. Underveis vil det vise seg at både jeget og losen fungerer som korrektiver til hverandre.

6.3.1 Rammen: Det lyriske jegets indre

I *DeLs* begynnelse møter man altså det lyriske jeget ombord i en båt, og delens tittel, "Længsel efter Land" virker beskrivende for den følelsen jeget har. Jegets håpløshet blir tydelig allerede i diktets begynnelse der han stiller kapteinen følgende spørsmål: "O, Kaptain, hvorhen, hvorhen/gaaer Seiladsen uden Ende?" (*DeL* 191). Spørsmålet blir ikke besvart, i stedet får man en større beskrivelse av jegets følelse av ensomhet, fortvilelse og ubetydelighet, og hans følelse av å i det hele tatt være et gammelt sinn i en ung kropp: "O, Kaptain, nu har mod Vesten/Farten alt saa længe staaet,/til det synes mig jeg næsten/er i Sind en Olding bleven,/skjøndt mit Haar end ei er graat/og min Kind ei rynkeskreven." (*DeL* 192).

(1925b) er en opplisting av endringsforslagene til Nicolai og inneholder således heller ingen analyse av diktet. I tillegg har Sigmund Skard (1957) foretatt en undersøkelse av versemålet i *DeL*.

Livet hittil har blitt kastet vekk ”uten spor”¹²⁶, slik at han nå i følelsen av alderdom og kjedsomhet har temmet sin ungdommelige utålmodighet og sitter med en ”sløven Fred” (*DeL* 193). At dette skal være livets siste reis er imidlertid ikke en tilfredsstillende tilstand for jeget, og hans søken etter en større mening blir tydeliggjort gjennom hans desperate henvendelser til flere av skipets menn, samt ønsket om å *ikke* befinne seg på en ”dødningsnekke”:

O, Kaptain, giv mig et Ord!/Tryk mig med din Haand, den kjække,/at mig Tanken ei skal skrække,/at jeg i en Dødningsnekke/kommen er ved List ombord!/Styrmand, giv mig din! Kom an,/Baadsmandsmath og Tømmermand!/I Matroser, mine Venner,/rækker mig de brune Hænder!/dræber med et kraftigt Tag/Angsten i mit Hjerteslag! (*DeL* 194).

Noe svar får han imidlertid ikke i denne delen, noe som viser hvordan han i sin angst og ensomhet fjernes fra den ytre verden og han står alene i sin bevissthet og fantasi. Det er med andre ord en tydelig underliggende livsallegori i dette partiet, der jegets følelse av å være olding peker mot et individ i en eksistensiell krise. Han er sliten og trett, men virker like fullt ikke totalt resignert.

Denne første delen viser altså frem en meningssøken og stadige spørsmål. I artikkelen ”Mening eller tomhet? Wergeland spør – og gir selv svaret” (2008) kommenterer Vigdis Ystad disse spørsmålene hos *DeLs* lyriske jeg. Hun mener Wergelands spørsmål generelt kan deles opp i to grupper. Den første er ”[t]eknikken med retoriske spørsmål [som] kan peke mot en harmonisk virkelighetsoppfatning og en holdning til tilværelsen preget av avklart sikkerhet.” (Ystad, 2008: 142). Ystad skriver videre at et retorisk spørsmål alltid har et svar, og det som ligger i svaret på et slikt spørsmål, er *erkjennelse*. Den andre kategorien er imidlertid ikke retoriske og mer foruroligende: ”I stedet for å forutsette harmoni, kan slike spørsmål antyde at virkeligheten savner mening og sammenheng, eller de kan reise tvil ved den jordiske dikters evne eller mulighet til overhodet å forstå og å erkjenne.” (Ystad, 2008: 143).¹²⁷ Etter min mening reflekterer jegets mange spørsmål en person som savner mening og sammenheng, som altså befinner seg i en uharmonisk sjelstilstand, med andre ord den andre kategorien.

¹²⁶ Jeg tolker ”uten spor” som et tegn på at jeget er barnløs. Betydningen av dette kommer jeg tilbake i utover i analysen.

¹²⁷ Ystad kommenterer bare *DeL* forut for losens historie og finner at jegets spørsmål kan settes i sammenheng med den andre kategorien og dikterens skaperkraft: ”*Den engelske Lods* påkaller interesse nettopp ved å sette spørsmålstegn ved hvordan den skapende fantasi arbeider, og ved om dikteren egentlig kan si at han er herre over den.” (Ystad, 2008: 160). Hun mener foregripelsen av de senere hendelsene i denne delen skaper en uklarhet ved hva som er fantasi og hva som er virkelighet, en uklarhet som fremhever det radikale spørsmålet om det er ”[...] noen sammenheng mellom dikterens syner, dikterens erkjennelse, dikterens språk – og en virkelighet utenfor ham selv.” (Ystad, 2008: 160).

I tredje del, ”Drømmesyne”, reiser jegets ånd i land i England. Ånden farer til en fest for adelen i Brighton. Beskrivelsen av disse er langt fra positiv:

Der var Adel uden Hæder,/herlig Viin foruden Glæder;/der var Guld foruden Lykke,/Skjønhed uden Uskylds Smykke;/Venskab, der saa fast bestaaer,/som den Hud, en Slange kaster;/Oldinge med Ungdoms Laster,/Ynglinge med hvidnet Haar -- /deres foraarsløse Sommers/visne Græs og Sydens Blommers/tørre henforbrændte Straa,/som en tidlig Død skal slaa. (*DeL* 205).

Det er tydelig at denne formen for dekadent livsførelse ikke er løsningen på jegets meningssøken, men det er en likhet mellom de unge som i dette selskapet ”[...] vandred [...] om som Døde” (*DeL* 205), og den følelsen han selv har. Jegets ånd skynder seg i hast derfra, jaget av demoner, de ”onde Magters Kogleri” (*DeL* 206). Den ankommer så en sjømannshytte. Her foregripes hendelser i verkets påfølgende fortelling av losen. Jeget blir vitne til en vakker kvinnes harpespill og kjærlighetsforholdet mellom henne og den besøkende ånden Francis. Den vakre historien blir avbrutt av at ånden forsvinner og videre av at en aldrende sjømann inntreer og sier til piken, Anna, at det kommer et skip som vil ha los ombord. Her trekkes altså jeget ut av fantasien og tilbake i fortellingen. Imaginasjon og virkelighet glir over i hverandre for jeget i hans meningssøken, men både her, og også i senere refleksjoner, er det nettopp losen og omstendighetene rundt han som drar jeget tilbake til den konkrete livsverdenen.¹²⁸ Allerede her finner man etter min mening altså tegn på at losen er av betydning for jegets stadige spørsmål.

6.3.2 Familierelasjoner: to forskjellige oppfatninger møtes

Forut for losens egen historie, gir som sagt jeget en beskrivelse av losen sett utenfra. Når losen og drengen skilles, skildres en følelseladd avskjed: ”[...] fleer end trende, mange mange,/ med den anden/drog han Drengen til sit Hjerte/under Udbrud af en Smerte,/ [...]” (*DeL* 212). Losen fremstilles dermed som svært kjærlig, noe som ikke blir sett som positivt fra jegets blikk: ”Ei! -- jeg tænkte -- Ei, for Fanden!/ Hvo kan nu/rose længer Engelskmanden/for hans djærve Sjømandshu?/Staaer ei der den gamle Ulk/kvalt tildøde af sin Hulk,” (*DeL* 214). Jeget ser dermed losens kjærlige sider som et element som fjerner han fra mannlighetens idealer, hvilke han tidligere har funnet i engelskmenn generelt. Denne

¹²⁸ Ystad støtter implisitt opp om denne påstanden: ”Dikeren føler at sinnet er omgitt av angst, en tilstand han sammenligner med døden. Han ber om sanseinntrykk som motvekt [...]” (Ystad, 2008: 157). Anderssen påpeker at jeget ”[i] sin angst griber [...] efter sjømændenes brune hænder for at føle livets pulsslæg og dermed faa sin livsbevidsthed tilbage.” (Anderssen, 1904: 74). Jeg mener altså at det er losen som representerer den motvekten jeget ber om.

inderligheten og sentimentaliteten losen utviser overfor sin dreng, ser jeget i det hele tatt ut til å mene er bortkastet og setter opp de norske familierelasjonene som motsetning og ideal:

Ha, den Britte skulde see/under Norges vilde Kyst/Gutter (neppe længesiden/at de slap fra Moders Bryst)/Gutter som en Tommeliden,/druknede Havlodgers Børn,/mere kjække/end den vilde Fiskeørn/og sjøvante Nordlandsskarv,/sikkreere end Havets Maager,/mellem høie Bølgeraager/svæve om i Faders Snekke,/Moderens og deres Arv! (*DeL* 214).

Denne forskjellen i losens og jegets egne oppfatninger vektlegger også fortolkerne fra 1844:

”Af Lodsens Angst for Drengen, af hans Mumlen om ustø Baad, let Ballast og svære Seil tager han Anledning til at broute med de norske Gutters Færdighed til Søes. De maales da i Kjækthed med – Maagerne, Skarven ja Fiskeørnen. Heldige Allegorier!” (anon., 1844: 13)

Losens avvik fra det maskuline ideal, blir tydelig ved at jeget eksplisitt setter losen i sammenheng med det moderlige:

-- -- En mærkværdig Mand tilvisse:/rustet Jern fra Fod til Isse;/men der indenfor saa blød/som Melonmarv hvid og sød;/bliden Klang i haardt Metal;/Barskheden sentimental/følsom, øm, ja som om kunde/fra hans laadne haarde Bringe/honningsød og lunken springe/Modersmelk i Barnemunde;/fromme Ord til strenge Mæle;/jomfrufølsom, moderblød/var den Gamle. (*DeL* 216-217).

I det første møtet med losen gis det altså et negativt portrett av han, da han med sin bløthet og sentimentalitet nærmer seg det feminine og moderlige, slik at han skiller seg fra jegets mannlighetsideal. Også Anderssen mener losen her utviser en *umandig* engstelse (Anderssen, 1904: 80). I jegets øyne er i det hele tatt losen en fordrunken mann som ikke elsker annet enn sin toddy og sin dreng, og ønsker derfor ikke videre bekjentskap med denne mannen: ”Lad den raa Pilot ved Glasset/sidde der, til han blier mæt!” (*DeL* 217).

Jegets nysgjerrighet i forhold til losen øker imidlertid senere på reisen, når synet av en kutter, ”*the Albatross*” (*DeL* 225), fører til at losen får en tåre i øyet. Losen forklarer så at han har kutteren så kjær på grunn av at han har hatt en sønn ombord, Francis, og med dette faller tåren.¹²⁹ Handlingen fører så videre til et møte med en yacht. Dramaet som utspiller seg der, er uforståelig for jeget. Imidlertid fører møtet med seg nok en tåre i losens øyne, noe som ikke går upåaktet hen hos jeget, som også denne gangen har en noe nedlatende tone: ”Lodsens . . . Ah, hvad gaaer af ham?/Andengang han jo paa Ærmet/tørker bort en Taares Skam,/som, hvor haardt imod han stred,/stedse svulmende sig nærmed,/til den trilled moden ned?” (*DeL* 238). Videre tar så losen ordet.

¹²⁹ Her reflekterer ikke jeget over tåren, da han forsøker å gjenrindre hvor han har hørt ”Francis” før, over minnets flyktighet og vanskelighetene han har med å gripe det. Altså det som ligger til grunn for Ystads lesning, (jf. Ystad 2008: 160). Jegets refleksjoner fører over til Eføyscenen og så møtet med yachten. Det er verdt å legge merke til at også denne gangen er det hendelser i forbindelse med losen som drar jeget tilbake til virkeligheten.

6.3.3 Losens historie: losen som far

Losen er selv negativt innstilt til sine tårer: ”Tvende Gange -- to formeget --/har De seet mig gamle Ulk/-- fy det er en Skam! -- i Graad:!” (*DeL* 139). Med sin beskrivelse av det hele som ”kvindagtig Hulk” (*DeL* 239), setter også han følelsesutbruddene i sammenheng med det feminine. For å unngå å bringe skam over sine landsmenn, vil han derfor fortelle sin historie. Før han starter fortellingen, kommer det et interessant moment til syne idet han tydelig appellerer til sine tilhøreres farsfølelse. Dersom de selv er fedre, vil de ifølge losen lettere kunne tilgi det skammelige som har hendt. Besvarelsen på spørsmålet om tilhørerne selv er fedre, blir beskrevet av jeget: ”Vor Kaptain med Nik bekræfter,/og et Haandtryk fulgte efter,/langt og varmt, som om deri/laa et ømt Frimureri,/som om deri deres Sjele/kunde vexlende meddele/samme Følelsens Mystér.” (*DeL* 241). Her fremvises det altså at det råder enighet, forståelse og aksept fedrene i mellom om at mannligheten svekkes i farsrollen, slik at feminine egenskaper legitimeres. Det ser ut til at fedrene i det hele tatt har en form for fellesskap. I undringen denne beskrivelsen fremviser (jf. ”som om”), kan man også ane at jeget selv ikke er far, selv om dette ikke blir eksplisitt utlagt i teksten. De holdningene jeget har utvist tidligere, for eksempel hans negative karakterisering av losens inderlighet overfor sin dreng (dvs. Anna) satt opp mot hans eget usentimentale ideal, kan dermed leses som utsagn fra en person uten innsikt i familierelasjonen sett fra et faderlig perspektiv.

I starten av losens fortelling får man innblikk i hans forhold til sin egen far. Dette er positivt beskrevet og det skapes et bilde av et godt forhold mellom far og sønn. Faren ønsker sønnen sitt beste idet han råder Johnny til å gifte seg med Mary Ann før Lorden gjør det, et råd losen følger. Farens råd speiler imidlertid også noe egosentristet hos den gamle: ” Tag din Mary Ann tilægte!/Hun, saalænge I er' to,/ ikke vil din Fader negte/dette lille Kammers Ro.” (*DeL* 241). Selv om man kan ane noe egosentrisk hos den gamle, vitner scenen i hovedsak om sønnlig respekt og ærbødighet og stiller seg dermed fjernt fra det opprørske. Forbindelsen mellom far og sønn er i det hele tatt svært tett, noe som blir tydelig understreket videre i diktet:

Gud var god: min Salighed/varte hele Somren ved./Morgen jeg og Aften tænkte,/at til Grund den ene har/Guds ifra hans Himmel sænkte/Naade til min gamle Far:/at min Lykke ikkun var/uforskyldte Gjenskins Glands/ifra Hans,/paa hans Hoveds hvide Sne/faldne, Guds Velsignelse. (*DeL* 243).

