

Foredrag ved seminaret "Wergeland og Europa" 28.–29. mai 2008, Norsk Litteraturfestival, Lillehammer. Arrangør: Wergeland 2008 i samarbeid med Norsk Litteraturfestival.

Blomsterstykket i litteraturen

Av Frode Helland

Tittelen på dette foredraget kan oppfattes som at jeg her vil gi et bredt litteraturhistorisk riss av hvordan *Jan van Huysums Blomsterstykke* plasserer seg i forhold til litteraturen forøvrig. Det skal jeg ikke gjøre, eller rettere sagt; det skal jeg i alle fall gjøre meg fort ferdig med – for heller å diskutere denne konkrete litterære teksten, etter å ha satt den inn i en litt videre kontekst.

Jan van Huysums Blomsterstykke er, som tittelen sier, en litterær tekst skrevet til og om et visuelt kunstverk. Det er en ekfrase, en språklig framstilling av en visuell framstilling, kunne vi si. Ekfrase-sjangeren er like gammel som den vestlige litteraturen – det er vanlig å regne beskrivelsen av Akilles' skjold i *Illiaden* som det første eksempelet. Og som dette eksempelet viser, så kan det visuelle kunstverket som ekfrasen forholder seg til, være fiktivt. Men det er det altså ikke i *Blomsterstykkets* tilfelle. Wergelands tekst forholder seg til et konkret kunstverk, som vi kan se med våre egne øyne. Dette er faktisk ganske viktig, ikke minst fordi *Blomsterstykket* selv kan sies å ha flere visuelle trekk. Dette er et bokstavelig faktum hvis man ser på førsteutgaven; denne var nemlig utstyrt med en rekke visuelle ornamenter, illustrasjoner og forsiringer, som senere utgaver har utelatt – i denne forstand er *Blomsterstykket* langt mer sjeldent enn man pleier å innse – det er faktisk bare utgitt denne ene gangen!

Videre er det vanlig å si om ekfrase-sjangeren at den ofte utnyttes for å si noe om hva kunst er, eller skal være – og ikke minst, hva forholdet mellom ord og bilde, språklig og visuell kunst, består i. Dermed handler ofte ekfrasene, i det minste implisitt, om forholdet mellom kunst og virkelighet. Og dette er noe av det jeg skal ta tak i her.

Jeg har skrevet en bok om Wergeland og *Jan van Huysums Blomsterstykke*, som kom ut i 2003.¹ I denne boken la jeg – i tillegg til analysen av Wergelands tekst – særlig vekt på den estetikkhistoriske plassering og noen mediemessige endringer. Tesen var blant annet at

¹ Frode Helland: *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*, Universitetsforlaget, Oslo 2003.

Wergelands diktning fra perioden kunne leses som en refleksjon over noen samfunnsmessige endringer mht. synet og forholdet mellom verden og den som ser.

Det jeg skal gjøre i det følgende, er først å plassere Wergeland og diskusjonen rundt forfatterskapet i denne konteksten, dernest å si noe om 1830- og 1840-årene som en moderne brytningstid innenfor det man kunne kalle det visuelle feltet, for til slutt å gå noe nærmere inn på Wergelands dikt.

Wergelands diktning var fra begynnelsen av politisk viktig i den forstand at diskusjonen omkring den helt fra starten også var en politisk og ideologisk strid. Den andre store dikteren i perioden, Welhaven, debuterte faktisk med en hel bok hvor han gikk til angrep på Wergeland og dennes forfatterskap.² Første setning i boken er en karakteristikk av Wergeland, og lyder som følger:

Fuldkommen Mangel paa Klarhed i Opfatningen og Besindighed i Udførelsen, den meest forskruede Affektation, og som en Følge af alt Dette, den ubændigste Lovløshed, udgjøre Grundtrækkene i denne Forfatters Billede. (s. 26)

Det første Welhaven trekker fram i sin kritikk av Wergeland er altså det han oppfatter som mangel på *klarhet*. Beskyldningen om uklarhet er det primære i kritikken og mye henger på dette begrepet. Som vi ser her, leder f.eks. uklarhet til ”den ubændigste Lovløshed”, noe som er å oppfatte i vid forstand, altså som noe langt mer enn det som angår de estetiske lover.

