

“mot denne einaren blaut sjølv Odysseus’ heroiske sjøreisar for ynketelege småttar i slytegarden å rekne” (12). Og der Fjord ser på seg selv og sin egen beteling som bestemt av en historisk kontekst, som igjen er knyttet til den fortrid han forteller om, tillegger Schmidt sin hovedperson, ålta, en lignende innflytelse, når han skriver at den “sjølv på eiga hand og mot min vilje har oppsøkt den eine retoriske figuren etter den andre” (15). Kanskje kunne vi si at Pollens “utgaver” svarer Solstads “psykologiske roman” med en “biologisk romanse”, der evolusjonen paradoksal nok synes å være mer åpen enn historien: “for eit vesen som er i stand til å gjennomgå tre metamorfosar i levetida si, skulle det ikkje vere ei umogleg oppgåve å bryte det nedartva mønstret for ein gongs skuld” (23). Hermod Al fremstår selv som en figur for en slik metamorfose, og i den delen av romanen som fortelles av ham, hørest der inn en rekke solstadske motiver, som dermed settes inn i ny og adskilleg mer symboladet (“faktiv”) ramme. Av en rekke mulige eksemplar vil jeg bare nevne noen få: Historiens narrative linjer er erstattet av kroppen som “sin labyrint av kanalar, holrom og abstrakte figurar” (31); Fjords lengsel etter å kunne forholde seg historisk til sin egen samtid er hos Al blitt til “ein utklar lengsel etter min eigen mill” (32); dialektikken viker plassen for grammatikken (både Fjord og Al er lærere) ved at historiens tvang “korrigeres” av særlig dvelen ved tyskens hypotesiske konjunktiv. Handlingen hos Pollen (som viker svært nedtonet og “tilfeldig” sammenlignet med Solstad) ligger også nær opp til den avluttende delen av *Roman 1987*: Det avslappede “forholdet” mellom Hermod Al og en av hans elever, Ingrid, som det imidlertid ikke blir gjort alvor av, snur om på det febniske i Fjords lengsel etter Cecilie, som synes å representere både hans “tapte” fortrid og troen på fremtidens muligheter. For Ingrid har som sin viktigste funksjon å lytte til Al når han lesar en lang, sebhografisk fortelling med det mål å “legge ut for eleven min om livet, korleis det var å leve” (115). — Når kan man så si at disse hintene (og flere andre) slutter med ganske enkelt å være hint, og forsvartleg kan leses som en bearbeidelse av en forløpss figur? Det finnes der vel neppe noe klart svar på; det dreier seg opplagt om en gjeldende overgang mellom det tilfeldige og det motiverte (eller nødvendige), som aldri kan bestemmes med sikkerhet. I siste instans er det derfor lesningen — hintepretasjonen — det kommer an på: hvorvidt den kan overbevise oss om at de omtalte forbindelsene er relevante, at de kan brukas til å si noe om forholdet mellom de to tekstene. Jeg har her bare andyet en del mulige rangeringspunkter, eller momenter som synes å tale for at en slik forbindelse fins. At det i Pollens andre roman, *Fall*, fra 1994, dukkar opp figurer fra Solstads *Elleve roman*, *bok atten* (1992), burde styrke en slik antagelse. Det sentrale nullstol-motivet fra Solstad gjennfinnes hos Pollen, men da som et nærmest bagatellisert og tilfeldig innslag; det er selve *fallet*, som ikke finnes hos Solstad, som gjennom tittelen og bokens dvelen synes å bli det sentrale. Det er selvsagt for tidlig å skulle gjøre noe alvorlig forsøk på å bestemme om Pollens fellelesningsstrategi kan gi “varige” resultater. Jeg tror likevel at den sterke fokuseringen på unnvikelsen som sådan (forvandlingen, fallet, etc.) kan være et tegn på at Pollen ikke har makter å tilrane seg Solstads narrative figurer på en måte som fristiller ham i forhold til sin forløper. Det virker således som om det er noe utdallend over hans narrative prosjekt, et ønske om originalitet som ikke lar seg oppfylle, og som derfor svarer med å gjenta de vendingene (tropene) som skulle gitt teksten en retning, og fortelleren en posisjon, en stemme. Om denne ironiske gjentagelsen likevel er noe annet og mer enn en ren forsvarsmekanisme mot en altfor sterk innflytelse, kan bare bedømmes på større avstand og i lys av fremtidige verker. Foreløpig virker det likevel som om Pollen har rettet når han sier: “Å skrivere, banalt sagt, ein måte å gjere seg synleg på.”