I dette sitatet knyttes far og sønn sammen ved Guds velsignelse. Da farens lykke består av at sønnen er lykkelig, blir farens velsignelse dermed en velsignelse sønnen nyter godt av. Sitatet utgjør på denne måten enda et eksempel på det nære forholdet mellom far og sønn. Imidlertid er det også slik at denne beskrivelsen gis etter at Johnny selv har blitt far, noe som kan ha

innvirkning på den positive skildringen. Sanders poengterer nettopp at mange farsbeskrivelser sett fra et sønnlig perspektiv er negative, siden sønnene ikke vet hva faderlig ansvar innebærer (Sanders, 2009: 2). Dette gjelder altså ikke losen.

Videre beskriver losen livet slik det utspiller seg innenfor familien i hytta. Johnny og Mary Ann får en sønn og skildringen som følger er av ren idyllisk karakter der generasjonene lever i fellesskap:

Tænk hvor langt og lyst det straalte,/for i samme Øieblik/Alt at sluge, Alt at fatte,/alle mine Hjerteskatte:/Hende, som mig først imøde/med udbredte Arme gik,/Oldingen, hvis Vink betøde,/naar med Fingeren han tyssed,/at den Lille sov, han vyssed¹³⁰,/først og sidst min Francis saa,/Englen, som i Vuggen laae!” (*DeL* 246).

Regenerering er med andre ord positivt og en del av idyllen. Samtidig skapes det også et positivt bilde av det agnatiske. At dette aspektet er av spesiell betydning vises også senere i diktet når Anna til tross for sitt kjønn inntreer som sønn for losen. Idyllen blir brutt av lordens bortføring av Johnny.¹³¹ Losen blir dermed ufrivillig distansert fra sin sønn.

Ombord i krigsskipet møter så Johnny en annen holdning til sønnlighet og faderskap enn den som hittil har blitt skildret i hans egen historie: ”Unge Midshipmænd, selv Sønner,/trak paa Skuldren kun til Svar/ad min Tale om min Fa'r./Nævnte jeg mit Barn, min Viv./saae de op i Masten bare,/sagde: ’Kulingen er stiv,’ [...]” (*DeL* 249). Losens verdier og følelser kan dermed ikke sies å gjenspeile en allmenngyldig holdning. Denne følelsesmessige distanseringen fra de øvrige på skipet, ser ut til å føre til en følelse av fremmedgjorthet for Johnny. Da sorgen blir for stor å bære i ensomheten, ser han seg nødt til å fortrenge de verdiene han har. En livsførsel bygget på kjærlige følelser innenfor familiesfæren stilles dermed opp mot det mannlige fellesskap som forneker følelser. Det legges frem to ulike verdigrunnlag som viser seg å være vanskelig å forene. Imidlertid er det ikke slik at losen er en spesifikt kjærlig far som skiller seg fra samtlige. Selv om han i denne scenen ikke møter forståelse for sine kjærlige sider, er det like fullt slik at det er et mannlige fellesskap blant kjærlige fedre, slik det har blitt beskrevet tidligere (jf. ”ømt frimureri”, *DeL* 241). Mennene på krigsskipet er rett nok sønner, men de er også beskrevet som unge, noe som tyder på at de selv ikke er fedre. Dette viser at den faderlige kjærligheten og også forståelsen for sin egen far, er tett knyttet sammen med det å selv bli far, hvilket videre støtter opp om tanken om at losens

¹³⁰ Her er skal det trolig stå ”byssed”.

¹³¹ Jeg vil kort nevne at oppbygningen av denne historien har flere klart melodramatisk trekk, siden dette får betydning for lesningen. Brooks skriver at et melodrama starter med “[...]a presentation of virtue and innocence[...]” (Brooks, 1995: 29). Idyllen her er hytten på landet, som kan regnes som et typisk melodramatisk topos. Idyllen og det uskyldige blir så brutt av en trussel, oftest en person. Denne personen kan i første omgang bli drevet vekk, som lorden i denne historien blir det, for så å komme igjen og ødelegge idyllen (Brooks, 1995: 29). Jeg kommer tilbake til det melodramatiske og betydningen dette har for min lesning i 6.3.6.

særs positive beskrivelse av sin egen far henger sammen med at losen selv er far på skildringens tidspunkt. Når man selv blir far, får man altså en ny, og kanskje mer inderlig og kjærlig, forståelse av generasjonene. Regenerasjon kan dermed sies å gi mennesket en ny form for innsikt.

Til tross for at det finnes et fellesskap blant fedre, er altså losen ensom i sine holdninger ombord på krigsskipet. Denne følelsen fører til fortrenning, slik at losen har glemt alle historiene etter 18 år på havet, så langt som til én. Denne historien omhandler ”*the Albatross*” og en kamp om liv og død mot fienden, spanjolene. Også her gjelder det at den fortellende losen vet det er Francis han beskriver, og således også at det han skildrer blir et bilde på hans egen sønn, såvel som han selv som farsfigur. Hele fremlegget bærer preg av sterk idyllisering.¹³² Johnny beskriver en ynglings kamp i svært positive ordelag: ”Men saa kjækt jeg Ingen saae,/som en engelsk Yngling slaae.” (*DeL* 255).¹³³ Denne ynglingen får endog heltstatus idet han ”forsvarsløs og ubeskyttet” forsøker befri menn som er fanget i fiendskipet. Ubeskyttet blir han da et lett offer for en spanjol, men Johnny kommer han til unnsetning. Losen blir til tross for sin ufrivillige distansering den som stiller opp for sin sønn i et avgjørende øyeblikk. I samarbeid redder de to det som viser seg å være slaver: ”Hjælpen af de stakkels Sorte/ei som op fra Helved stegen,/men som himmelfalden kom;” (*DeL*: 257). Denne oppvurderingen av slavene skaper med andre ord et bilde av at de begge er menn med upåklagelige verdier. Det at losen er klar over at ynglingen er Francis idet han gjengir historien på jegets skip, gjør at denne beskrivelsen av far, sønn og forholdet som sådan kan leses som et uttrykk for losens idealer på mannlighet og farsrolle.¹³⁴

Når losen så endelig vender tilbake til England, treffer han igjen ynglingen. Ved synet av hytta gjenkjenner de hverandre som far og sønn, noe som fører til en intens glede der Francis i ”fyrig Ømhed” (*DeL* 262) kaster seg i sin fars favn. For losen selv var gleden så stor at han ikke kan gjengi den til sine tilhørere da han befant seg i ”besvimet Salighed” (*DeL* 262). Nok en gang blir man altså vitne til en svært kjærlig, nærmest feminin, beskrevet farsfigur, såvel som en sønnlig hengivenhet til sin far.

¹³² En idyllisering av så stor grad at Francis’ død på masten kan sammenlignes med en korsfestelse, og som Hauge sier, ”en næsten parodisk korsfæstelse.” (Hauge, 2008: 12).

¹³³ Denne faderlige idyllisering av sønnen finner man også senere, da deltaker for konkurransen blir plukket ut: ”Raskeste blandt sine Svende/maatte altsaa *Cowes* sende;/og at her ei var at gjette,/at han *Francis Johnson* hede [...]” (*DeL* 276).

¹³⁴ Denne scenen utgjør et eksempel på at Wang leser losens historie uten å ta hensyn til at den er fortalt som et tilbakeblikk, og dermed også uten å ta forbehold om losens troverdighet som forteller: ”Her stod far og sønn side ved side for å befri slavene [...]. Dette bildet [...] er i losens fortelling levende og nyansert fortalt. [...] Hverken far eller sønn var da klar over slektsskapsforholdet. [...] Hva måtte ikke det ha betydd for dem begge da de kom tilbake til England, at de ved siden av familiebandet også delte samme innstilling til etiske spørsmål.” (Wang, 1997: 13).

Gjensynet gir Francis mulighet til å fortelle hva som hendte etter bestefarens død. Her fremvises et bilde av hvor viktig foreldreskapet er for barnas ve og vel i beskrivelsen av barneanstalten Francis egentlig var tiltenkt:

Drengens Lod naturligviis -- /nu da Livet i det Fri/skulde mod sin Blomstring knoppes --/var at i en Anstalt stoppes,/rundt hvis Mure lyder Priis,/medens indenfore klages,/hvori Fattigbørn opdrages/af et haardhændt Politi,/ ligesom Salat og Kaal,/hvorom Gartneren kan vide,/at han, naar han giver Taal,/Hovder kappe kan medtide. (*DeL* 265).

Staten som ansvarlig for barn kan ikke erstatte foreldreskapet, tvert imot settes det her opp som motsetninger, hvilket også blir en oppvurdering av foreldreskapets betydning. Som Wang har påpekt, er det da også mulig å lese denne delen svært samfunnskritisk. Den biologiske kobling mellom voksen og barn er derimot av mindre betydning, slik det kommer frem at Francis hadde et godt liv under enkens omsorg. De, etter losens standard, gode verdiene i mennesket settes dermed høyere enn den biologiske kobling. Dette forholdet kan man også se i de kjærlige følelsene Francis har etter enkens død: ”At min Francis sørged som/kjærligst Søn for ømmest Moder;” (*DeL* 271), samt i de følelsene Johnny senere nærer for Anna, som jo ikke er hans biologiske datter, men som allikevel stiller seg i en sønnens sted. Når hun så dør, blir losen gal, slik bevokteren i Bedlam kommenterer: ”gal ved Tab af alle Sine” (*DeL* 301). Anna er derfor uten tvil av stor betydning for losen, da hun blir regnet som en av losens ”sine”.

Hittil har det med andre ord blitt fremvist et ytterst positivt bilde av farsfiguren gjennom losens historie. Gjennom farsrollen legitimeres også feminine trekk, hvilket det utvises en enighet om blant menn som selv er fedre. Den kjærlige og nære far er i det hele tatt svært oppvurdert og blir satt opp som motsetning mot statens brutalitet. Koblingen mellom en far og hans avkom trenger imidlertid ikke å være av biologisk art, da det er den faderlige følelse som er avgjørende for forholdet. Slik blir altså den sentimentale far både oppvurdert og viktig, og spesielt det agnatiske er av betydning. Farsrollen i seg selv er i det hele tatt nokså uproblematisk. Losen er avmaskulinisert og regnes som umannlig på flere områder, men på dette tidspunktet utgjør ikke dette noe farefullt. Først i forbindelse med mors tilbakekomst og Francis’ ulykke, kommer det farefulle til uttrykk.

6.3.4 Det farefulle ved avmaskuliniseringen

Det farefulle ved avmaskuleringen viser seg i festlighetene og det viser seg gjennom kvinnene, og særlig Mary Ann. Når Francis’ liv er i fare under den festlige sammenkomsten,

er Johnny ufrivillig distansert. Utfallet blir tragisk: Francis omkommer. Losens ufrivillige distansering skyldes i dette tilfellet kvinner, nemlig Anna og hertuginnen han senere gjenkjenner som Mary Ann: ”Bag dem Begge, næsten gjemt/bag om Damens store Fjedere,/som til Annas Side bølged,/havde jeg en Plads, forklemte/næsten midt imellem Følget,/saa jeg tænkte, lidt forstemt,/at jeg kunde valgt den bedre.” (*DeL* 276). Fortrengningen av losen blir total når han i sitt forsøk på å rådgi sønnen til fornuft i tvekampen, overdøves: ”Jeg vil haardt til Francis tale,/raabe til ham og befale;/men i al den Jubelskrald,/som i vilden Sky nu hæves,/Røsten høiner/jeg af al min Magt forgjæves.” (*DeL* 279). Den mest aktive tilskueren er nettopp Mary Ann i all sin utfoldelse: ”Men medeet den Hertuginde,/som begeistret har ham fulgt,/og som viser ufordulgt,/at hun ønsker han skal vinde,/op ifra sit Sæde staaer,/brusende af Flor og Fjedere,/raabende: ’o, endnu bedre!/O hold ud! hold ud! vær tapper!/Nok et Tag!/Encore! encore!’” (*DeL* 278). Her skapes altså bildet av den av kvinner fortrenge mannen, i *DeL* vist i Mary Anns fortrengning av Johnny.¹³⁵ Imidlertid er begge kvinnene oppmerksomme på sin rolle i det fatale utfallet ifølge losen: ”[...] Begge sig anklagte,/som om hver af dem alene,/ved hiin rædsfulde Scene,/havde dræbt min kjære Søn:/Hertuginde ved at hærde/til Dumdristighed hans Mod,/Anna ved den Frydgebærde,/hun forledet sig tillod.” (*DeL* 282). Som det antydes i dette sitatet, er det til slutt kun Mary Ann losen anklager for sønnens død, da Anna uskyldiggjøres ved at hun i sin kvinnelige naivitet ble forledet.

Til sammenligning viser den første gangen Francis’ liv er i fare et helt annet bilde. Til tross for at Johnny er ufrivillig distansert også i scenen ombord i krigsskipet, klarer han i dette tilfellet å komme sin sønn til unnsetning. Haakonsen påpeker her, riktignok uten å se nærmere på årsaken, at losen ”[...] for en gangs skyld har handlekraft.” (Haakonsen, 1951: 237). Jeg mener årsaken er at losen på dette tidspunktet *ikke vet* at Francis er hans sønn, slik at han blir ren maskulin i sin utfoldelse: ”Røgen deltes og nu saae/jeg en Spaniol med løftet/Bile over ham at staae,/bagfra Ynglingen at myrde./Men et lynsnart Slag af min --/og Piraten laae og snøfted/Blod og Hjerne ud og ind.” (*DeL* 255-256). Dette står i sterk kontrast til den Johnny som ” høit af Skræk maa skrige” (*DeL* 279) idet Francis viser seg å være i fare i konkurransen, samt når han så ”falder/om blandt Damens Kavalerer” (*DeL* 279) i samme øyeblikk som ulykken er et faktum. Den feminiserte far møter her det farefulle ved avmaskulinisering: han blir for svak til å utføre samme dåd som når han ikke vet at det er sin

¹³⁵ Wergeland kan her sies å foregripe en moderne debatt. Dette er også tema i nyere bøker, for eksempel Arild Linnebergs essaysamling *Far og barn i moderlandet* (1997): ”Hvem har rett til å kutte over båndene som er skapt mellom far og barn? Det finnes mødre som mener de har det.” (Linneberg, 1997: 15).

sønn han forsøker å redde fra døden. Selv om oppløsningen av det mannlige gjennom foreldrerollen tidligere har blitt beskrevet som positivt, er det altså like fullt noe farefullt ved det farsrolleidealet som tidligere har blitt fremvist i diktet: den feminine og nære far blir på samme tid en svak og dermed sviktende far.

6.3.5 Losens holdning til Mary Ann, sitt barns mor

Mary Anns tilbakekomst, gjør hele bildet av foreldreroller og kjønnsroller mer innfløkt. Når det går opp for Johnny at hertuginnen er Mary Ann, setter han like fullt alt til side for å redde sin sønn. Man får dermed beskrivelsen av en far som setter sitt barn høyere enn sin kone. Handlingen er like fullt for sen og forgjeves. I tiden etter sønnens død, blir Johnny sengeliggende og blir ved sin oppvåkning fortalt at Mary Ann hele tiden har våket ved hans side. Losen beskylder henne for sønnens død, men overlater til Gud å dømme: ”Lad Gud Herren være Dommer/over hvad med Francis hændtes,/det du bittert har fortrudt!” (*DeL* 282-283). Han tilgir altså Mary Ann for det som skjedde med Francis.