Mot slutten av boken forklarer Welhaven nærmere hva han mener konsekvensene vil være om Wergeland og hans diktning får bredt gjennomslag. Det ville ifølge Welhaven true med å kaste land og folk ut i en ”Babels forvirring”, fordi Wergelands ”Stræben er fordærlig for Nationens sande Kultur”:

Hr. W-s Retning leder ligefrem til det vildeste Barbarie og derhos til en Kaadhed, der truer med at omstyrte al god Samfundsorden. (s. 88)

Nå hadde et ord som ”kåthet” ikke dagens entydig seksuelle betydning i 1830-årene, men det er allikevel påfallende hvordan uklarheten og sanseligheten hos Wergeland er så radikalt undergravende at det ifølge Welhaven leder lukt i barbariet for hele kulturen. Hele samfunnets orden trues av Wergelands kunst. Drifter og lidenskaper som *må* undertrykkes og sublimeres, får fritt spill om ikke Welhavens advarsler oppfattes. Og ikke minst er det lett å ane hvordan

² Johan S. Welhaven: *Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik ved Aktstykker oplyste*, Christiania 1832, trykket i Welhavens *Samlede verker*, utgitt av Ingard Hauge, Oslo 1991, bd. 3.

det bak kravene om dannelse og klar gjennomskuelighet ligger en reell angst for dem som skal komme: bønder, kvinner, arbeidere.

Allerede et lite skråblikk på Welhavens kritikk av Wergeland viser altså hvor påtrengende viktig spørsmålet om visualitetsmodus er. Kravet om klarhet og gjennomskuelighet er i denne diskusjonen også et ideologisk krav.

Det man møter hos Welhaven, er hans konfrontasjon med et forfatterskap som utfordrer hans på mange måter anti-moderne grunnoppfatning av virkelighetens beskaffenhet. Og temperaturen på angrepet viser samtidig hvor truende han opplever at Wergelands uklare, moderne visualitet er. I Welhavens kritikk av Wergeland kan man altså avlese en kraftig konfrontasjon mellom en klassisk, klar og ren oppfatning av visualitet, og et moderne visuelt regime hvor en slik klar gjennomskuelighet ikke lenger framstår som mulig eller ønskelig. Welhavens kritikk er i denne forstand intet annet enn en kritikk av moderniteten.

Spørsmålet om visualitet, om forholdet mellom den som ser, og den verden han eller hun ser på eller i, er altså viktig i diskusjonen av Henrik Wergelands forfatterskap alt på 1830-tallet. Jeg tror at en viktig grunn til dette er at Wergeland var aktiv som forfatter nettopp i en periode preget av store endringer innenfor både visuell kultur og i oppfatningen av forholdet mellom den som ser, og den verden han eller hun ser på. For eksempel oppfinnes fotografiet i 1839, ett år før *Blomsterstykket* utgis. Jeg skriver i boken min en hel del om fotografiets oppfinnelse og den enorme interessen dette umiddelbart vakte også i norske aviser og tidsskrifter, og det synes også å ha opptatt Wergeland. Det er i alle fall et faktum at det straks dukker opp i hans metaforikk. I diktet "Ved Sekularfesten" fra 1840 sier han, for eksempel, at det han vil gjøre er "at meddele denne herlige Aftens Indtryk paa min Sjæl, saaledes som den daguerrotyperede sig i denne".