LARS SÆTRE

Menningsfylde og substitusjon i Jan van Huysums Blomsterstykke av Henrik Wergeland

[1] en Vase en hvidspraglet Tulipan, og en dunkel, rødbrun af ægde hollandsk Pragfflor, en hvid Rose, to røde Roser, en Syringe, en brun Aurikel, Pinksellier (Narcisser), en ildfarvet Valnu, en gul, dobbelt Fløjtsblomst, en dobbelt rødpraglet Nellik, en blaa Hyacinth, en Konvolvulus, en Forglemmiget, en halvbaen Rosenknop og en Riddersporre. Dertil en Flugtelede med Æg, en Snegl med sir Huus, et Par flyvende Insekter og nogle Vanddraber, som Beskuere meer end engang have villet tørre væk. (13)

I

Etter at delar av teksten først hadde vore publiserte i *Morgenbladet* den 13. og 23. april, vart verket utgitt som heilskap den 18. juli 1840 med tittelen *Jan van Huysums Blomsterstykke. En Buket fra Hørr. Wergeland til Fredrika Bremer*.¹ Den svenske forfattaren, som var Wergelands venn, takka han for “den sköna, poetiska og poesirika blomsterbuketen” [sic].² Også i forskinga blir *Blomsterstykket* oppfatta som eit vakker verk — om forholdet mellom kunst og menneskeliv. Det blir halde for å vere eit av dei ypperste uttrykka for høgromantikken i norsk litteratur.³ Wergeland skreiv naturlegvis for eit allment publikum. Men tileigninga i underrettelen signaliserer at dette òg er tale og refleksjonar frå forfatarar til forfatarar. Verket rommar grunnleggjande spørsmål om kunst og diktekunst. Det er rimleg å hevde at *Blomsterstykket* nærmar seg desse spørsmåla frå romanikarens ståstad. Men eit slikt syn byggjer òg på fordømmar vi ber

med oss: Her møter vi ein diktarleg diskurs som er rotfest i eit idealistisk verdssyn. Den formidlar mellom egg, omverd og eit overgripande åndelege være. Vi les eit organisk innretta verk, der språket er gitt vakker bilteleg form. Det forsjuonna språket er organisk samarvove med diktarens sjel, opplevingar og visjonar. Diktar-egg og opptrudande personar står som representantar, og lar utsynet omfatte heile menneskeslektar – i kommunikativ utveksling med natur og altomgripande verdsånd, som diktar-geniet suverent evnar å gi uttrykk for.

Les ein ut frå eit slikt *Vøyriff*, blir ein ikkje vonbroten. *Blomsterspykket* er eit svært vaktert romantisk verk. Organismetanken er umiskjennleg. Det er harmoniserande og forsonande, ikkje minst ved sin metaforisk og symbolisk likskapsdannande intensjonaliter. Denne impulsen bidrar sterkt til å styre verkers prosjekt: å skape eksistensielt forankra meiningssfylde.

Men *Blomsterspykket* er òg ein sterk litterær tekst, med språk-problematiserande kvaliteter som samstundes trekkjer diskursen i ei lei som bryt med meiningssfylden. Det tvingar oss til å problematisere vårt romantiske *Vøyriff*. Teksten tematiserer fleire stader ordkunstens underlegenhet andsynes førestillinga om den reine kunst, som verket knyter til van Hluysums måleri. Innimellom framgår det at språket er forsjengeleg og drep dei fenomena det rettar seg mot, til forskjell frå den reine (målar-)kunsten, som evnar å gi fenomena evig, åndeleg liv. Likevel er det ikkje tvil om at Wergelands ordkunstverk freistar å gjere det samme.⁴ Slik set *Blomsterspykket* oss i stand til å reflektere, ikkje berre over motseingar i romantisk diktetekst, men over paradoks i dikteteksten som sådan.