Mary Ann ønsker så å gjenoppta ekteskapet, men dette avvises av losen, da han aner at hun har forbrutt seg mot han, hennes ektemann. Mary Ann ber om tilgivelse og vil, om ikke være hans kone ”dertil jeg uværdig er” (*DeL* 283), i det minste være Annas mor. Men losen avviser det: ”Mellem os maa alting være/-- føler Du det ei? -- forbi./Jeg har kun af hele Livet/Eet igjen; det er -- min Ære.” (*DeL* 283). Johnny ønsker dermed ikke å bli gjenforent med moren til sitt barn, som han rett nok tilgir for sin sønns død, men som han av hensyn til egen ære må avvise. Wang skriver som sagt at losen er god og bare god, og at ”[f]or ham var begreper som solidaritet, kjærlighet og ansvar levende og krevende, noe han måtte stå inne for, og verne om.” (Wang, 1997: 38). Men her viser losen seg å være begrenset av sitt eget æresbegrep, da kvinnen ikke er ikke god nok kun i kraft av være barnets mor eller losens tidligere kone: Losens æresbegrep er av større betydning for han. Avvisningen av Mary Ann som både kone og mor blir total idet losen betaler tilbake alle kronene hun har brukt på far og sønn etter Francis’ ulykke. Dette skjer under påskudd av å bevare sin ære, men det kan også ses som en form for hevn, da han tydelig ikke unner Mary Ann en morsposisjon: ”[...] skjøndt det bed som Slangebids,/at den rige Moder torde/ei sit Barn, sit eget, jorde:” (*DeL* 295). Dette draget av hevnløst fører til at losens tilgivelse av Mary Ann som mor ikke blir like overbevisende.

Etter at losen har tilgitt Mary Ann for sønnens død, men avviser henne på grunn av sin ære, forteller Mary Ann sin historie. Før han gjenforteller den til sine tilhørere, kommer hans

holdning til historien tydelig frem: "[...] det er en sand Forgiften/af et nordisk, skyldløst Øre." (*DeL* 285).¹³⁶ I starten av Mary Anns historie får man beskrivelsen av en uskyldig og naiv kvinne, slik også Francis ifølge losen beskrev henne i tiden etter losens bortføring: "I saa ømt og daarligt Haab,/i saa elskelig en Feil/-- ak, hun tænkte, en Fregat/vilde lægge bi sit Roer,/naar der bag den skreg en Moer;/tænkte Hjerter hos en Stat:/at den skulde selv erkjende/sit forøvte Rov mod Hende ..." (*DeL* 163). I sin naivitet blir hun offer for den onde lorden som sjenker henne med vin, slik at hun sover idet hun blir vanæret. Losen er da også overbærende med denne hendelsen: "Ak, endnu var Sjelen reen;" (*DeL* 287). Losens avsky til Mary Ann vekkes først idet hun ønsker hevn, en tanke losen mener besudler og forderver hennes sjel. Med hevntanken som drivkraft trer Mary Ann ut av den naive kvinnerollen og blir en styrende kraft. Mary Ann har to ektemenn der hun som handlende kvinne bruker mennene for å iverksette sine planer. Lorden er ett offer for denne, med losens ord, fordervede kvinne: "Og han [Lorden] var alt meer og meer/ganske hendes [Mary Ann] Slave vorden,/saa det lykkedes med Lorden." (*DeL* 289). Slik lykkes Mary Ann i sin plan, en plan som settes eksplisitt i sammenheng med et ombytte av kjønnsrollene: "[...] over ham [Lorden] at vinde/uindskrænket Herredømme" (*DeL* 287, min utheving). Også tidligere i teksten finner man eksempler på handlekraft hos Mary Ann. Man finner det i "Yacht-clubb-Flaaden" der Mary Ann er den som styrer båten, noe som losen tidligere i diktet har beskrevet som en maskulin egenskap (jf. *DeL* 215). Det er også beskrivende for forholdet at Mary Ann her slenger en pung med mynter til losen, som han på sin side avviser. Felles for alle eksemplene er at den handlende og på den måten maskuline kvinnen, avvises og foraktes av losen.

Videre avviker Mary Ann fra den feminine kvaliteten renhet som også utgjør en del av losens kvinneideal. Den handlende kvinne er for losen det samme som en falsk kvinne, slik det kommer frem når Mary Ann ved sin andre ektemanns død først sørger med de andre, for så å vise sitt sanne jeg:

Men da i Alleen Hoben/med den Smule var forsvunden,/hvortil Storheden og Naaden/endelig var reducere,/tørred hun, med Smil om Munden,/hastig Sporene af Graaden/(af den kunstig præparerte)/bort fra Øjnene og Kinden;/og, henslængt paa en Divan,/atter drømmende en Plan/for sit Liv hun udstuderte" (*DeL* 291).

Nok et eksempel på at kvinnens makt kommer av falskhet finner man i maskering i form av sminke og klær. Dette er igjen et eksempel på noe losen forakter, slik det kommer frem når

¹³⁶ Mary Anns historie viser seg å være svært annerledes enn det Johnny tidligere forestilte seg kunne ha hendt med henne. Han tenker seg at huset er solgt, faren død og at Mary Ann har slitt med å skaffe mat til barnet og dermed "enten har sig sat som før/ved sin egen Faders Dør,/med sin Lille i sit Skjød,/for at æde Naadsensbrød,/eller, kanskee bortstødt atter/som foraget Betlerkvind/som en reent forloren Datter/Hun i Fattighospitalet/er paa Byens Kost befalet/af veldædig Magistrat/tagen med sin Unge ind." (*DeL* 260).

han sammenligner sminke med blod (*DeL* 280). Videre er det også noe han også fysisk angriper når Mary Ann kommer til han i Bedlam: "[...] fat paa Damen greb den Gale/skrigende, idet han plukte/Fjer for Fjer af hendes Hat:/ Af med denne Paafughale!" (*DeL* 304). Disse elementene av maskering kan dermed ses som et uttrykk for at den kvinnen Mary Ann representerer ikke er identisk med losens kvinneideal. Johnny avviser da også Mary Ann helt til hun gir slipp på sitt alt sitt gods og gull, noe hun gjør når de møtes i Bedlam: "Ingen Magt skal heller mægte/mig fra dette Huus at rive./Der mit Liv jeg vil forblive,/hvor jeg har den Trøst i Eje,/daglig Dig at kunne pleje." (*DeL* 305). Når kvinnen inntar sin rette posisjon, kan idyllen gjenopptas, denne gangen i Hardanger.¹³⁷ Verket ender altså i en sen forsoning mellom historiens foreldrepar, en forsoning som finner sted fordi kvinnen igjen inntreer i mannens verdisystem og ikke bare på grunn av at de har et barn, og en sorg, til felles. Losens æresbegrep og avvisning av Mary Ann er med andre ord knyttet til hans tanker om kjønnsroller. Når det kommer til losens verden, ønsker han et tradisjonelt kjønnsrollemønster, og slik blir det da også; i den avsluttende idyllen er det losen som styrer båten: "'Skynd dig, Kjære, hvad du kan!/Baaden ligger alt paa Vandet. [...]" (*DeL* 313).

6.3.6 En melodramatisk historie

Det er på dette stadiet i teksten de fleste fortolkerne stanser sin lesning. Siden losens fremstilling av handlingsforløpet har melodramatiske trekk, har dette ført til at en nokså gjennomgående tone i resepsjonen har vært at karakterene i verket er "usannsynlige", og at det er lite å hente i lesningen av disse. Selv er jeg ikke uenig i at losens fremstilling er melodramatisk. Han fremstiller seg selv og øvrige personer som enten gode eller onde, en typetenkning som er i tråd med det melodramatiske (Brooks, 1995: 35). Videre ser han seg selv også som historiens helt og normbærer, karakteren som "[...] refuses to accept the discredit thrown on virtue and patiently guides it to rehabilitation." (Brooks, 1995: 34). Han idylliserer det som er i tråd med hans egne oppfatninger og motsatt fordømmer han. En slik fundamental polaritet er også et melodramatisk trekk: "The world according to melodrama is built on an irreducible Manichaeism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise." (Brooks, 1995: 36). Dramaet i ender så i en idyll losen søker, en tilbakegang til utgangspunktet, nemlig en verden der tradisjonelle kjønnsroller er intakt og der "[...] Guld med al sin Last/mellem Dyden og dens Lykke/ikke skal forstyrre længer/tvende Hjerter, som sig trykke/atter til hinanden fast –" (*DeL* 305). Denne tilbakegangen til den tidligere idyll er

¹³⁷ Hardanger utgjør en renere idyll enn hytten i England, da man i Norge ikke har adel.

også melodramatisk: "Thus with the triumph of virtue at the end, there is [...] a reforming of the old society of innocence, which has now driven out the threat to its existence and reaffirmed its values." (Brooks, 1995: 32). I stedet for å avskrive verket som usannsynlig, mener jeg tvert imot disse melodramatiske elementene gir verket realistiske aspekter. Gjennom losens historie avdekkes elementer som "[...] is not clearly visible within reality, but which [...] [the authors] believe to be operative there, and which demands to be uncovered, registered, articulated." (Brooks, 1995: 20-21). I dette tilfellet er det spenningen mellom mansrollen og farsrollen, og hvordan dette aspektet vanskeliggjøres ytterligere når også mors- og kvinnerollen som tematiseres. Sett i dette lyset, er det klart at man har en empati for losen, for som Anderssen skriver, må omstendighetene rundt ulykken oppleves sterkt ironisk for Johnny: "Og for at gjøre øieblikkets frygtelige ironi end frygteligere, er det moderen, som sig uafvidende driver sin søn ind i fortabelsen. Det liv, som faderen har frelst, forspilder hun." (Anderssen, 1904: 91).

Selv vil jeg imidlertid ikke ende lesning her, for som jeg antydte i starten, er slutten etter min mening mer problematisk enn det som har kommet til uttrykk hittil. For det første oppfatter jeg en ende i stagnasjonen umiddelbart som uwegelandsk, og ved å se historien i lys av det Johansson kaller "täckminne", finner man da også at historien løser seg opp i tvetydigheter. Gjennom dette, samt gjennom motstemmer i verket, stilles også den endelige idyllen i nytt lys.¹³⁸ Et annet element ved losens historie, er altså at den ikke er helt sann. Den tidligere resepsjonen har ikke tatt hensyn til at historien er presentert fra losens eget perspektiv, og slik representerer hans eget individuelle syn på hendelsene.

6.3.7 Losens historie: et "täckminne"

Johansson mener "täckminnet" kan fungere på to ulike måter: en idealisering eller en devaluering, og videre at begge strategiene, sett fra barnets perspektiv, "[...] tyder på stora svårigheter i att hantera minnet av fadern och på det svåra i att reconstruera en mångfacetterad bild av honom." (Johansson, 2001: 168). Begrepet er imidlertid beskrivende også for idylliseringen i dette verket der det er snakk om en fars idealisering av seg selv og de menneskene som er i tråd med hans egen norm, slik Johansson skriver at täckminnet bidrar til å skape struktur og orden i det psykiske i de tilfeller der hendelser er "[...] svært att verbalisera eller av andra anledningar problematiskt att få att gå ihop till en fungerande berättelse [...]" (Johansson, 2001: 165). Hovedsaken er at "täckminnet" tilslører realiteten,

¹³⁸ Johanssons *täckminne* stammer fra Freuds begrep *Nachträglichkeit* (se Johansson, 2001: 165).

”[...] döljer de faktiska förhållanden” (Johansson, 2001: 165), og jeg leser idylliseringen som nettopp et tegn på at den fordrukne losen ikke forholder seg til realiteten, men snarere sin egen verdensoppfatning som ikke ukritisk bør leses som verkets norm. Etter min mening antyder også Haakonsen at losen tilslører realiteten når han skriver at losen *føler seg* forfulgt av sorte treff (jf. Haakonsen, 1951: 235).¹³⁹ Går man losens ”täckminne” etter i sømmene, finner man som sagt flere motstridende elementer som avslører hans historie.

For losen ender altså det hele i idyll, men samtidig har det utspilt seg en handling som setter idealene om mannlighet og kvinnelighet i søkelyset, og det reises et spørsmål om hvorfor losen først går så langt i oppløsningen av det mannlige, for så å ende i en idyll der nettopp det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret er en forutsetning. At losen på den ene siden avviser maskuline egenskaper hos kvinner, mens han på den andre legitimerer feminine egenskaper hos fedre, kan i seg selv ses som problematisk. Det hele blir imidlertid enda mer tvetydig da denne avvisningen av kvinnen med maskuline egenskaper ikke er gjennomgående i verket.

En annen kvinne som nærmer seg det maskuline i *DeL* finner man i Anna, som inntreer som sønn for losen etter Francis’ død. Hun blir også av stor betydning for losen og regnes som en av hans ”sine”. Den kjærligheten Johnny nærer til Anna som dreng blir tydelig beskrevet i scenen der han tar avskjed med henne etter å ha ankommet jegets skip (jf. *DeL* 212), slik at Annas maskulinitet heller enn å påvirke forholdet negativt, forsterker båndene mellom losen og henne. Anna er imidlertid ikke fullt ut maskulin, da hun skildres som både svak og vakker i jegets beskrivelse av drengen i båten: ”Bag ved Roret sad en Sinke/-- men en vakker -- af en Dreng,/holdende med begge Hænder/(liden Kraft men bedre Vilje)/Styret op, til Baaden vender.” (*DeL* 212).¹⁴⁰ I tillegg klarer hun heller ikke å styre båten, hvilket tidligere har kommet frem at losen regner som en maskulin egenskap: ”Baaden liden eller stor,/Trygheden i Manden stikker,/som er stillet ved dens Roer.” (*DeL* 215). Selv om Losen til tider bruker navnet Francis på Anna, ser det like fullt ut til at han er bevisst på Annas androgyni, da han i avskjedsscenen hele ”tyve Gange” forsikrer seg om Annas sikkerhet

¹³⁹ Trekker man inn kontekstuelle elementer, kan man finne støtte til dette argumentet. For det første har losens sentimentalt tilbakeskuende fortelling dels form av en romantikk som ikke er wergelandsk. Denne er imidlertid ikke så klart sentimental-romantisk som Adrians historie er. Et annet støttende element er at losen drikker. I et brev omhandlende utformingen av denne historien i diktet, skriver Nicolai til sin sønn: ”Der er intet deri som rører Læseren, ikke engang den gamle Mands Taarer, fordi de er blandet med Brændevin [...]” (N. Wergeland, sitert etter Beyer, 1926: 95). Henrik Wergeland har like fullt ikke tatt dette rådet til etterretning, tvert imot poengteres det flere ganger i den endelige versjonen at losen drikker.