Det ser altså ut til at Welhaven fortsatt står trygt plantet innenfor det klassiske visuelle regimet. Dette visuelle regimet preges av en kombinasjon av renessanse-oppfatninger om perspektivet i de visuelle kunstartene og kartesianske ideer om subjektiv rasjonalitet i filosofien, som begge tilstreber distinkt klarhet – i virkelighet og tenkning.³

³ Welhavens grunnsyn lar seg beskrive som en modell hvor rommet er stabilt, ordnet og klart gjennomskuelig, og framfor alt: hvor den som ser, kan adskilles fra det sette, slik at den seendes kroppslighet ikke har innvirkning på det sette. Wergelands poesi er derimot en diktning hvor denne modellen er forlatt, slik at leseren med ett er kastet inn i et tekstrom der grenser, klarhet og det synliges status selv er problematisert. Men for Welhaven betyr det å gi avkall på den absolutte fordringen om klarhet at man forfalsker virkeligheten; intet kan ses klart der skeptisk uro, subjektivitet og mørk sanselighet tillates. Wergeland er derfor ikke bare en elendig dikter, han er også en farlig mann, for seg selv, sine lesere og for nasjonens kultur og moral. Men nettopp fordi dimensjonene ved denne dikterens farlighet blir så enorme for kritikeren, er det nærliggende å mene at den trusselen Welhaven ser i Wergeland, er en reell trussel, ja, at den er den moderne tids trussel.

Bruddet med renessanseperspektivets visuelle regime finner sted i løpet av de første tiårene av det 19. århundret. Altså er selve bruddet et faktum omkring 1850 – og ifølge den amerikanske kunsthistorikeren Jonathan Crary endog en god del før: De viktigste hendelsene har ifølge ham funnet sted før fotografiets oppfinnelse.⁴

Crarys grunnpoeng er altså at man må forstå det som skjer i de første tiårene av det 19. århundret innenfor det visuelle feltet, som del av moderniteten. Og derfor må det også forstås som noe som skjer innenfor den dominerende kulturen, ikke bare innenfor avanserte deler av kunst og litteratur. Som Susan Sontag har sagt, er et samfunn moderne i den grad en av dets viktigste aktiviteter er å produsere og konsumere bilder.⁵ Og nettopp den farten dette tok i løpet av 1840-årene, kan ses som belegg for Crarys påstand om at det visuelle feltet var modernisert på avgjørende måter alt *før* fotografiets oppfinnelse. Altså: Mellom 1810 og 1840 mener han å kunne vise at visualiteten og den seende ble løsrevet fra de stabile og faste relasjonene som er inkarnert tydeligst i camera obscura-modellen for visualitet.

Stikkordene for denne utviklingen kan være: subjektivering, kroppsliggjøring og abstraksjon. Moderniteten sammenfaller i så fall med sammenbruddet i de klassiske modellene for visualitet og syn. Rommet blir mer ustabil, og det å se blir ikke tenkt ut fra et ideal om en enøyd, stabil og kroppsløs tilskuer. Snarere fører innsikt i at den som ser også er et kroppssubjekt, til en ny form for usikkerhet, men det fører også til nye undersøkelser av hvordan kroppen konkret virker inn på det sette. Det banale faktum at vi ser med to øyne, var slik viktig og ledet også til nye visuelle teknologier, så som stereoskopet.⁶

Jan van Huysums Blomsterstykke

La oss så se om vi kan se spor av denne større problemstillingen i *Jan van Huysums Blomsterstykke*. Men først kan det være på sin plass å gi en kort oversikt over selve verket:

1. Fortale: leksikon- og kunsthistorisk stoff om van Huysum og maleriet
2. Beskuelsen
3. Den hollandske Familie

⁴ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1994.

⁵ Susan Sontag: *On Photography* [1971], London 1978, s. 153.