Det er her allerie underittel og dedikasjon spelar ei rolle. Dei peikar ut over Wergelands konkrete tilfelle og ut over romantikken som epokal diskurs. Det blir indikert at romantikaren Wergeland “diskuterer” fenomenet kunst, og særleg diktetekst, med realisten Fredrika Bremer. Men framfor alt gjer underittelen romantikkens organismeranke straks tilgjengeleg for kritisk refleksjon. Den omtalar verket som “En Buket” – ei samling avskorne og relativt raskt forsjengelege, døyrande blommar. Slik blir motstranden frå ordkunstens ubevingelege material mot diktningas ekspressive prosjekt fokusert alt frå tittelblat-

det av. Det lar seg assosiere frå bukettens avskorne blommar til diktarens reiskap – språket. Også det har som særkjeppen å eksistere i tida, og å vere forsjengeleg. Slik anar vi at Wergelands skrivne “Buket” er meir enn eit prosjekt om organisk-romleg samansmeling mellom sjølv og verd forankra i meiningssfylde. Teksten stiller sjølv spørsmål ved den likskapsdannande intensjonaliteten som vil fange kvardagsliv og ånd, konkret røyndom og idéen om det guddommeleges altomfemnande prinsipp i ein samarvoven heilskap.

Som vi skal sjå, er også denne impulsen sterk i *Blomsterspykket*. Den står i motseing til meiningssfyldens harmoniserande og organisk innretta heilskap. Kanskje er romantikkens diskurs, som i dette tilfellet hjå Wergeland, særleg eigna til å nærme seg slike paradoks i dikteteksten – spørsmål som òg kan gjelde språket som sådant: det som plasserer menneskets være i skjeringpunktet mellom *eksistens* (der eit heilskapleg sjølv finn identitet forankra i meiningssfylde) og fråvære gjennom *språkleg differens*.

Etter ei drøfting av komposisjon og handlingsgang, vil den følgjande interpretasjonen forsøke å følgje teksten i begge dens paradoksale retningar. Vi vil lese nokre av meiningssfyldens sentrale grep i reining av harmonisering og forsoning. Og vi vil sette fokus på motkrefter i teksten som ytring – som *Blomsterspykket* viser fram som arbeid med gjenstridig språkmaterial. I denne problemstillinga er det eit poeng at Wergelands tekst er *skapt* – i to tydingar av order. Den er på den eine sida eit resultat av subjektiv romantisk kreativitet innretta på eit autentisk, ubrote kontinuum av liv og meining mellom materielt mikrokosmos og åndeleg makrokosmos. På den andre sida er den eit produkt av språkskap, inautentisk forkunstning. Det arbeid og dei utvekslingar mellom krefter som er på gang i teksten, vil – når alt kjem til alt – kinse om eit uløysleg paradoks. Difor vil interpretasjonen måtte dreie seg om å kaste lys over motseingane, og å freiste å halde fast ved paradokset.

Wergelands verk om Jan van Hluysums måleri ikkje berre handlar om kunst ved sitt fokus på målarstrykrets naturlege, menneskelege og åndelege opphav: inspirasjon, uløysande oppleving og kunstframbringning. Verket som tekst er også, tidvis

jamvel kanskje først og fremst, si eiga sjølvgenererte språklege forkunring, som *ikkje lar* det gripe ut over seg sjølv til eit kunstens opphav. I denne dimensjonen kan teksten lesast som ein funksjon av “umenneskelege”, lingvistiske strukturar som styrer bort frå alt opphav, all forankring. Såleis set den på spel grensene mellom det som er autentisk og det som er inautentisk i menneskeleg være. Den reflekterer over menneskeleg opphav og eksistensiell forankring, og over menneskelivets uverkeleggerande forbanning: språkværers grensriddige mønster av repetisjon og substrusjon.

II

Jan van Huysums Blomsterstykke er komponert av seks sekvensar, som utspelar seg på ulike tidsplan, og på ulike plan av røyndom innanfor fiksjonen. Verket er i hovudsak episk og narrativt i struktur, til dels med sterkt dramatiske innslag. Men det har òg handlingskvilande parti, i form av både encyklopediske oppslag og lengre, subjektive refleksjonsekvensar. Formalt vekslar framstillinga mellom prosa og “Wergelandstrokar” – eit trokèisk tetrameter med ujamnt fordelt rim.