¹⁴⁰ Også Anna er maskert, slik Mary Ann er, riktignok utkledd som gutt (jf. *DeL* 296).

gjennom formaninger.¹⁴¹ På denne måten stiller Anna seg i samme spenning mellom maskulinitet og femininitet som Mary Ann, og for øvrig også som losen som er androgyn i sin farsrolle. Avvisningen av Mary Ann blir slik et paradoks.

Et videre moment er at losen idealiserer sin egen rolle i det hele, men er svært dømmende i forhold til Mary Anns historie. Selv ikke det faktum at Mary Ann havnet i sin uverdige situasjon ufrivillig og at hennes handlinger ble utført med tanken om mann og barn som motivasjonskraft og at hun flere ganger, dog uten hell, søker opplysninger om Francis og Johnny, endrer losens oppfatning. Denne fordømmelsen har som sagt også Saugstad notert seg som merkelig (jf. Saugstad, 1946: 46). Anderssen er noe mer ambivalent i sin lesning. Han hevder først at Wergeland har hatt ønske om å fremstille dette som en ”retfærdig nemesis”, men samtidig er han også litt kritisk til losen, da han mener at ”[...]ogsaa lodsens, som i sin moralske indignation alligevel forekommer os at handle haardt, ja ubarmhjertig, maa ogsaa bøies og mildnes til større menneskelighed.” (Anderssen, 1904: 92). Selv mener jeg man bør være kritisk til losens fordømming av Mary Ann, spesielt siden hennes handlinger har flere likhetstrekk med losens egne, men dette har ikke losen selv øyne for.

Losen ser ut til å dømme Mary Ann ut fra en dekadent livsføring som avviker fra hans eget ideal: ”Hvor forgjæves/high-lifes Glæde gennemleves!” (DeL 294). I Bedlam setter han da Mary Ann på en endelig prøve: ”Naadigste Fru Hertuginde!/siig mig i Oprigtighed,/om du kunde -- siig mig, Kvinde! --/al din Herlighed forsage/og tilbringe dine Dage/her, just her, just her paa dette/græsselige Sted med mig?” (DeL 304). Når Mary Ann så svarer bekræftende, utbryter losen: ”Mary Ann, nu er du prøvet;/[...] prøvet er du og tilgivet/. . meer end det: du har udsonet!/Thi din Kjærlighed har Livet,/skjændt forspildt, forødt, bedøvet,/ikke fra dit Hjerte røvet.” (DeL 305). Det merkelige i dette er at forut for denne hendelsen har losen *selv* forklart at denne livsførselen ikke er uttrykk for Mary Anns indre vesen. Han sier riktignok at hun elsker livsførselen, men også at hun ”[...] elsked den af Trang,/medens endnu hendes Hjerte/ved den simple Verden hang,/hvorfra hun var selvfordreven./Hun sit Hertugindelev/elsked kun som Tidsfordriv,/som en Døven af den Smerte,/der paa hendes Indre aad [...]” (DeL 293). Slik sett har Mary Anns historie store likhetstrekk med losens egen, da de begge søker en måte å leve med sorgen og savnet på: Mary Ann ved det dekadente liv og losen selv som søker sorgens balsam ved å fortrenge alt som skjer: ”Jeg, som stræbte kun at glemme,/havde kun magnetisk vendt/Tanken imod dem derhjemme.” (DeL 251). I sorgen tyr

¹⁴¹ Losen bruker også navnet Anna om Anna i drømmesyntet: ”Anna, Anna!” -- sagde en aldrende Sjømand som pludselig traadte ind af en Dør i Baggrunden med en Natlampe -- ”En Seiler kommer om Beachyhead, Strømmen sætter fra Land igjen, og i Maaneskinnet kan jeg see Tegn, at den vil have Lods ombord. -- -- ” (DeL 211)

han også til glemselens drikk. Der han er kritisk til Mary Ann, er han imidlertid ikke kritisk til seg selv. I et møte med en annen båt, hilser båtenes mannskap Johnny med følgende sang: ”Ho, Johnny! ho! How do you do?/Sing, Sailor, oh!/Well! Toddy is the sorrows foe!/Sing, Sailor, oh!” (*DeL* 224). Jeget registrerer da at ”Ved den Stump af Sang han [Losen] fik/om at Toddy gjør fornøjet,/traadte Vreden frem i Øjet,” (*DeL* 224). Beskyldningen om at alkohol er ”the sorrows foe”, gjør altså losen sint, snarere enn at det ligger en form for erkjennelse i det.

Losens utsagn om at han streber etter kun å glemme, fører videre til neste paradoks, nemlig at det er den handlekraftige kvinnen som gang på gang redder losen og som i det hele tatt muliggjør forsoningen. Hauge, som anser *DeL* for å handle om befrielse og hjemkomst, understreker Mary Anns sentrale rolle i dette: ”Mary Ann befrier sig fra sit fangenskab i adelen, og hun befrier den sindssyge lods i Bedlam i London, og endelig befries lodsens og Mary Ann til slut fra England til idyllen i et Hardanger uden aristokrati.” (Hauge, 2008: 12).¹⁴² Der losen streber etter å glemme, handler altså Mary Ann. Dette er igjen et fellestrekk ved verkets to sentrale kvinneskikkelser, for også den handlende Anna redder losen. Det tydeligste eksemplet finner sted når Johnny etter møtet med Mary Ann reiser vekk fra hjemstedet og arbeider som los. Han medgir at dette gikk dårlig: ”Men Fortjenesten blev mager:/uden Hjælp, i Baaden ene,/var der intet at fortjene./Sygdom dertil haardt sig slog -- /kort hver Dag min Nød tiltog,/saa alvorlig tænktes paa,/ud en Dag tilsjøs at gaa,/men ei komme meer tilbage/uden trukken i en Hage. (*DeL* 295-296). Men så kommer redningen i form av Anna og da ”[...] gik det vel saa godt for Os,/som for nogen Hastings-Lods.” (*DeL* 297). Losen reddes altså flere ganger av den androgyne kvinne, men nok engang er det bare Annas handling som blir stilt i et positivt lys.¹⁴³

Et annet moment der Anna tydelig har losens gunst, er i dramaet som utspiller seg under Francis’ ulykke. Her klandrer som sagt losen bare Mary Ann, fordi han mener Anna i sin kvinnelige naivitet blir forledet. Ser man nærmere på losens beskrivelse av hendelsene, finner man imidlertid at det er kontakten mellom Anna og Francis som fører til ulykken:

Og min Anna, Anna, rørt/ved de Lovord, hun har hørt,/om den Elskte -- Anna klapper/jublende i sine Hænder./Francis seer og hører det;/thi han Hovdet didhen vender,/ryster det, men ganske let,/som om Noget han vil sige,/nikker venligt til sin Pige,/griber til endnu et Greb . . (*DeL* 278-279).

¹⁴² Når det kommer til Mary Anns besøk i Bedlam, mener Kabell det er en ren tilfeldighet at hun treffer losen der (Kabell, 1957: 111). Anderssen påpeker imidlertid at dette ikke kommer tydelig frem i diktet. Som Anderssen, og altså Hauge, mener også jeg ”[...] der er sandsynligst [...] [at] det er for at opsøge sin mand, at Mary Ann er i hospitalet.” (Anderssen, 1904: 99)

¹⁴³ Haakonsen påpeker, som sant er, at Anna redder losen to ganger, både her og tidligere ved Francis’ død der hun ved sin pleie frelser losen (Haakonsen, 1951: 237).

Tidligere har losen også beskrevet at målet med konkurransen først og fremst er å vinne sin utkåredes bifall (jf. *DeL* 275). At Francis snarere er skyld i sin egen ulykke, vektlegger også Haakonson når han beskriver denne scenen i lys av Francis' karaktertrekk: ”Han er klar over faren [...]. Han vil nødig skuffe Anna som inderlig gleder seg over hans bedrift og han er her som tidligere ridder nok til å løpe en risiko for andres skyld.” (Haakonson, 1951: 238).¹⁴⁴ Å beskyldte Mary Ann for drap på sin sønn og på samme tid uskyldiggjøre Anna, ser med dette ut til å ikke ha sin rot i faktiske hendelser, men snarere i losens egne holdninger. Haakonsens lesning støtter slik opp om dette argumentet.

Til tross for disse tvetydighetene i losens fortelling som gjør dømmingen av Mary Ann urimelig, finnes det like fullt tegn på at tilbakeførselen og stagnasjonen er nødvendig, og det ikke bare for losen som føler seg svak i sin avmaskuliniserte foreldrerolle. Også for andre er det er vanskelig å leve i androgynien: Anna omkommer siden hun ikke klarer å styre båten, hvilket jo er en maskulin egenskap i dette verket, og Mary Ann er ulykkelig. I tillegg er det klart at for losen er tilbakevendingen uproblematisk, for han er nå barnløs og trenger ikke lenger å forsvare feminine egenskaper. Men når man ser på jeget, stilles denne stagnasjonen i et annet lys, for han har, til tross for sin trolige barnløshet, latt seg påvirke av det overskridende i kjønnsrolletenkningen.

6.3.8 Den problematiske slutten

Det lyriske jeget møter altså losen når han selv står i en situasjon preget av disharmoni og søken etter mening. Jeget vender seg stadig innover til sine refleksjoner og losen representerer på sin side flere ganger det som drar jeget ut fra fantasien og tilbake til virkeligheten. Som tidligere skrevet, kan dette leses som et tegn på at det er nettopp losen som representerer en form for løsning for jegets uharmoniske sjelstilstand.

Forut for losens utlegging, representerer jeget en motstemme til den etter hvert fortalte historien. For eksempel forakter ikke jeget den sminkede Mary Ann slik losen gjør. Han ser henne tvert imot som vakker når han forut for losens historie ser henne ombord i yachten: ”Yndlingssvane liig,/som med Guldring om sin lange/smekkre Halses Sølvslange/blandt de andre vilde graae/paa et Kjern i Nordens Øde/som en Dronning viser sig” (*DeL* 236). I Yachtclubb-Flaaden setter jeget riktignok spørsmål ved Mary Anns oppførsel. Idet hun styrer båten mot hans egen, spør jeget: ”Men hvad tænker Damen paa?/Er den Lady rigtig klog?”

¹⁴⁴ Haakonsen leser altså ikke Francis' handling her som en dumdristighet, men som et ridderlig trekk som er uttrykk for Francis som person: ”Francis er slik at han kan våge sitt liv for å rette seg etter et flyktig ønske den elskede har, uten å miste ridderens verdighet.” (Haakonsen, 1951: 238). Dette er altså forskjellen på losens impotente føleri og Francis' ”[...] følsomhet som samtidig har fremdrift.” (Haakonsen, 1951: 238).

(DeL 238), men han stiller samme spørsmål også til losen når han avviser og regelrett kaster pengene Mary Ann gir han: ”Men hvad tænker Manden paa?/Er den Lods vel rigtig klog?/” (DeL 238). I tillegg har han et kritisk blikk på sistnevntes hang til alkohol, og det blir tidlig klart at det er to motstridende oppfatninger rundt familierelasjonene som møtes mellom Johnny og jeget.

Etter losens historie har imidlertid jeget forandret seg. Han kaller sine tankespring ”.. Tomme Drømme” (DeL 299) og han har nå fått et mål for reisen: Norge. I tillegg har han fått en ny oppfattelse av Johnny. Han kaller losen ”gode gamle John” (DeL 299) og mener han er ”en agtværdig engelsk Ven” (DeL 301). Det siste til tross for Johnnys galskap i Bedlam. Det er altså ingen tvil om at jeget i løpet av verket har fått en ny forståelse for Johnny.

Like fullt har jeget også en kritisk distanse til alt som har foregått underveis. Når han besøker ekteparet i Hardanger og Johnny sier følgende: ”[...] ’Min Ven,/følg os eller bliv igjen./Men for Os -- Vi maae afsted./Thi fra Herrens Huus histover,/hvorfra Kaldelsen nys lød,/altid vi tilbagebringe/til vor syge Sorg, der sover/i Naturens milde Skjød,/himmelsk og balsamisk Fred.’” (DeL 313), tenker jeget: ”O, hvor fryded den Tilstaaen/meer end hans Irettegaaen!” (DeL 313, min utheving).¹⁴⁵ Siden det er snakk om den endelige forsoningen mellom verkets foreldrepar, er det grunn til å tro at det er nettopp fordømmelsen av Mary Ann jeget sikter til her når han kritiserer losen for å ha bebreidet noen.¹⁴⁶ Denne fordømmelsen markerer Johnnys omslag til å søke et tradisjonelt kjønnsrollemønster. Jeget har imidlertid snarere latt seg påvirke av normoppfatningen som kommer til syn tidlig i losens forteller, det vil si den mer overskridende, feminine og umannlige retningen. Dette kommer til syne når kapteinen og jeget møter den gale losen i Bedlam. Jeget har en oppførsel han tidligere foraktet: ”Ikke før han [Vogteren i Bedlam] Ryggen vender,/før, dybt rystede, vi [kapteinen og jeget] trykte/grædende hinandens Hænder,” (DeL 302, min utheving).

For Johnny ser det ut til at det overskridende bare er legitimt når han står i farsrollen, mens jeget som trolig er barnløs, legitimerer det i større grad også ellers, og representerer dermed ikke den stagnasjonen som kommer til uttrykk i verkets ende. Stagnasjonen bør dermed ikke leses som verkets norm. I det hele tatt ligger det også noe ironisk i Johnnys handlinger, for den idyllen han søker, og som kommer til uttrykk i verkets ende kan sies at, om ikke nødvendigvis forutsetter barnets død, i det minste vanskelig lar seg forene med losens farsideal.

¹⁴⁵ I bokmålsordboka står det at *å gå i rette med* innebærer *å bebreide* noen.

¹⁴⁶ Saugstad og Kabell støttes altså også av det lyriske jeget i kritikken av losens behandling av Mary Ann, men dette ser de ut til å ha oversett.

6.4 Det problematiske slutten i lys av tilegnelsen

Allerede i verkets tilegnelse blir farsrollen vektlagt:

TIL MIN VIV

Her bringer jeg Dig en af mine Dreng, i Havet døbt, i Karm af gyldne Streng./Liv af mit Liv, som Kjød utaf mit Kjød,/og under dine smukke Øine bleven/saa som jeg tænker nok han blier beskreven,/jeg lægger ham, min Hustru, i dit Skjød. (*DeL* 191).