⁶ “Modernity, in this case, coincides with the collapse of classical models of vision and their stable space of representations. Instead, observation is increasingly a question of equivalent sensations and stimuli that have no reference to a spatial location. What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer, outside of the fixed relations of interior/exterior presupposed by the camera obscura and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred.” (Crary: *op. cit.*, s. 24)

4. Gamle Adrians Blomsterbed
5. Jan van Huysum, Blomstermaleren
6. Jan van Huysum

Denne teksten omhandler altså et blomstermaleri av den hollandske maler Jan van Huysum. Teksten er utrolig rik, sammensatt og utfordrende. Jeg har valgt å ta fram noen passasjer som i liten grad har blitt betraktet som moderne i noen genuin forstand. Dette sier seg kanskje selv ut fra innholdet i denne delen av boken; den omhandler presten Adrian. Hele hans familie ble drept av angripende soldater i den foregående delen av boken. Og i denne delen forteller Adrian om hvordan han har en versjon i sitt blomsterbed: Han ser igjen sin avdøde familie, som nå ved et Guds underverk er blitt lys levende i blomstene. Ikke akkurat en modernitetens historie.

Fortelleren i den episke teksten flytter oss noen år fram i tid, gjennom opplysningen om at "Aar ere rundne", men stedet er det samme som i foregående del. De "faa" overlevende fra landsbyen har bygget en liten hytte for sin gamle prest, hvor han bor, uten å delta i noe sosialt liv. Han står utenfor fellesskapet og regnes av mange som "afsindig". Det er han neppe, men han dveler ved tapet: Han fastholder det, mens han dyrker fram blomster på den "Pletten" hvor hans familie omkom.

Dette er verkets desidert mest omfattende del, men den omhandler interessant nok et uhyre kort tidsrom, om man ser bort fra de fire innledende prosa-avsnittenes introduksjon av tid, sted og hovedperson. I førsteutgavens paginering utgjør denne delen hele 24 av diktets 56 sider, og skildrer for det meste i lyriske strofer Adrians inspirerte visjon, gjensynet med de døde kjære. Nå er ikke Adrian kunstner i streng forstand, men hans syn representerer allikevel en repetisjon av den foregående delens behandling av kunstnersubjektets inspirerte syn. Dessuten er han en kunstner i den forstand at han skaper denne hagens blomsterskjønnhet: "*Holland, Floras Yndlingsbund, havde aldrig baaret saadanne Vidundere af Fuldkommenhed og Skjønhed*" (s. 29). Han dyrker altså fram en uovertruffen skjønnhet på likbålets askegrunn, og i denne naturskjønnhet er det han har sitt syn. De fem første strofene vies til å garantere for visjonens sannhet og autenticitet:

-- -- "O min Sjel, o vær nu stærk!
Bær Vorherres Underværk!
Dø ej, Hjerte, som maa standse,
at min Aand kan bedre sandse,

at, i Lytten til dets Banken,
ikke den forvilder Tanken!
Døv mig ikke, om du daarer,
om du tryller og beruser,
du Henrykkelsens Musik,
som i mine Øren suser!
Søde Graad, ej blind mit Blik!
Lad mig see med disse Taarer,
som med tusind Øjne klart,
som med alle Stjerner Fakler,
det Mirakel af Mirakler,
som er bleven aabenbart!

Adrian begynner altså med å be sin "Sjel" være sterk nok til å tåle Guds underverk: møtet med de avdøde, men levende. Interessant nok innledes gjengivelsen av visjonen med gjentatte refleksjoner over sansenes bedragerske status. For å være sikret mot sansebedrag kreves både styrke og utholdenhet. Helt vesentlig er det hvordan teksten *ikke* fokuserer på ytre faktorer her: Sanseforvrengningen er konsekvent reflektert som noe indre og kroppslig. Ikke bare må hjertet kunne "standse", slik at blodets "Banken" ikke skal forstyrre åndens hørsel, men Adrian må også kunne se klart gjennom tårevåte øyne. Han ber den "Søde Graad" om ikke å blinde blikket, ja, han vil se *med* tårene, "som med tusind Øjne klart". Men den som ser gjennom tårer, slik at blikket multipliseres, er ikke en som ser klart. Nå er det ikke umulig å lese dette som en uskyldig understrekning av selve det mirakuløse ved Adrians visjon, men i lys av hvordan fokus her hele tiden legges på sansene og deres bedragerske status, kan ikke det bokstavelig-sanselige nivå forlates helt. Det å se med tusen øyne er jo samtidig en understrekning av en synsmessig fragmentering og oppsplitting. Visjonen er slik at subjektet overmannes, og truer med å gå i oppløsning i bestrebelsen på å se det hele i alle dets fasetter. Lest slik er det klart at man alt her kan se en antydning sammenheng mellom en motsigelsesfull språklig billedbruk og en undersøkelse av sanselighet og representasjon, som synes moderne nok.