Wergelands verk fortel ei fiktiv tilblivingssoge for Jan van Huysums bilde, utløyst av den sterke opplevinga som det samsande diktar-eg’et har under kontempleringa av måleriet. Denne forteljinga startar i rudiment allereie i første sekvensen, som er ei rekke (påståtte) sitat frå oppslagsverk om den nederlandske kunstmålaren Jan van Huysum (1682-1749). I andre sekvensen, “Beskuelsen”, skildrar diktarstjølvet opplevinga si av van Huysums “Blomsterstykke”, som det ikkje er urimeleg å hevde går føre seg i Wergelands samtid. Den munnar ut i ei oppmøding til den måla rosenknoppen – “[...] hvis Knoppen vilde mæle, // hvis en Aand den vil besjæle” – om “at fortælle mig hvorledes // slige Blomster bleve til!” (19). Den eigentlege tilblivingshistoria (basert på visse personale realia) utspelar seg i tredje, fjerde og femte sekvensen – “Den hollandske Familie”, “Gamle Adrians Blomsterbed” og “Jan van Huysum, Blomstermaleren”.

I desse delene blir det først fortalt om spanjolen Alonzo de Tobar. Han er ein middelmådig målar, som er blitt soldat i Ludvig XIV’s vallonarhær. Under eit felttog i Nederland “kjener” han i den hollandske presten Adrians familie “art” personane på to meistermåleri av Murillos og Velasquez, som Alonzo har sett i Spania. Han lar vere å følge ordre, og skånar familien, som er samla til dottera Katharinas ekteskapelege vigslе. Men det brennande kyrkjeåret fell over prestegarden, og tar livet av familien til Adrian (sonen Benjamin dukkar likevel opp att mot slutten saman med van Huysum). Adrian og Alonzo overlever katastrofen. Spanjolen deserterer, og returnerer til heimlandet, der han nå blir ein vellukka kunstmålar, jamvel “original” (27). Dels på basis av den dramatiske, sjølvoplevde hendinga framstiller han nå sine eigne versjonar av målarstykket “Santa Katharinas Trolovelse” og “Familie”, som han altså kjener frå før i Murillos’ og Velasquez’ originalar.

Vi treffer att Adrian som gammal mann utanfor den fattiglege hytta si, der han har dyrka opp eit vakker blombed. I ei unik oppleving av blomane “gjenkjenner” Adrian sine avdøde kjære i dei enskilde plantane i bedet. Han lar også nokre av blomane stå for prestegardshuset, kyrkjeåret, taket, spanjolen Alonzo og den ubyrlege medsoldaten hans. Adrian takkar Gud for det levande nærveret han har fått oppretta til fortid, familie, jord og himmel.

I den neste augneblinken dukkar Jan van Huysum opp saman med ein namnlaus følgjesvein (som viser seg å kunne vere Adrians son Benjamin). van Huysum, som blir sterkt inspirert av blomane i bedet, og som “I denne Sekund” (47) treng dei som objekt for målarisk framstilling, går hardt og omsynslaus valdeleg til verks. Rett nok tilbyr han Adrian Oranje-prinsens gull og diamantar som betaling, men skjær så blomane ut av bedet under Adrians forvilla protester. I samme augneblinken fell følgjesveinen død om. Også gamle Adrian døyr – for andre gong frårova den kjære familien sin.

Forteljinga held fram med vanskanen van Huysum får då han målar buketten som “Blomsterstykket”. Han møter motstand i arbeidet med uttrykket, kan ikkje avslutte og forme heilskap. Etter framstillinga av sjøve blomegruppa, blir han stadig driven

til å tilføyre "Ufetterligneligheder" – fluger, sneglar, fuglereir og nokre blommar ståande ved sida av gruppa – som bryr med den tilsikta "hemmelige Betydning" (51). Desse fører seg ikkje som telken for det han vil uttrykkje, men pressar seg i staden på som materielle "Ting" (51). Skildringa dveler òg ved kunstnarens forræring – melankolien hans, smerten av skuld, og vanvitet som rammar han. Fullendinga av målarstykket er eit faktum først då han held biletet opp i lyset der han omsorgsfullt har gravlagt dei nå visna, naturlege blomane, og det landar ein droppe på det. van Huysum les dropen (og diktar-eg'et stadfester dette) som ei forsoningstare frå gamle Adrian i himmelen.

Verket fortel òg om måleriets liv i ettertida. Denne delen av forteljinga (52f) dannar sjette sekvensen, og er framstilt i form av to punktedslag. Vi blir først bringa fram til ei utstilling i Louvre, der "en ung Mand" (53) sansar likskapen mellom van Huysums måleri og ei rekkje andre meistemålarstykke, som alle er utstilte der. To av desse andre kunstverka er produserte av ein av tillevingsforteljingas personar, Alonso de Tobar, og dei ber samme tilane som Murillo's og Velasquez' verk. Den unge mannen viser seg å vere målaren Gros, som på utstillinga blir kontakta av ein annan meister: David. Denne bringar så Gros "som sin Discipel til sit Atelier" (53). Ein refleksjon i diktar-sjølvet tar oss så på ny fram til det vi kanskje kan hevde er Wergelands samtid. Her stadfester diktararen – ikkje berre den likskapen som den unge Gros hadde sansa mellom måleria i Louvre, men også ein likskap mellom van Huysums måleri og eitt av den seinare meisteren Gros sine påståtte stykke: "Amor og Psyche".