Dette klassiske toposet 'boken som barn', ble mye brukt i barokken. Wergelands bruk er imidlertid særegen. Sejersted (1997) skriver at den maskuline bruken av toposet tradisjonelt sett bærer preg av en rådgivende far som setter sitt barn ut i verdens vold uten videre bekymring (Sejersted, 1997: 254-255). I dette verkets tilegnelse nærmer Wergeland seg derimot en inderliggjøring som kan betraktes som feminin. Det ligger i det hele tatt noe androgynt i dette, "som Kjød utaf mit Kjød", og det er et tydelig bilde på en oppløsning av det mannlige.

Dette svært moderlige finner man en parallell til jegets første negative beskrivelse av losen: "[...] sentimental/følsom, øm, ja som om kunde/fra hans laadne haarde Bringe/honningsød og lunken springe/Modersmelk i Barnemunde;" (*DeL* 216-217). Men jeget endrer altså mening etter hvert. Selv om losen i min lesning har blitt stilt i et kritisk lys og selv om historien hans antagelig ikke er helt sann, mener jeg like fullt at farsidealet han gir uttrykk for tidligere er gjeldende. For det første bekreftes det også av kapteinen (jf. *DeL* 240), og for det andre stiller jeget seg positiv til det, og til slutt gir også tilegnelsen støtte til påstanden om at det er den inderlige, nære far som kan leses som norm. Dette til tross for at den nære far altså forutsetter en oppløsning av den tradisjonelle mannlighet. Av dette følger så at tilbakeførselen til det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret bør leses med et kritisk blikk. Losen er slik først en helt, som så utvikler seg til å bli en ikke-helt. Som ikke-helt representerer han en stagnasjon jeget ikke tar del i og dels er kritisk til, men som han like fullt har *forståelse* for, for til tross for utviklingen er han positiv til både Mary Ann og Losen i verkets ende. På Johnnys utsagn "følg oss eller bli igjen." (*DeL* 313), gir ikke jeget et direkte svar, men sier til seg selv: "O, hvor inderligt et Amen/til hans sidste Ord jeg bad!" (*DeL* 314). Når kirkeklokkene samtidig ringer, tar jeget "deraf varsel" på at dette er et tegn på bekreftelse. Jeg mener som Anderssen at diktets ende kan leses som "[...] et haab eller en fortrøstning." (Anderssen, 1904: V). Jegets ord i denne avsluttende strofen gjenspeiler etter min mening ikke sikkerhet, men altså heller en forhåpning for det barnløse parets fremtid. At paret trenger dette, kommer av at losen mister nettopp sitt fremtidshåp når generasjonens rekke brytes, slik losens eget utsagn ved Francis' død reflekterer: "Ak, min staute, vakkre Søn,/alle Sorgers rige

Løn,/som en Alderdom mig loved/mere end min Ungdom skjøn,/laa med sønderspaltet Hoved...” (DeL 280, min utheving). Losen gjenspeiler her sin egen fars, som ville at Johnny skulle ekte Mary Ann blant annet for å sikre sin egen fremtid (jf. DeL 241). Jeg tolker derfor jegets utsagn her som uttrykk for et håp om at sorgen over tapet av barn, og dermed egen fremtid, kan fullendes av naturens kur, at ”[...] ei Sorg paa Jorden findes/saa fortærende og svar,/som af Gudstro, i Forening/med Natur, ei overvindes.” (DeL 314).

6.4.1 Historiens betydning for det lyriske jeget

Et siste spørsmål som fortsatt står åpent i en lesning med vekt på farsfiguren og far-sønn-relasjoner, er hvordan losens historie virker inn på at jeget i verkets ende ser ut til å ha oppnådd en form for erkjennelse og ro (jf. DeL 314). Jeg vil sette DeL i sammenheng med diktet ”Paa Havet i Storm” (PHiS)¹⁴⁷ som er hentet fra Wergelands *Digte. Anden Ring* (1834), og er inspirert av samme Englandsreise som DeL. Ved å trekke inn dette diktet gis jegets selvrefleksjoner en større kontekst, og PHiS bidrar ikke bare til å vise hvordan DeL som helhet tematiserer far-sønn-forholdet, men også hvordan det siste håpet som kommer til uttrykk også kan knyttes til jeget selv.

Felles for jeget i både DeL og PHiS, er at de befinner seg ombord i en båt. Forskjellen finner man i at sistnevntes ferd bunner i et ønske om å forlate fedrelandet Norge til fordel for Frankrike og Britannia som står som representanter for friheten, og der førstnevnte land i det hele tatt ses som et livets land (PHiS 432 og 439). De to diktene kan slik leses som den opprørske reisen ut, så i DeLs start som reisen uten mål, og til slutt, etter losens historie, reisen hjem. I dette forløpet fungerer Johnny som los også for jegets *indre* reise. Dette skjer gjennom losens historie og gjennom å stadig dra jeget tilbake til den konkrete livsverdenen, slik jeg har kommentert underveis. Spørsmålet blir hvordan Johnny fungerer som los for den indre reisen.

Jahn H. Thon finner at et sentralt tema i PHiS er en ” [...] problematikk som setter et spørsmålstegn ved mange av de åpenbare verdier som sjøreisen i seg selv representerer: Oppbrudd, avskjed, kamp og entydig frihetslengsel.” (Thon 2002: 102). Det er nettopp farsfiguren som står i veien for jegets individdannelse, og som maner til opprør og kamp for jeget i hans frihetslengsel. Som tidligere nevnt mener Dvergsdal diktsamlingen i seg selv kan betraktes som en form for farsopprør (Dvergsdal, 2000: 89). Selv om farsfiguren i dette diktet

¹⁴⁷ ”Paa Havet i Storm” finner man i SS I, 1. b. Jeg vil heretter bare vise til sidetall.

ikke er direkte knyttet til den konkrete farsfiguren, er meningen som ligger bak overførbart, for også den konkrete farsfiguren er en autoritetsfigur.

Jegets egen oppfatning av relasjonen mellom han selv og farsfiguren er tydelig: ”Farvel Fædreneland! o Farvel!/Ei du løser din flygtende Træl: du har lovt mig en Grav;/thi Ved gav Du Fa'r til min Vugge.” (*PHiS* 425). Jeget ser seg selv som en trell, hvilket gir et bilde på det hierarkiske forholdet mellom jeget og farsfiguren. Jeget er riktignok ikke entydig negativ til farsfiguren, for han har en respektfull tiltale: ”ærværdige Fa'r” (*DeL* 425). Like fullt gjør det hierarkiske forholdet at jeget ser det som nødvendig å løsrive seg for slik å oppnå *frihet*. Gjennom losens historie får imidlertid jeget et nytt syn på denne relasjonen.

Gjennom losens historie gis det antatt barnløse jeget tilgang til et nytt perspektiv: den nye forståelsen man får av sin egen far når man selv blir far. Jegets egen usentimentale oppfatning av familierelasjonene, som han også delvis uttrykker i *DeL* (jf. 6.3.2), korrigeres av losens historie. Slik representerer gjenkomsten til Norge en forsoning mellom jeget og hans plassering innenfor generasjonene. Losens historie ender på denne måten jegets desperate søken etter frihet og mening, og bidrar til jegets forsoning med farsfiguren han flyktet fra i *PHiS*. Jegets reise ender derfor ikke der han antok at den skulle i *PHiS*, men tvert imot i landet han reiste fra, nærmere bestemt i Hardanger. Deilige Hardanger blir stedet der hat med hat forsones og der fiender stanser sin feide. I forhold til den farsfiguren *PHiS*s jeg ønsker å løsrive seg fra, representerer Hardanger også en forsoning i den gamles åpne favn til den gjenkomne: ”Fjeldet som den issehvide/børnekjære Oldefader,/der sin gamle Favns oplader,[...]” (*DeL* 309).

Samtidig som jegets hierarkiske og usentimentale blikk på sin egen sønnlige posisjon blir korrigert av losen, får også det modne og, etter losens historie, erfarne og desillusjonerte jeget også en større forståelse for sin egen barnløshet. Det er en hyllest av det agnatiske i Johnnys fortelling, der farens lykke er at sønnen er lykkelig, og farens fremtid er avhengig av sønnen. Det er med andre ord en tett sammenheng mellom generasjonene. Men jeget er barnløs, og står slik i samme stilling som losen. Jeg tolker diktets ende dithen at jegets utsagn også peker mot han selv, at det inderlige amenet er med forhåpning om trøst og forsoning også for hans egen barnløshet.

7. Avsluttende betraktninger

7.1 Utviklingen i forfatterskapet

Verkene jeg har analysert i denne avhandlingen representerer samlet sett Wergelands tidlige og sene forfatterskap, og gir slik et bilde av utviklingen i Wergelands fars- og far-sønn-fremstillinger. Jeg vil se hvordan mine lesninger står til to påståtte utviklingstrekk. For det første poengterer flere at det går et tidsmessig ideologisk skille som gjenspeiler seg i lyrikken: den unge Wergeland er politisk radikal og opprørsk, mens han senere endrer seg til å bli langt mindre radikal og snarere positiv til paternalisme (Storsveen, 2002: 48). Som påpekt i kapittel 3.2.2 blir dette skillet satt til 1838. I hovedsak siktes det riktignok i størst grad til det politiske, men det er interessant om denne endringen i ideologisk orientering også gjenspeiler seg i de konkrete far-sønn-relasjonene. Det andre utviklingstrekket man ofte finner i utlegninger av Wergelands forfatterskap, er at den skjønnlitterære produksjonen får flere realistiske aspekter.

Selv om ingen av diktverkene gjennom mine lesninger er tydelige som politiske allegorier, har det første utviklingstrekket sammenheng med min egen innfallsvinkel, da farsbildet er knyttet til ideologi gjennom å representere det bestående. Slik kan man forvente at et mer harmonisk forhold mellom far og sønn i det sene forfatterskapet enn i det tidlige. I mine lesninger mener jeg dette utviklingstrekket finner sine paralleller, selv om det tidsmessige skillet kan sies å være noe forskjøvet. Farskritikken og det uharmoniske i relasjonen mellom far og sønn er tydelig til stede i *SMM*. Dette finner jeg imidlertid også i *BS* som jo ble skrevet i 1840. I *DeL* finner jeg derimot en mer forsonet og mindre ambivalent far. Samlet sett vil jeg si at utviklingstrekket er tilstede, men altså tidsmessig noe forskjøvet.

Det andre utviklingstrekket, de realistiske aspektene, sammenfaller ikke med mine egne lesninger i like stor grad som det foregående. Jeg har påstått at alle de vektlagte diktene har et realistisk nivå, et nivå som peker mot kjønnsidologi og familieproblematikk i samtiden. Et slikt realisme-begrep har i tidligere forskning blitt knyttet til Wergelands sene forfatterskap. Kabell mener riktignok at realisme også gjenfinnes i den tidlige lyrikken, men da som en "[...] udovergående detailrealisme." (Kabell, 1957: 258). Han finner imidlertid en klar utvikling i forhold til den sene lyrikken, der han hevder Wergeland har blitt: "[...] interessert i virkeligheden omkring sig, og hans litterære kunst forankres mere og mere i timeligheden." (Kabell, 1957: 259).¹⁴⁸ Kabell støttes her av Dvergsdal. I en undersøkelse av realistiske

¹⁴⁸ Kabell trekker frem *DeL* som eksempel på et verk der realismen vises gjennom "[...] de smaa menneskers virkelighed [...] [og] i de konkrete mennesketyper [...]" (Kabell, 1957: 259).

aspekter i forfatterskapet som helhet, skriver hun at disse "[...] utan tvil [er] relevant i forhold til Wergelands seine lyrikk." (Dvergsdal, 1995: 352). Dette mener hun kommer til syne gjennom blant annet virkelighetsnære og hverdagslige motiv, samt i formen: "Vi ser korleis dei diktarlege motiva hans svært ofte blir spunne inn i årsaks- og verknadsorienterte historier." (Dvergsdal, 1995: 353). Gjennom mine egne lesninger mener jeg imidlertid at denne oppfatningen om et skarpt skille i forfatterskapets utvikling ikke gjør seg gjeldende. En viss utvikling er nok å spore, for når Wergeland går fra det mytologiske i *SMM* til det melodramatiske i *DeL*, viser det en bevegelse mot det mer realistiske. Imidlertid mener jeg like fullt at et realistisk nivå også er tilstede i den tidlige lyrikken. I Wergelands Cainfortelling er det nettopp belysningen av virkelighetsnære motiver som viser frem hvordan karakterene blir individualiserte og slik fjerner seg fra det mytologiske og beveger seg mot et realistisk, samfunnsaktuelt nivå. Som jeg antydte i selve lesningen, vil jeg også her stille spørsmålet om oppfatningen av at det realistiske og samtidsorienterte ikke er en del av det tidlige forfatterskapet snarere kan skyldes en mangel på lese måter som vektlegger disse aspektene, enn det at de *ikke* er der.

7.2 De biografiske koblingene

I denne avhandlingens innledning hevdet jeg at de realistiske sidene i verkene i noen tilfeller pekte mot noe biografisk, og i mine egne lesninger finner jeg til dels kretsing rundt slike elementer.¹⁴⁹ Forholdet mellom far og sønn har fått relativt stor plass i det biografiske og alle fremstillingene viser til en far som var sterkt interessert i sin sønn og la mange føringer for han, både i liv og forfatterskap. Synene deler seg imidlertid når det kommer til innvirkningen dette hadde på relasjonen mellom far og sønn.

En hovedkilde til det biografiske er Camilla Collets *I de lange Nætter* fra 1863.¹⁵⁰ Henrik beskrives av Collett som en "en elskværdig Søn", som hadde en "aldeles kritikløs Ærbødighed" for sin far (Collett, 1906: 112- 120). Ifølge Collett ikke snakk om at Henrik noen gang opponerer tydelig mot Nicolai. Et lignende bilde gir også Beyer (1926a) som både i forhold til barndom og det voksne liv gir forholdet en nesten idyllisk karakter. I sterk kontrast til Beyer står Kristen Austarheims beskrivelse der han med grunnlag i *Digte. Anden Ring* finner et tydelig opprør: "I en hypertym kraftutfoldelse [...] valset han endog den

¹⁴⁹ For enkelthetens skyld refererer jeg i dette underkapitlet til far og sønn ved fornavn.

¹⁵⁰ Boken kan karakteriseres som delvis selvbiografisk. Jorunn Hareide skriver at en legitimering av boken var knyttet nettopp til Henrik og Nicolai med ønske om å "[...] renske faren og broren Henrik for de beskyldningene som ble satt frem mot dem [...]" (Hareide, 1999: 71), og det var særlig viktig for Collett å fortelle sannheten om personene som sto henne nær (Hareide, 1999: 72).

forgudede far over ende; den eneste som hittil hadde kunnet stagge ham.” (Austarheim, 1966: 268). De senere biografiene inntar en mellomposisjon i forhold til disse ytterpunktene. Storsveen beskriver som Beyer også et nært forhold mellom far og sønn, men spør seg samtidig om ikke nettopp ”[...] kimen til egne opprørstendenser som ungdom og voksen nettopp ligger i barndommens regime – også kimen til den smerten han skulle føle ved å prøve å bryte ut av farens grep.” (Storsveen, 2008: 29). Storsveen finner altså *tendenser* til opprør. Spørsmålet blir så om den biografiske far-sønn-relasjonen finner sine paralleller i mine analyser.