Men uansett fortolkning på dette punkt begynner altså teksten med å advare mot sansenes fysiske tendens til å bli bedratt eller forstyrret: Subjektets egen kroppslighet er kilde til forvrengninger. Den som sanser, kan ikke fri seg fra sin kropp, og sansingen blir derfor uomgjengelig subjektiv. Wergelands tekst er altså skrevet midt oppe i den omveltning av de

visuelle regimer som fant sted i løpet av de første tiårene av det nittende århundret.⁷ Fordi den som ser er et kroppssubjekt, kan det heller ikke ses med et fritt, rent og gjennomskuende, klart blikk. Dette er en viktig innsikt, ikke minst fordi det samtidig er en innsikt som skaper usikkerhet omkring sannhetsgehalten i det sansede. Det er uten tvil synet som er i sentrum også her: Dette ”Guds Mirakel” er et *syn* som overgår selv ”Solen” i klarhet. Men fordi også synet kan bedra, må Adrian overbevise seg selv (og oss: leserne) om at det sette ikke er en illusjon i en ”afsindig” manns ånd. En rekke av metaforiske uttrykk, ofte formet som retoriske spørsmål, skal i fortsettelsen illustrere hvor genuint og grandiozt Adrians syn er.

På den ene siden er det altså klart nok at teksten med stor styrke søker å bygge opp under autenticiteten til denne øyeblikkssansningen, et guddommelig lys gir det gjenkjennelsens under han ser i blomstene. På den annen side er det verdt å legge merke til tempusbruken her: Adrian uttrykker seg i preteritum. Synet er fortidig, og blir fortalt om i ettertid: Han ”har seet”. Idet Adrians visjon introduseres, er det altså som noe fortidig, tilbakelagt. Det han har sett, er at:

Alt er kommet jo tilbake,
Alting som i gamle dage,
Alt igjen som Foraarsløvet;
Ingen fattes; ikke Een.
Gud i disse Blomstre givet
atter har jer Alle Livet. (s. 31)

I blomstene har Gud gitt alle familiemedlemmene livet tilbake, de *er* i blomstene slik at han kan se ”hvert Lineament” hos hver enkelt. De ”er kommet” tilbake, er for annen gang brakt inn i tiden, noe som også har en mørkere tvetydighet ved seg. For når de kommer igjen som ”Foraarsløvet”, er de igjen del av tidens gang mot ny høst og vinter. En lignende mørk tone slås an i og med at også de andre sansene vekkes opp: Adrian ”hører” deres hjerter, ”føler” pulsen og ”læser Tanken” hos sine kjære. Det han erfarer i dette inspirerte øyeblikket er altså ikke bare det momentane synet; med alle sanser møter han sin familie. Men dermed er teksten også kommet ut over det tidløse øyeblikk. På tross av de a-temporale aspektene ved den romlige metaforikken er det bokstavelige utsagn at Gud igjen har brakt Adrians familie inn i timeligheten.

⁷ Jf. også Crary: 1994.