III

Mellom dei seks sekvensane, mellom tidsplassa og dei filksjonelle røyndomsnivåa arbeider teksten inn ei omfattande mengd med parallelliseringar og interne referansar. Desse vev *Blomsterstykket* saman til ein heilskap. Særleg den omfattande bruken av gjentatte motiv lar ulike hendingar, personar, sanneintrykk, og omtralte målarstykke framstå som ein organisk

samanheng. Den totaliteten dette er med på å skape, bør ikkje underkjenast. Ved si realisering fullendar denne heilskapen *Blomsterstykkets* overordna prosjekt: å opprette harmonisert og forsont, eksistensiell meningsfylde, rotfest i ein organisk inneretta heilskap av materie, liv og ånd. Det er denne heilskapelege meningsfylden *Blomsterstykket* gir som svar på diktar-eg'ets spørsmål om "hvorledes // slige Blomster bleve til" (19): Blomane – og kunsten – er forankra i, og spring ut av, det som til sjunde og sist er ei guddommeleg verdsånd. – Nokre utvalde tilvisingar kan tene til å kaste lys over denne heilskapen.

Serien natur—kunstverk—himmelsk ånd blir etablert som eitt samanhengande, romleg heile gjennom dei framstilte *subjektets sansing og medvit*. Desse medvita omfattar ei rad personar. Det dreier seg m.a. om dei encyklopediske forteljarane, diktar-sjølvet, Alonso, Adrian, van Huysum, Gros, David og – om vi følgjer filksjonens påstand om forteljar – rosenknoppen. Janvel om medvita kvar for seg tilsynelatande kan stå for varians i holdning og karaktertrekk, framstår dei likevel som ein åndeleg heilskap. Det framgår ikkje minst av det synet dei alle representerer: at det eksisterer ein høgare røyndom som materien i form av natur og menneske er ein integrert del av.⁵ *Kunstnarane* blant desse personane meiner dessutan at det nettopp er kunsten, som kan overgå naturen, som formidlar mellom materie og ånd. – Lat oss sjå på nokre detaljar.

Diktarsjølvet som sansar blomane på van Huysums måleri i "Beskuelsen", reflekterer over samanhengen mellom natur, kunstverk og ånd på denne måten:

Og, endskjønt I er' saa sande, // maa jeg troe, I aldri gro'de, // blandt de andre paa vor Klode, // men engang i Edens Lande: // Blomstrel at I derfor ere // Blomstre vel, men endnu mere: // Blomstrelblomstre, disse liig, // som fortrylle os i Haven, // som en Aand i Himmerig // ligner Liget under Graven. (16)

Kunstens formidlande og samanbindande rolle mellom evig ånd og forgjengeleg jordeliv er tydeleg her. Denne totaliserande rørsla blir gjentatt i Adrians tanke, etter at han lukksalig har gjenvunne nærveret med sin avdøde familie i blomane utanfor hytta si:

O hvornæd har jeg forigent // dit Mirakel, store Gud? [...] skulde ikke Du, du Selv, // Du, hvem inret Navn affbilder, // Du, hvem Yerder Blomster ere, // Græs, som Dybdene maa bære [...] have, i din Naade stærk, // gjort det store Underværk, // for at se en Orm fornøjet, // for sin Herre Gud at ligne, // naar han, efter Sektens Rækker, // slukte Stjerner gjenopvækker // i de Ruin, der døde ud [...] (44f)

Her er det òg den evige Gud som gir liv til og jamvel revitaliserer det jordisk forgjengelege. Refleksjonen seier dessutan tydeleg frå om kunstens opphav i dette åndelege prinsippet: Her er det Gud sjølv som er skaparen av “kunstverket”, der er han som er “Underværk”ets opphavsmann. Han framtrer som sjølvve pinsippet både for det sitleg forma blomebedet og for den handlinga der dei avdøde manifesterer seg i blomane.