I *SMM* finner jeg ikke så tydelige biografiske koblinger, men Henrik knytter selv diktverket til sin person når han skriver at det ”[...] fremstiller mit Indre i dets Heelhed [...]” (Wergeland, SS III, 1. b.: 156). Jeg mener derfor det er nærliggende å anta at det i størst grad er hos Cain identifikasjonen ligger, siden Cains perspektiv får en såpass fremtredende posisjon i forhold til fortellerinstansen. Selv om koblingene ikke er så tydelige, er det jo interessant at forplantningen av faderløshet gjennom generasjonene også gjenfinnes i det biografiske: ”Selv hadde han [Nicolai] bare erfart en unnvikende, bortkommen farsfigur.” (Storsveen, 2008: 28). Imidlertid er Nicolai til stede for Henrik, men på en måte som nok kan tenkes å føles dominerende for Henrik, slik Collett skriver om faren: ”[...] Selv vi Børn følte undertiden smertelig, at vi ikke tilfredsstillede ham, ikke fordi vi ikke artede os, men vi artede os kun paa en anden Maade, end han havde — bestemt det.” (Collett, 1906: 17). Relasjonen i *SMM* er preget av at Adam presser Cain inn i et system han ikke føler seg hjemme i og ikke har øyne for sin sønns egentlige vesen. Selv om dette ikke er opplagte biografiske paralleller, er det en avstand og et tvangsforhold også i biografiens fremstilling av relasjonen mellom Henrik og Nicolai.

Koblingen til det biografiske er tydeligere i *BS*, og disse bryter med de fleste linjene som har blitt trukket før meg. Saugstad mener Henrik har skapt Adrian ”[...] i sin egen sjels bilde.” (Saugstad, 1946: 137). Dette støttes senere av Ustvedt: ”Blant alle skikkelsene i Wergelands diktning er det én som mer enn andre avspeiler dikterens egen intense opplevelse av omverdenen – det er den gamle presten Adrian [...]” (Ustvedt, 1964: 131). Bygstad utvider perspektivet. Han mener *BS* kan leses som uttrykk for Henriks egen ungdomshistorie og trekker frem at særlig prestegården peker mot dette. Videre ser han også alle diktets sentrale karakterer, det vil si Alonzo, Adrian, Jan van Huysum, Benjamin som representanter for Henrik selv i hans personlige erfaring som kunstner (Bygstad, 2002: 179). Som Bygstad finner også jeg at prestegården i *BS* peker mot Eidsvoll. I min egen lesning er det imidlertid ikke Henrik som står som parallell til Adrian, men heller Nicolai som også var prest og en

offentlig person. At Adrian snarere er et uttrykk for Nicolai, støttes også av Klaras-historien, som etter min mening har paralleller til Camillas ulykkelige kjærlighetshistorie med ”den fiendtlige krigeren” Welhaven. At det er nærliggende å lese inn dette her, kommer også av at forholdet Welhaven – Henrik – Camilla for lengst var et offentlig anliggende. Slik sett sammenfaller min egen lesning med Storjohann som også antyder disse koblingene (Storjohann, 1967: 27). Slik jeg leser *BS*, mener jeg altså man kan spore en biografisk farskritikk i Henriks lyrikk.

I det siste vektlagte verket, *DeL*, kan særlig tilegnelsen sies å peke mot det biografiske. Så vidt meg bekjent er Anderssen den eneste som kommenterer denne delen av teksten: ”*Dedikationen* er paa engang et udtryk for Wergelands taknemmelighed mod hans hustru, som saa trofast pleide ham, og hans digteriske selvfølelse.” (Anderssen, 1904: 73). Siden verket inspirert av Henriks egen utenlandsreise i 1831, har dette gjort at diktets lyriske jeg som representant for forfatteren ligger til grunn for enkelte fortolkere. Et eksempel er Wangs lesning: ”I de to første diktene er det Wergelands egne følelser og stemninger som beskrives.” (Wang, 1997: 7). Utover disse koblingene, har det imidlertid ikke blitt trukket mange linjer mellom diktet og det biografiske. Selv mener jeg at i den grad karakterene i *DeL* er individualiserte og peker mot det biografiske, er det snakk om det lyriske jeget som peker mot Henrik selv og kanskje hans egen farssituasjon. Også denne kan sies å være spesiell. I 1835 fikk han angivelig en sønn med en tjenestekvinne på prestegården. Hvor vidt dette faktisk var Henriks sønn, er imidlertid usikkert. Som Ustvedt skriver, påsto bestevennen Gerhard Magnus i et brev at Henrik og Nicolai ”[...] laa i daskeri med én og samme tjenestepige paa Eidsvolds prestegaard.” (Magnus i Ustvedt, 2008: 252). Storsveen påpeker at selv om Henrik riktignok hadde et forhold til kvinnen, viser Henriks barnløse ekteskap med Amalie at det kan være tvil om det reelle farskapet, spesielt siden Amalie fikk barn med sin senere ektemann (Storsveen, 2008: 237). Selv om Henrik tok på seg ansvaret for gutten, næret han like fullt en sorg over det barnløse ekteskapet med Amalie, slik det kommer frem i et brev skrevet til Ridderstad i 1840:

Men mine patriarkalske Forventninger ere hidtil ikke opfyldte, ja den lunefulde Natur viser ikke engang Tegn til at de skulde blive det for det første. At dette er mig mindre end behageligt behøver jeg ikke at sige Dig, som jeg kan lykønske med den Forøgelse i et lykkeligt Ægtenskabs Glæder, jeg endu maa finde mig i at mangle. (Wergeland i Seip og Amundsen, 1956: 376-377).

I *DeL* mener jeg det er mulig å trekke linjer mellom diktverkets lyriske jeg til den barnløse Wergeland, som på dødsleiet kanskje forsøker å forlike seg med ekteskapets barnløshet. Det er i så måte også interessant verket rommer en hyllest av det agnatiske og at jeget forsoner seg

med sin egen plassering i generasjonenes rekker. I forhold til de forgående diktene som i størst grad gir uttrykk for farskritikk, kan *DeL* derimot kanskje ses som et argument for Beyers påstand om at Henrik endrer syn på sin far de siste årene: ”Fra 1840 ser han [Henrik] en miskjent mann i sin far, et offer for sin overbevisning.” (Beyer, 1926a: 98). Trekker man disse biografiske linjene, finner man samlet sett en tidsmessig utvikling i hvordan den biografiske far-sønn-relasjonen utvikler seg fra det mer kritiske til det mer forsonende.

Hovedpoenget mitt her er ikke å gi et utfyllende bilde av hvordan Wergeland bruker det biografiske i lyrikken. Det er heller at man finner flere (mer eller mindre) tydelige koblinger mellom biografi og lyrikk, og at dette hadde gjort en utdypende lesning av farsfiguren og far-sønn-forholdet i Wergelands lyrikk i rammene av selvfremstilling interessant. Spørsmålet om selvfremstilling ligger altså i hovedsak utenfor rammene av denne avhandlingen, men jeg mener påpekningene legger til rette for slike perspektiver. Så vidt meg bekjent har det ikke blitt skrevet mye om Wergeland i lys av dette perspektivet. Sejersted (2011) har bidratt med en artikkel, men utdyper ikke hvordan far-sønn-forholdet må være en del av dikterens selvfremstilling.

7.3 Sentrale motiver i Wergelands forfatterskap

En hovedpåstand jeg startet denne avhandlingen med ligger ennå utforløst, nemlig påstanden om at farsfiguren og far-sønn-forholdet utgjør sentrale motiver i Wergelands lyrikk. Gjennom mine egne lesninger har jeg vist at dette er vesentlige motiver i de tre vektlagte verkene, men de finnes også andre plasser.

Først vil jeg påpeke at i *SMM*, der jeg selv bare har konsenterert meg om en liten del, rommer verket som helhet flere eksempler. Også gjennom verkets Jesus-skikkelse tematiseres far-sønn-relasjonen, og den har flere likhetstrekk med de jeg selv har gjort rede for. I fremstillingen av motivet nedvurderes mor-sønn-forholdet:

[Jesus:] Hør, Qvinde, meer du ejer ei din Søn! [...] [Maria:] O Jesus, Jesus, Jesus! Ak,/jeg veed, at Herrens Tjenerinde/en Søn kan miste; o, men aldrig/(det veed jeg vist) et Barn sin Moder./ [Jesus:] Du rige, karrige Moderkjærlighed,/ei dig alene, men en Verden/du gav en Søn. Ei Frelseren/har Moder, Søster eller Broder. (*SMM* 393-394).

Det er far-sønn-relasjonen som er viktig for Jesus, som i likhet med Phun-Abiriel, Adam og Cain føler seg nettopp forskutt av sin far: ”Min Gud! min Gud! Du skulde mig forlade!” (*SMM* 513). Her finner forsoningen sted gjennom. Bare dette verket gir etter min mening grunnlag for flere studier.

Jeg startet imidlertid avhandlingen med å si at dette er sentrale motiver i det lyriske forfatterskapet som sådan. Selv har jeg konsentrert meg om konkrete fedre og sønner innenfor det litterære verket, og også disse finner man flere av.¹⁵¹ Et eksempel finner man i det mindre kjente diktet ”Den fattige Fader” der far-barn-relasjonen kommer til uttrykk: ” Dog kan jeg svelte som en Hund,/naar Børnene kun har./Jeg spiser efter dem, og bar/taalmødig, om der intet var/til Far.” (SS I, 2. b.: 142). Også mer kjente dikt kan trekkes frem her, som den sjuende delen i diktskyklusen *Jødinden* (1844), ”Drengen ved ’Blåaporten’” (SS I, 3. b.: 373-375). Dette diktet fremviser riktignok en far-datter-relasjon, men det er interessant at Wergeland tar i bruk benevnelsen *pappa*, et begrep man kan tenke seg var mer ladet i hans samtid enn det er nå. Dette er så vidt meg bekjent den eneste gangen i forfatterskapet han bruker dette begrepet.

Grunnlaget for påstanden var imidlertid ikke bare basert på konkrete fedre og far-sønn-relasjoner. Underveis har jeg også påpekt at farsfiguren også kan leses metaforisk der far, mann, konge, keiser, Gud og lignende autoritetsskikkelser glir over i hverandre, slik Meller (1978 og 1996) og Johnson (1985) legger til grunn i sine teorier om romantikkens farsbilde. Med en slik lese måte støtter flere tidlige og sene dikt påstanden om motivenes vesentlige plass i forfatterskapet, ikke minst fordi Wergelands samfunnsengasjement gjenspeiler seg i det skjønnlitterære.

Særlig fra det tidlige forfatterskapet finner man en rekke farsfigurer knyttet til det politiske, for eksempel i Wergelands andre publikumssuksess, frihetsdiktet *Spaniolen* (1833), der Spanjolen dør i sin flukt fra den tyranniske kongen av Spania. Enda mer interessant er imidlertid *Cæsaris* (1834), der også den biografiske far-sønn-relasjonen spiller inn. Diktet hadde opprinnelige tittelen *Nicolais* og ble skrevet i 1833. Det omhandler den russiske tsaren Nicolais tyranniske styre, men her var det trolig Nicolai Wergeland som satte en stopper for den unge Wergelands radikale diktning.

Slike metaforiske farsfigurer i det tidlige forfatterskapet gjenfinner man også, som Dvergsdal allerede har påpekt, i *Digte. Anden Ring* (1834). Selv har jeg kort vært inne på ”Paa Havet i Storm”. Dette diktet hadde fortjent en grundigere gjennomgang, da både farsfiguren og far-sønn-forholdet gis en betydelig plass. En nærmere analyse kan nyansere Dvergsdals korte kommentar som etter min mening spiller opp mot oppfatningen av diktet rommer negative farsfigurer. Slik jeg leser diktet, er det riktignok snakk om en sønnlig løsrivelse fra

¹⁵¹ Underveis i kapittel tre viste jeg til flere dikt der Karl Johan er sentral. I tillegg har Wergeland også skrevet flere dikt til Nicolai, se for eksempel ”Paa min Faders Fødselsdag” (SS I, 1. b.: 4-5) og ”Til min Fader” (SS I, 1. b.: 18-20).

ulike manifestasjoner av farsfigurer, men farsfigurene innhar like fullt en tvetydighet. For eksempel viser tiltalen til farsfiguren at jegets forholdet til denne ikke er entydig negativt, da jeget tross alt ønsker han alt vel: ”Se, derfor Gud mellem Fjeldene har/spredt Agre som gyldne Livsæbler! Spiis dem, og lev/som Guder evindelig, Fa’r!” (SS I, 1. b.: 425).

Et dikt fra det sene forfatterskapet som jeg også vil trekke frem er ”Sognefjorden” (1842) (SS I, 3. b.: 71). Den mektige naturmetaforikken dette diktet rommer, viser til nettopp en far-sønn-relasjon, noe Beyer faktisk kjapt kommenterer: ”Her ser han [Wergeland] fjorden som en vilter og ulydig sønn, en naturens Cain, som er forvist dypt inn i landet av sin far, verdenshavet.” (Beyer, 1946: 211).¹⁵²

Samlet sett mener jeg å ha belegg for påstanden om at farsfiguren og far-sønn-relasjonen er stadig tilbakevendende motiver i Wergelands lyrikk, om enn på ulike måter.

7.4 Avrundning

Etter min mening inviterer Wergelands tekster til videre forskning på dette feltet. Dette kunne vært nyanserende på flere måter, slik min egen undersøkelse gir bidrag til flere forskningsfelt.

For det første bidrar undersøkelser av motivene til å plassere inn Wergeland inn i forskningstradisjonen knyttet til romantikkens farsfigur, noe som i denne avhandlingen snarere enn å vise likheter, har vist dikterens egenart. Selv Wergelands bruk av det erkeromantiske Cain-motivet, har vist seg å skille seg fra Byrons *Cain. A mystery*. Heller ikke Wais’ påstand om at farsbildet i romantikken kan beskrives som en ”pietätvoller Elternkult”, mener jeg er fullt forenelig med farsbildet som kommer til uttrykk i disse verkene. Spesielt i *SMM* og i *BS*, har jeg i større grad funnet en farskritikk. Like fullt er heller ikke Mellers ”leidenschaftlichen Aufmüpfigkeit gegen alles Patriarchalische”, beskrivende, da jeg i Wergelands los-fortelling tvert imot finner en hyllest av det agnatiske. Imidlertid er utgangspunktene for studiene, oppfatningen om motivenes sammenheng med tidsånden (Wais), det politiske (Meller) og hvordan de gjenfinnes gjennom bibelske strukturer (Johnson), elementer som spiller inn også på Wergelands farsbilde, men uttrykket er altså særegent.