Det synes altså å være mer dekkende å si at teksten også her dveler ved det lessingske problem omkring (u)muligheten av å fastholde øyeblikket i språk, enn å si at den naivt hevder å besitte en organisk, tidløst-romlig helhetskonsepsjon. Dette poenget kan man se reflektert allerede i det kvantitative aspektet. Det at utpenslingen av Adrians visjon fyller en så stor del av teksten, bidrar til å gi den utstrekning i tid: Dess mer ”belegg” teksten dynger på i form av symboler, metaforer og similer, desto svakere vil tanken om romlig ubevegelighet og harmoni måtte stå. Dette poenget er vedvarende understreket i teksten også på detaljplanet. For ikke bare bringes de andre sansene inn, men her er også handling, f.eks. ved at Adrian løfter på blomsterbladet for å ”granske” sitt ”Underverk” nærmere (s. 32).⁸

Handlingsmomentet blir forøvrig helt åpenlyst framstilt når Adrian etterhvert gjenkjenner brudeparet, Katharina og Johan, i rosenes ”endeløse Kys” (s. 35). Nå får han nemlig tid og kan ”i Fred [...] deres Vielse fuldbyrde” (s. 36). Og etter vielsesritualets (forkortede) forløp reflekterer han igjen sorgfull over det forgjengelige:

O Henrykkelses Sekund,
Salighedens Fødselsstund!
du er altfor tung af Glæde
til at flye saa flygtig hen,
som de andre duungraee, lette,
farveløse Solgransstunder,
Skjebnens Pust mod Døden hvifter
henad Livets Ørkenslette; —
du demantne af Sekunder,
som er engang allerede
kommen himmelsendt igjen,
ej saa troløst og saa let,
som de andre dig omskifter; [...] (s. 37)

Dette er utrolig sterk og vakker litteratur, hvor leseren kan få oppleve sine henrykkelsessekunder. Øyeblikket, sekundet, apostroferes i denne fabelaktige strofen, som selv om den teller 27 verselinjer, formelt sett er én setning. Bedende, i håp, slår Adrian fast at dette øyeblikket er *for* pregnant til å kunne ”flye saa flygtig hen” som den vanlige tid. Selv om dette øyeblikket er privilegert, ja, dannet til diamant (”demantne”), er det fortsatt kun ett sekund i tidens ubønnhørlige gang. Styrken hos Wergeland viser seg imidlertid ikke bare ved

⁸ Dette ligger også antydning i den måten selve øyeblikket tematiseres på: ”Søde Øjeblik, der bruge/ Tiden kun af Pilens Fart, / af et Glimt fra Solens Øje [...]” (s. 34). Også i selve øyeblikket er nødvendigvis overgang, tid, fart.

opphøyelsen av det pregnante, inspirerte og benådede øyeblikket, men kanskje enda mer i selve kontrastens uttrykk. For da dette ”Henrykkelses Sekund” skal utheves, skjer det i kontrast til de mer flyktige og lette ”Solgransstunder”, altså ubetydelige, efemere øyeblikk hvor solen skinner på et støvgrann.⁹ Men dette bildet, av stunder hvor man i uvirksom dvelen kan se en stripe av sollys spille i de minste støvfnugg, har samtidig sin egen konkrete skjønnhet, som virker tilbake på kontrastens positive, metafysisk-abstrakte side. Det kontrasterende bildet framhever den sanselig-konkrete skjønnheten i det minste, fullstendig verdiløse, på en slik måte at dette ”ubetydelige” får selvstendig skjønnhet og verdi. Dette bør derfor leses som et dialektisk bilde, hvor skjønnheten i det betydningsløse lille får en slik styrke og egenvekt at det i en stadig bevegelse slår om og får primat overfor den manende dyrkingen av det abstrakte, store øyeblikkets tyngde og glede.

Adrian håper at visjonens sekund skal unnsnippe tidens troløse omskiftelighet, at ”Skjebnens Pust” ikke skal vifte *dette* øyeblikket mot døden, ”henad Livets Ørkenslette”. Også i dette siste bildet er det konkrete nivået viktig for det estetiske uttrykk, men her er det negative moment i fokus: Livet er en ørkenslette hvor sekundene ubønnhørlig blåser avgårde, mot døden. *Dette* sekundet er annerledes, det er som en diamant, hardt, vakkert, ugjennomtrengelig – og varig. Men i bestemmelsen av øyeblikkets ”tid” serverer teksten noe som nærmer seg en filosofisk vits; det ”er engang allerede / kommen himmelsendt igjen”. Dette sekundet er altså en ”himmelsendt” gjentakelse av det fortidige, men det metafysisk og religiøst garanterte nået er ikke transcendental-filosofisk bestemt som noe ”alltid allerede” sant og evident. Det er ”engang allerede”, altså både singulært og repetitivt gitt, på samme tid. Kanskje nettopp fordi det er så hinsides enhver logikk, er det også så truet og usikkert at det i fortsettelsen må anropes, bes om å holde an:

du maa frydbelæstet dvæle
til mit Hjerte vinder Mæle,
til det mestre kan sin Tanke,
til det engang bliver træt
af saa maalløst, stærkt at banke,
til det engang bliver mæt
af den søde Fryd at græde,
medens Øjet straalere, medens

⁹ Jf. *Ordbog over det danske sprog*, grunnlagt av Verner Dahlerup, bd. XX, København 1941, hvor ”solgran” forklares slik: ”(nu næsten kun poet. ell. højtid.) 1) (jf. -støv) lille fnug, støvkorn, som ses svævende i luften i en solstrib; støvgran [...] 2) billedl. ell. i sammenligninger, om noget ubetydeligt, forholdsvis ringe, værdiløst” (s. 1364).

brudte, vilde Ord (og dog
skjønne som af Salighedens
ubekjendte Himmelsprog)
stødende paa Tungen snuble,
somom ikke jeg var klog. (*loc.cit.*)

Han tiltaler øyeblikket, ber det ”dvæle” slik at hjertet kan få ”Mæle” og ”mestre” tanken. Det er altså ikke bare for å kunne nyte gjensynet med sine avdøde at han ønsker varighet i visjonen, men også (primært?) fordi han må finne *uttrykk* for det han ser. Inspirasjonens øyeblikk har dermed også her et kunstnerisk siktemål; det sette må få språklig uttrykk, det visuelle må kunne bli verbalisert. Og denne inspirasjonen er ikke uten sine farer. I blomstene møter han ”engang allerede” igjen sine kjære, men han er samtidig allerede ut over øyeblikket, reflekterende over muligheten for å representere det sette, gi det varig uttrykk. Det ligger en melankolsk erfaring – eller kanskje tap av erfaring – til grunn for visjonen, men det han ser ut til å oppleve her, er den inspirerte melankoli, geniets syn, alt mens det snubler fram ”brudte, vilde Ord [...] paa Tungen”. Og i den selvtematiserende parentesens estetiske dom har i alle fall jeg få vanskeligheter med å si meg enig: det er dog skjønne ord. Viktig er det også hvordan det hele tiden ligger en nesten fortvilet desperasjon under i disse strofene, for: Kan det vare, kan synet holdes fast, eller svinner det hele, drevet mot døden av den ”Pust” som rammer alt annet? Adrian ligner her det lyriske jeget i ”Beskuelsen”: Synet gir ham en estetisk erfaring, som også skaper et tvingende uttrykksbehov: ”O hvor har jeg nok af Mæle, / for at tale ud min Lyst?” (s. 38).