Med min innfallsvinkel til analysen av diktverkene gis det bidrag også til kjønnsforskningen. For det første viser lesningene at fedrene i verkene slett ikke er endimensjonale, men tvert imot preget av ambivalens, tvetydigheter og spenninger. Gjennom disse farsfremstillingene nyanseres så den nordiske kjønnsforskningens oppfatning om at

¹⁵² Jf. tredje strofe i diktet: ”Fjorden selv, den Havets Søn,/af sin Fader dybt i Landet/bortforviist, som Cain forbandet,/i sit Mulm, med Fjeldets blandet,/selv den kjender ingen Bøn.” (SS I, 3.b.: 71).

kjønnsproblematikken ikke gjør seg gjeldende i romantiske tekster (jf. Lorentzen 2004 og 2006c, Johansson, 2001). I Wergelands tekster finner jeg nettopp det Lorentzen hevder er fraværende frem til og med realismen, nemlig en estetisk behandling av problematiske mannligheter og en kritikk av det autoritært faderlige (jf. Lorentzen, 2006c: 243). Både tidlig og sent i forfatterskapet fremviser og kommenterer Wergeland de kulturelle forestillingene rundt maskulinitet og kjønnsroller i sin samtid, og viser slik at kjønnsproblematikken også gjenfinnes i romantikkens litteratur.¹⁵³

Til sist finner jeg det også interessant at man ved nylesninger av kjente og mindre kjente verk av Wergeland, med nye perspektiver på tekstene og belysning av nye motiver, gir bidrag til den pågående diskusjonen om romantikkens vesen og hvor Wergeland plasserer seg i forhold til dette. Selv har jeg vist at alle tre verkene har en realistisk side som trekker oppmerksomheten bort fra det idealistiske og overskridende, og *mot* den nære livsverdenen og den kulturelle konteksten.

¹⁵³ Også *BS* rommer en kulturkritikk knyttet til samtidens forestillinger, om enn på en litt annen måte. Her tematiseres spenningen mellom far *i* familien og far *for* familien. Selv om dette altså ikke er direkte knyttet til kjønnsproblematikken, utgjør det like fullt nok et eksempel på at mannens og farens dominans i 1800-tallets første halvdel ikke er kan regnes som ubestridt, da den *blir* problematisert i romantikkens skjønnlitteratur.

8. Litteratur

Primærlitteratur

- Herman Jæger, Didrik Arup Seip, Halvdan Koht og Einar Høigård (utg.) (1918- 1940): *Henrik Wergeland: Samlede Skrifter. Trykt og utrykt*. Kristiania/Oslo: Steenske forlag.
Tilgjengelig: <http://www.dokpro.uio.no/wergeland/innhold.html> (nedlastet 14. mai, 2012).

Sekundærlitteratur

- Abrams, Meyer Howard. 1971. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. London: Oxford University Press.
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anderssen, Otto. 1904. *Den engelske Lods. Med Indledning og kommentar af Otto Anderssen*. Kristiania: Norske Aktieforlag.
- Anonym. 1844. *Den fornøielige Tugtemester. Kritik over H. Wergelands nyeste Digt: Den engelske Lods*. Bergen: E. J. Conradi.
- Assmann, Aleida. 1978. Wordsworth und die romantische Krise: Das Kind als Vater. I *Das Vaterbild im Abendland II. Literatur und Dichtung Europas*, red. H. Tellenbach, 48-61. Stuttgart: Kohlhammer.
- Austarheim, Kristen. 1966. *Henrik Wergeland: en psykiatrisk studie. Frem til gratialet og giftermålet*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Berglund, Tomas. 2007. *Det goda faderskapet i svenskt 1800-tal*. Stockholm: Carlssons.
- Beyer, Harald. 1926a [1925]. Forholdet mellom Henrik Wergeland og hans far. *EDDA XXIV*: 80-98.
- Beyer, Harald. 1926b [1925]. Nicolai Wergelands kommentar til "Den engelske Lods". *EDDA XXIV*: 99-122.
- Beyer, Harald. 1946. *Henrik Wergeland. Thi Frihed er Himmels Sag*. Oslo: Aschehoug.
- Bjørlo, Berit Westergaard. 2007. *Pasjonens blomster: en lesning av Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen.
- Breien, Heddy. 1996. "Hvi seer jeg da ei min Fader?": I Wergelands hovedverk. Oslo: Aschehoug.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press. Orig. utg. 1976.
- Burke, Seán. 1995. *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bygstad, Erik. 2002. Jan van Huysums Blomsterstykke. I *Fremmedmannen. Litteraturanalyser*, 144-192. Oslo: Kolofon.
- Byron, Lord (George Gordon). 2004. *Cain. A Mystery*. A Digireads.com publication.
- Bø, Gudleiv. 1967. Strukturen i Jan van Huysums Blomsterstykke. I *Festskrift til Daniel Haakonsen*, red. I. Havnevik, 23-29. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cantor, Paul A. 1980. Byron's "Cain": A Romantic Version of the Fall. Hentet fra *The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3, side 50-71*. Kenyon College. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/4335120> (nedlastet 17. mars, 2012).
- Collett, Camilla. 1906. *I de lange Nætter*. Kristiania: Gyldendal.
- Dregelid, Silje. 2009. *Apokalyptisk heroisme – ei lesning av Mot kvæld med vekt på romantiske drag*. Masteroppgave i nordisk, Universitetet i Bergen.

- Dvergsdal, Alvhild. 1991. *Klassisistiske mønster i Henrik Wergelands Digte*. Første Ring. Oslo: Solum Forlag.
- Dvergsdal, Alvhild. 1995. "Sujetter for Versemagere" (1841) av Henrik Wergeland. Utviklingstrekk i Wergelands seine lyrikk. *Syn & Segn* 4/1995: 351-364.
- Dvergsdal, Alvhild. 2000. Seerens Sang – og Adam-Reins. Implisitt poetikk i Wergelands Digte. Anden Ring (1834). I *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. S. Jacobsen, 71-108. Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen Akademiske Forlag.
- Dvergsdal, Alvhild. 2002. "Hvori Tanken blir fortært". I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 147-175. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Dvergsdal, Alvhild. 2004. Bokanmeldelse: Uavklart blomsterstykke. *EDDA* 1/2004: 65-70.
- Dyrvik, Ståle. 2007. 1536-1814. I *Grunntrekk i norsk historie. Fra vikingtid til våre dager*, red. R. Danielsen, S. Dyrvik, T. Grønlie, K. Helle og E. Hovland, 107-181. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ebbestad, A. H. 1930. En digter i sin seir. *EDDA XXX*: 289-315.
- Ekenstam, Claes. 2006. Män, manlighet och omanlighet i historien. I *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*, red. C. Ekenstam og J. Lorentzen, 13-47. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Ekenstam, Claes og Lorentzen, Jørgen. 2006. Inledning. I *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*, red. C. Ekenstam og J. Lorentzen, 9-12. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Fiorillo, Johann Dominik. 1818. *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Dritter band*. Hannover: Beiden Gebrüder Hahn.
- Fischer, Alexander. 1963. *Das Vater-Sohn-verhältnis in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: W. & I.M. Salzer.
- Follevåg, Geir. 2005. Maskulint man(n)ifest. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 02/2005: 173-183.
- Forslid, Torbjörn. 2006. *Varför män? Om manlighet i litteraturen*. Stockholm: Carlssons.
- Frye, N. 1982: *The great code. The Bible and literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Frye, Northrop. 2004. Symbolism in the Bible. I *Biblical and classical myths*. I *The Mythological Framework of Western Culture*, red. N. Frye og J. Macpherson, 1-267. Toronto: University of Toronto Press.
- Frye, Northrop. 2005. The Romantic Myth. I *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, red. I. Salusinszky, 93-125. Toronto: University of Toronto Press.
- Fulford, Tim. 1999. *Romanticism and Masculinity. Gender, Politics and Poetics in the Writings of Burke, Coleridge, Cobbett, Wordsworth, De Quincey and Hazlitt*. Basingstoke: Macmillan.
- Hagemann, Sonja. 1964. *Hjertets geni. Henrik Wergelands diktning for barn*. Oslo: Aschehoug.
- Hagerup, Henning. 2012. Å misforstå romantikken. I *Klassekampen*, 03/04. mars 2012, 28-29.
- Hannevik, Arne. 1966. Et romantisk dikt om kunsten og kunstneren. I *Det romantiske kunstsyn*, red. D. Wagner og T. Gjesdal, 72-80. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hareide, Jorunn. 1999. Forsøk på å lytte til "Grundtonen": Camilla Colletts selvbiografi *I de lange Nætter*. I *Skrivefryd og penneskrekke. Selvfremstilling og skriveproblematikk hos norske 1800-talls forfatterinner*, 51-76. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.

- Hauge, Hans. 2008. Henrik Wergelands *Den engelske Lods*: norsk, engelsk, europæisk, universel?. Tilgjengelig: <http://www.nb.no/forfattere/henrik-wergeland/artikler/arven-etter/foredrag/hans-hauge-den-engelske-lods-norsk-engelsk-europaeisk-universel> (nedlastet 17. mars, 2012).
- Havnevik, Ivar. 2002. *Dikt i Norge: Lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo: Pax.
- Heilburn, Carolyn G. 1973. *Towards androgyny: Aspects of male and female in literature*. London: Victor Gollancz LTD.
- Helland, Frode. 2003. *Voldens blomster. Henrik Wergelands Blomsterstykket i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haakonsen, Daniel. 1951. *Skabelsen i Wergelands diktning*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Imsen, Steinar og Winge, Harald. 1999. *Norsk historisk leksikon. Kultur og samfunn ca. 1500- ca. 1800*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. Orig. utg. 1981.
- Iversen, Irene (red.). 2002. Innledning. I *Feministisk litteraturteori*, 9-63. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Jacobsen, Yngve Sandhei (red.). 2000. Innledning. I *Bevegelser i skridt. Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, 7-12. Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen Akademiske Forlag.
- Jager, Benedikt og Gujord, Heming (red.). 2010. Forord. I *Henrik – Henrich – Heinrich. Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland*, 7-8. Universitetet i Stavanger: Hertevig Akademisk Forlag.
- Jegerstedt, Kari. 2008. Litteraturvitenskap. I *Kjønnteori*, red. E. Mortensen et. al., 231-234. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Joël, Karl. 1905. *Nietzsche und die Romantik*. Jena: Eugen Diederichs.
- Johansson, Thomas. 2001. Fadern som försvann. Diskursiva och sociala spår. I *Sprickor i fasaden. Manligheter i förändring*, red. C. Ekenstam, T. Johansson, J. Kuosmanen, 161-174. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Johnson, Wendell Stacy. 1985. *Sons and Fathers. The Generation Link in Literature, 1780-1980*. New York: Peter Lang.
- Jæger, Herman. "Skabelsen, Mennesket og Messias". *EDDA XVII*: 161-189.
- Kabell, Aage. 1956. *Wergeland I. Barndom og ungdom*. Oslo: Aschehoug & co.
- Kabell, Aage. 1957. *Wergeland II. Manddommen*. Oslo: Aschehoug & co.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kittang, Atle. 1989. Sjølvet som metafor? de Man, Nietzsche, Wergeland. *Agora* 2/3: 240-257.
- Kittang, Atle. 1994. Dekonstruktion og lyrikinterpretation. I *Til Værks- dekonstruktion som læsemetode*, 35-56. København: Tiderne Skrifter.
- Knausgård, Karl Ove. 2004. *En tid for alt*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Koht, Halvdan. 1908. *Henrik Wergeland. Ei folkeskrift*. Kristiania: Aschehoug.
- Kydland, Anne Jorunn, Myhren, Dagne Groven og Ystad, Vigdis (red.). 2008. Forord. I *Henrik Wergeland. Såmannen*, 9-16. Oslo: Aschehoug.
- Langfeldt, Anne-Lise. 1982. *Romantikkens kvinnesyn : ei analyse av "Skabelsen, mennesket og Messias" av Henrik Wergeland*. Hovedoppgave i nordisk litteratur: Universitetet i Tromsø.
- Langholm, Odd Inge. 1974. Af en nedbrændt Lidenskab : en lesning av Jan van Huysums Blomsterstykket. *Kirke og kultur* 79: 397-408.
- Langås, Unni. 2004. Skapelsens symboler. Skrift og drift hos Wergeland. I *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*, 14-37. Bergen: Fagbokforlaget.
- Larsen, Leif Johan. 2002. Mytisme eller rasjonalisme?. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 129-146. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Liggins, Emma, Rowland, Antony og Uskalis, Eriks (red.). 1998. Introduction. I *Signs of masculinity: Men in literature 1700 to the present*, 3-36. Amsterdam: Rodopi
- Linneberg, Arild. 1997. Far og barn i moderlandet. Oslo: Gyldendal.
- Lombnæs, Andreas G. og Thon, Jahn H. (red.). 2008. Forord. I *Bedre Tiders Morgenrøde... Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*. 5-9. Oslo: Novus Forlag.
- Lorentzen, Jørgen. 1998. *Mannlighetens muligheter*. Oslo: Aschehoug.
- Lorentzen, Jørgen. 2004. *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Oslo: Spartacus.
- Lorentzen, Jørgen. 2006a. Fedrene. I *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*, red. J. Lorentzen og C. Ekenstam, 133-166. Hedemora: Gidlunds Förlag.
- Lorentzen, Jørgen. 2006b. Forskning på menn og maskuliniteter. I *Kjønnforskning. En grunnbok*, red. J. Lorentzen og W. Mühleisen, 121-135. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lorentzen, Jørgen. 2006c. Kjønn og estetikk. I *Kjønnforskning. En grunnbok*, red. J. Lorentzen og W. Mühleisen, 239-255. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lovejoy, Arthur O. 1924. On the Discrimination of Romanticisms. Hentet fra *PMLA*, Vol 39. No. 2, 229-253. Modern Language Association. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/457184> (nedlastet 19. mars, 2012).
- Lovejoy, Arthur O. 1941. The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas. Hentet fra *Journal of the History of Ideas*, Vol. 2, No. 3, 257-278. University of Pennsylvania Press. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/2707131> (nedlastet: 20. mars, 2012).
- McGann, Jerome. 1983. *The Romantic Ideologi. A Critical Investigation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McGann, Jerome. 1992. Rethinking Romanticism. Hentet fra *ELH*, Vol. 59, No. 3, 735-754. The John Hopkins University Press. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/2873450> (nedlastet: 20. mars, 2012).
- Markussen, Bjarne. 2005. Alenefar-plottet hos Amalie Skram. I *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, red. U. Langås, 82-103. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Meller, Horst. 1978. Die Absetzung des Vaters: Blake, Shelley und der Traditionshintergrund romantischer Revolte. I *Das Vaterbild im Abendland II. Literatur und Dichtung Europas*, red. H. Tellenbach, 48-61. Stuttgart: Kohlhammer.
- Meller, Horst. 1996. The Parricidal Imagination. Schiller, Blake, Fuseli and the Romantic Revolt against the Father. I *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, red. F. Burwick og J. Klein, 76-94. Amsterdam: Rodopi.
- Mellor, Anne K. 1993. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge.
- Michaelsen, Aslaug Groven. 1977. *den gyldne lenke. Norsk litteraturutvikling og det harmoniske imperativ i romantikken*. Oslo: Dreyers Forlag.
- Moen, Svein-Roald. 1986. *Skapelse, fall og frelse. En studie i Henrik Wergelands Skabelsen, Mennesket og Messias*. Avhandling (doktorgrad): Universitetet i Oslo. Notodden: Telemark lærarhøgskule.
- Mosse, Georg L. 1998. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York Oxford: Oxford University Press.
- Myhren, Dagne Groven. 1969. Henrik Wergelands verdsdrama. *Syn og Segn* 75: 455-462.
- Myhren, Dagne Groven. 1991. *Kjærlighet og logos : en undersøkelse og en sammenlikning av Henrik Wergelands verdensdikt: Skabelsen, Mennesket og Messias (1830) og Mennesket (1845)*. Oslo: Solum. Orig. utg. 1988.
- Myhren, Dagne Groven. 2008. Kvinnens ridder. I *Bedre Tiders Morgenrøde. Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*, red. A. G. Lombnæs og J. H. Thon, 131-150. Oslo: Novus Forlag.

- Noreng, Harald. 1990. Henrik Ibsens Terje Vigen. Med bakgrunn i dikt og virkelighet. Grimstad : Ibsenhuset - Grimstad bymuseum.
- Nymoen, Ingrid. 1993. Moderskapet – Et språk for maskuliniteten. *Norskraft* 81: 1-94.
- O'Neill, Michael og Sandy, Mark (red.). 2006. Introduktion. I *Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume I. Definitions and Romantic Form*, 1-17. London: Routledge.
- Peckham, Morse. 1951. Toward a Theory of Romanticism. I *PMLA*, Vol. 66, No. 2, 5-23. Modern Language Association. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/459586> (nedlastet 21. mars, 2012).
- Rank, Otto. 1926a. Der Kampf zwischen Vater und Sohn. I *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, 162-202. Leipzig: Franz Deuticke.
- Rank, Otto. 1926b. Die Romantiker. I *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, 566-595. Leipzig: Franz Deuticke.
- Sanders, Valerie. 2009. *The tragic-comedy of Victorian fatherhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saugstad, Per. 1946. *Skjulte lengsler. En studie i Henrik Wergelands lyrikk*. Oslo: Ernst G. Mortensen.
- Schiedermaier, Joachim. 2006. Sublime ekfraser – Det opphøyede som semiotisk prosess i Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke. *EDDA* 2/2006: 119-131.
- Schnitler, Carl. W. 2005. *Slegten fra 1814*. Oslo: De norske Bokklubbene. Orig. utg. 1911.
- Seip, Didrik Arup og Amundsen, Leiv. 1956. Supplement til Wergelands samlede skrifter. I *Brev til Henrik Wergeland 1827-1845*, red. L. Amundsen, 351-403. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 1997. "Naar jeg mig fra Top til Fod Betragter." Barokk framstilling av selvet. *EDDA* 3/1997: 241-259.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2008. Kjønns mytopoesis. Vennskap, erotikk og kjærlighet i *Skabelsen, Mennesket og Messias*. I *Tekster på tvers: queer-inspirerte lesninger*, red. C. Hamm, J. M. Sejersted og L. R. Waage, 253-275. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2010. Steffens' svale hender. Vennskap og kjærlighet i Steffens' roman *Familiene Valseth og Leith* (1827/28) og den mulige forbindelse med Wergelands hovedverk *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830). I *Henrik-Henrich-Heinrich. Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland*, red. B. Jager og H. Gujord, 138-156. Universitetet i Stavanger: Hertevig Akademisk Forlag.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2011. Selvfremstilling i Norges første og største forfatterskap. Nyanser i forfatter nærvær hos Dorothe Engelbretsdatter og Henrik Wergeland. I *Norsk Litterær Årbok 2011*, red. H. Gujord og P. A. Michelsen, 158-190. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sejersted, Jørgen Magnus. (2012/in press). Republicanism, Stoicism, and Narcissism in Henrik Wergeland's *The Creation, Man and Messiah*. I *Romans and romantics*, red. T. Sanders et.al., 243-262. Oxford: Oxford University Press.
- Skard, Sigmund. 1939. Byron i norsk litteratur. *EDDA* XXXIX: 67-144.
- Skard, Sigmund. 1957. Studiar i Henrik Wergelands "Lods"-vers. *EDDA* LVII: 1-46.
- Steinbeck, John. 1969. *Øst for Eden. Bind II*. Oversatt av Nils Lie. Oslo: Den Norske Bokklubben. Orig. utg. 1952.
- Storjohann, Kjell. 1967. The quality of mercy: en studie over Henrik Wergelands dikt "Jan van Huysums blomsterstykke". Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen.
- Storsveen, Odd Arvid. 2002. Helt i sin egen tid eller i vår?. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 45-60. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.

- Storsveen, Odd Arvid. 2008. *Mig Selv. En biografi om Henrik Wergeland*. Oslo: Cappelen Damm.
- Strindberg, August. 2006. Fadren. Sorgespel i tre akter. I *Fadren/Fröken Julie*, 5-75. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Sætre, Lars. 1995. Meningsfylde og substitusjon i Jan van Huysums Blomsterstykke av Henrik Wergeland. I *Perifraser. Til Per Buvik på 50-årsdagen*. Universitetet i Bergen.
- Thon, Jahn. 2002. Henrik Wergelands "Paa Havet i Storm". I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 99-127. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- 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, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Troye, Vilhelm. 1908. *Henrik Wergeland i hans digtning*. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag.
- Ustvedt, Yngvar. 1964. *Det levende univers : en studie i Henrik Wergelands natur-lyrikk*. Oslo: Gyldendal.
- Ustvedt, Yngvar. 2008. *Henrik Wergeland. En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Uthaug, Geir. 2008. *Et Verdensdyp av Frihet. Henrik Wergeland. Liv – Diktning – Verdensbilde*. Oslo: Koloritt.
- Veeder, William. 1986. The Negative Oedipus: Father, *Frankenstein*, and the Shelleys. Hentet fra *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 2, side 365-390. The University of Chicago Press. Tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/1343479> (nedlastet 20. februar, 2012).
- Vullum, Erik. *Henrik Wergeland i Digt og Liv. En historisk Skitse*. Kristiania: Olaf Norli's Forlag.
- Wahlström, Helena. 2010. *New Fathers? Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kinship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wais, Kurt K. T. 1931. *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung bis 1880*. Berlin og Leipzig: Walter de Gruyter & co.
- Wang, Ragnhild M. 1997. *Den engelske Lods av Henrik Wergeland. En analyse*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo.
- Welhaven, Johan Sebastian. 1991. *Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik*. I *Johan Sebastian Welhaven. Samlede verker*, red. I. Hauge, 23-111. Oslo: Universitetsforlaget. Orig. utg. 1832.
- Wellek, René. 1963. The Concept of Romanticism in Literary History. I *Concepts of Criticism*, red. S. G. Nichols, Jr., 128-198. New Haven and London: Yale University Press.
- Wergeland, Nicolai. 1995. *Retfærdig Bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakter*. Oslo: Ad notam Gyldendal. Orig.utg. 1833.
- Wærp, Henning Howlid. 1998. Romantikken. I *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, red. A. Dvergsdal, 125-152. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademiske Forlag as.
- Waage, Lars Rune. Maskulinitet som farsfravær. *EDDA* 4/2007: 435-439.
- Ystad, Vigdis. 1975. Kunstfilosofien i Henrik Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke*. *EDDA* 5/1975: 287-296.
- Ystad, Vigdis. 2008. Mening eller tomhet? Wergeland spør – og gir selv svaret. I *Henrik Wergeland. Såmannen*, red. A. J. Kydland, D. G. Myhren og V. Ystad. Oslo: Aschehoug.
- Ystad, Vigdis. 2012. Den engelske Lods: et Digt af Henrik Wergeland (1844). Tilgjengelig: <http://www.nb.no/forfattere/henrik-wergeland/artikler/mangfoldige->

[wergeland/lyrikeren/lyriske-verk/den-engelske-lods-et-digt-af-henrik-wergeland-1844](http://www.wergeland/lyrikeren/lyriske-verk/den-engelske-lods-et-digt-af-henrik-wergeland-1844)
(nedlastet 14. mai, 2012).

- Aadland, Erling. 2000. Dikt og dialektikk. En analyse av Henrik Wergelands "Paa en Kirkegaard". I *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. S. Jacobsen, 35-70. Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen Akademiske Forlag.
- Aarnes, Sigurd Aa. 1991. "Og nevner vi Henrik Wergelands navn": *Wergelandskultusen som nasjonsbyggende faktor*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aarnes, Sigurd Aa. 2005. En nasjonallitteratur blir til, 1807-1864. I *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, red. B. Fidjestøl, P. Kirkegaard, S. Aa. Aarnes, A. Aarseth, L. Longum og I. Stegane, 205-284. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademiske Forlag. Orig. utg. 1994.
- Aarseth, Asbjørn. 1967. Innledning. I *Den engelske Lods. Et Digt af Henr. Wergeland*, 5-10. Bergen: J. W. Eides Forlag
- Aarseth, Asbjørn. 1985. *Romantikken som konstruksjon. Tradisjonskritiske studier i nordisk litteraturhistorie*. Bergen: Universitetsforlaget.

Oppslagsverk:

Bibel.no:

Tilgjengelig:

<http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx?book=HEB&chapter=11&verse=4>
(Nedlastet 5. mai, 2012)

<http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx?book=GEN&chapter=4&verse=1>
(Nedlastet 15. mai, 2012)

Bokmålsordboka på nett:

Tilgjengelig:

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=rett&bokmaal=+&ordbok=bokmaal>
(Nedlastet 15. mai, 2012)

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget. Orig. utg. 1997.

Ordbog over det danske sprog. Historisk ordbog 1700-1950:

Tilgjengelig:

<http://ordnet.dk/ods/ordbog?aselect=Ravnefader&query=Ravn>
(Nedlastet 20. april, 2012)

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap, mai 2012.

Student: Elin Stengrundet

Veileder: Jørgen Magnus Sejersted

Tittel: Autoritet og avmakt

Undertittel: De romantiske fedrene Adam, Adrian og Johnny i Wergelands forfatterskap

Avhandlingen er en motivstudie av farsfiguren og far-sønn-relasjonen i Henrik Wergelands forfatterskap, den store representanten for den norske romantikken. En overordnet tese i dette prosjektet er at dette utgjør sentrale motiver i Wergelands lyrikk og at farsfremstillingen ikke kan sies å være verken endimensjonale eller entydig negative, men preget av tvetydigheter og spenninger. Jeg undersøker farsproblematikken i tre sentrale tekster i forfatterskapet: *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830), *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) og *Den engelske Lods* (1844). I alle disse verkene er den konkrete farsfiguren sentral, og man finner også en sterk relasjon mellom far og sønn(barn).

Til grunn for lesningen ligger en romantikkforståelse som åpner opp for det dynamiske i den romantiske teksten, representert av Jerome McGann. Innfallsvinkler til lesningene finner jeg i tidligere forskning på romantikkens farsfigur, representert av Kurt Wais, Wendell Stacy Johnson og Horst Meller, og i kjønnsforskningen, primært den nordisk mannsforskning.

En generell tendens i resepsjonen er en vektlegging de idealistiske nivåene i verkene. Gjennom min egen tilnærming finner jeg at verkene rommer en annen sentraltematikk som peker mot noe aktuelt. De peker mot ideologiske og kulturelle problemer i samtiden som i mine lesninger er knyttet til til kjønnsideologi og familieproblematikk. Samtidig finner jeg også en mer privatisert undertone, der disse områdene får et mer individualisert og til dels biografisk preg.

Mine funn er at Wergelands diktverk har et særegent uttrykk sammenlignet med tidligere forskning på den europeiske romantikkens farsbilde. I tillegg finner jeg at farsfremstillingene nyanserer kjønnsforskningens oppfatning av at romantikkens skjønnlitterære fedre er endimensjonale og stereotype. Mine lesninger viser tvert imot at farsfremstillingene er preget av spenninger. Disse spenningene er ofte knyttet til kjønnsproblematikk, som enkelte kjønnsforskere mener ikke gjør seg gjeldende i romantikken. I det oppsummerende kapitlet viser jeg at mine lesninger bare til dels går overens med tidligere påståtte utviklingstrekk i forfatterskapet, at motivene kan regnes som vesentlig i forfatterskapet som sådan, og jeg antyder er enkelte biografiske koblinger.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature, May 2012.

Student: Elin Stengrundet

Tutor: Jørgen Magnus Sejersted

Tittel: Authority and impotency

Undertittel: The Romantic Fathers Adam, Adrian and Johnny in Wergeland's authorship

This thesis is a motif study of the father figure and the father-son relation in the authorship of Henrik Wergeland, the grand representative of the Norwegian Romantic era. A superior thesis in this project is that this constitute central motifs in Wergelands lyric poetry and that the declaration of the father not can be seen as being only one-dimensional or merely negative, but characterized by ambiguity and tension.

I examine the father problematic in three central texts in the authorship: *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830), *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840) and *Den engelske Lods* (1844). In all these works the concrete father figure central, and a strong relation between father and son is found.

At the core of the reading lies an understanding of the romantic that opens to the dynamic in the romantic text, represented by Jerome McGann. I approach the reading through earlier research on the father figure of the Romantic era, represented by Kurt Wais, Wendell Stacy Johnson and Horst Meller, and in gender research, primarily the Nordic research on the male gender.

A general tendency in the reception is an emphasizing on the idealistic level in the works. Through my own approach I find that the works give room to another central thematic that points to something current. They point at ideological and cultural problems, which in my readings are linked to gender ideology and family problematics. Simultaneous I find a more private undertone, where these areas get a more individual and partly biographic impression.

My findings in the lyric works of Wergeland have a distinctive expression compared to earlier research on the European Romantic era's picture of the father. In complement I find that the statements of the father gives a nuance to the gender studies view that the father figures in fiction are one-dimensional and stereotypical. My readings shows, on the contrary, that the father figure projections are characterized by tensions. The tensions are often attached to gender problematics, that some researchers on gender imply that are not present in the Romantic era. In the numerate chapter I show that my readings only partly support matching developing features in the authorship as such, and I do suggest some biographical couplings.