Den estetiske erfaring (som selvsagt for Adrian også er eksistensiell, religiøs og metafysisk) er overveldende, og leder direkte inn i refleksjoner over representasjonens mulighet. For det synes umulig, selv i dette inspirerte øyeblikk, å kunne yte rettferdighet til det sette. På den ene side må de enkelte deler respekteres, hver blomst / hvert individ har sin individuelle historie, sine særtrekk som ikke må subsumeres under helheten på en undertrykkende eller nivellerende måte. Dermed utvides visjonen, eller gjengivelsen av den, på en slik måte at helheten kanskje lider overlast, for det virker nesten umulig å skulle ha nok ”Luft [...] Rum [...] Lyd [...] Toner” eller ”Spejle i mit Øje / forat fange op det Hele” (*loc.cit.*). Visjonens øye-blikk er altså heller ikke på synets sansemessige nivå enhetlig, blikket utgjør ikke ett harmonisk hvilende speil for visjonen. Det synet som ser, er kroppslig, og kan kun holde få, eller kanskje bare én, ting fokusert om gangen: Blikket må multipliseres,

bli til uendelig mange speil.¹⁰ Øyets mangfoldig reflekterende speil innebærer at visjonen nesten helt eksplisitt faller fra hverandre. Teksten preges altså heller ikke her av den ”romantiske” harmoni og naive totalitet som fortolkerne så ofte har drømt om – visjonen splintres, multipliseres i mange bilder, utlagt i en rekke av speilende øye-blikk.

Jeg skal ikke fortsette analysen av selve teksten, men konkludere med å si at det å fokusere på *Blomsterstykket* som litteratur etter mitt syn samtidig bør bety å understreke at denne teksten ikke oppstår i et tomrom. I et slikt lys blir det lettere å se noe av bakgrunnen for at Wergelands tekst på så mange måter dveler ved en sansemessig usikkerhet. Hva den seende ser, og hvilken status det sansede har, er alt annet enn enkelt å bestemme innenfor *Blomsterstykkets* horisont. Dette gjelder for den beskuende i diktets første del, som for Alonzo, Adrian og de forskjellige beskuere teksten forteller om ved sin avslutning. Og interessant nok: Kanskje tydeligst er denne sansemessige skepsis nettopp der hvor de metafysiske pretensjonene er på sitt sterkeste: i Adrians guddommelig inspirerte øye-blikk. Selv her, i verkets mest åpent religiøse, ekstatiske og romantiske del, innskriveres refleksjoner omkring visualitet og sansning som synes moderne nok. Adrian har en visjon, men den er hele tiden truet av en prekær sansemessig usikkerhet. Men også i mer formmessige sider ved teksten kan man avlese en slik ”moderne” problematikk: i det ”snapshot”-messige ved komposisjonen av fortellingen om Alonzo, men også i hvordan teksten på et mer overordnet nivå har en fragmentarisk, løs og motsetningsfylt struktur, trass i alle korrespondanser og kryssende henvisningssammenhenger.

Nå betyr selvsagt ikke dette at Wergeland ”egentlig” er en rendyrket modernist, der sammenbruddet i enhver helhetlig og harmonisk erfaring av totaliteten tas for gitt. For *Jan van Huysums Blomsterstykke* er også grunnleggende preget av begjær etter og tro på en dypere sannhet, en skjult, men mer virkelig og ”evig” sammenheng. Noe av styrken ved *Blomsterstykket* bunner kanskje i hvordan begge disse momenter er tydelige i teksten: En moderne relativitet og skepsis tendens er framstilt *samtidig med* et voldsomt ønske om å komme bak eller under en slik flytende og flyktig ”overflate”. Helt avgjørende er det imidlertid at begge disse tendensene i teksten kritiseres i lys av hverandre, de river og sliter i hver sin retning, og får aldri gå opp i en høyere enhet eller harmoni.

¹⁰ Fortsatt ser han altså ”med tusind Øjne”.

Frode Helland er dr.art., professor i nordisk litteratur og leder for Senter for Ibsen-studier. Han er medlem av redaksjonen for tidsskriftet AGORA og redaktør for tidsskriftet Ibsen Studies. Helland har skrevet bøkene Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer (2000), Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys (2003) og Å lese drama. Innføring i teori og analyse (2005, sammen med Lisbeth Wærp).