Også etter van Huysums omsynslause kunstrarhandling, der han framfor augo på Adrian har skore av dei blomane som brått har inspirert han til målarisk framstilling, dukkar den samme samanrevande heiskapleggeringa opp. Nå figurerer den i van Huysums refleksjon. Den har konkret utspring i at den nann-lause følgjesveinen hans fell om og døyr idet kniven skjær:

“Hvad er dete? Ha, der var // Blod paa Qvisten, som jeg skar [...] Rædsel var da min afsjæle // Yndlings Livsensnor forbunder // her med denne Knop? og dvæle // da hans Genius i den? // Mon sit Liv med den han delte? // Dobbelt, med fornøyet Kraft // synes det ind-blæst igjen // i dens friske Purpursaft. // Knoppen synes vakt af Dvale, // vaagen Gejst i sig at hilde, // og dens Læbe, blot den vilde, // digtende at kunne tale. // Jeg maa derfor rækt mig skynde, // ende, som begynt at synde; // jeg maa skynde mig før du, // Rosegejst, forandrer Hu, // før du lystet at forlade // dine saa forvandre Blade.” (47f)

Passasjen arbeider inn ein ubroten samanheng mellom blom, menneskesjølv, kunst og ånd: Refleksjonen skildrar kortleis den evige ånda trer fram i ulike forgjengelege inkarnasjonar (guten, knoppen), og at det – idet desse får sin jordiske livstråd skoren over – er kunstnaren som ved åndeleg inspirasjon og skaping revitaliserer fenomenena og gir dei potensert liv i kunstframbringinga.

Men det er ikkje berre tankane i *Blomsterstykkets* mange paralleliserte medvit som arbeider inn ein totalitet av natur, menneske, kunst og ånd. Det er også meisterleg innflætra ei rek-

kje *motiviske serien*, som bind verket saman til meningsheilikskap. Ein slik motiv-serie består i paralleliseringane av ulike fiksjonspersonar, framstilte som *mystisk mannsstykke*. Alle har den eigenskapen at dei brått berre dukkar opp, og er beskrivne som ein “Mand” eller “Skikkelse” med eit meir eller mindre fast inventar av kvalifiserande adjektiv. Til dømes dukkar Alonzo de Tobar opp for brudeparet Katharina (Adrians dotter) og Johan, idet brudgommen i basketaker har kasta Alonzos medsoldat ut gjennom korvindauger. Då er det at Alonzo trer hjelpande til utanfor vindauger, “viser sig der i samme Øieblik som Wallonerne mylre indigjennem Døren” (22). På samme måte dukkar han opp ved døra til prestegarden, då alle i Adrians familie har klart å søkje tilflukt der: Alonzo dukkar òg opp for den oppvaknande Adrian etter at slaget er over. Og nå trer han fram som “En mørk Skikkelse [som] bøjer sig over den Gamle” (25).

I gamle Adrians gjenoppleving av fortid og familiemedlemmer gjennom beders blomar, reflekterer han over Alonzo som den dunkeltraude “Zwiebel”, som “betyde skal hin mørke, // gaadefulde, fromme, vilde, // barske, milde Spaniol” (42). Motivkjeden held fram her ved at Alonzo, med “Spaniolens vilde Jammer // (som han viste sig i døren [...]”, går i eirt med og dukkar opp at “i den mystiske, tilfotte, // krigerrøde, munke-sorte // Pragtulipes aabne Bæger, // hvori Nat og Flamme leger” (43f).

Denne mystiske, mørke, men òg fargesprakande mannsstikkelsen får sitt framhald i Jan van Huysum, som framfor Adrian ved blomebedet også brått dukkar opp: “En høj, strælig Mand, med en Guldkjæde med Oraniens Portræt paa den prægtige sorte Fløjelsvams [...] triner over Gruushobene”. Igen merkar vi oss motivets kombinasjon av mørke, og skinn og fargar – det brokute finst nå i gullet, i diamantutsmykkinga, og i følgjesveinens “Vase fuld af Blomster” (45). Både Alonzo, og sågar Murillos og Velasquez (21ff) kombinerer eigenskapane krigersk vald og skånande mildteik, destruksjon og den mjukt innlevande sansen for det skjønne. Desse motsetningane finn vi òg hjå van Huysum: Dei eigenrådtige, valdelege eigenskapane hans er uomstridelege, men han er òg karakterisert ved gullet, som er mjukt – det er òg den svarre fløyelsvamsen, likeså den sorg-

tunge melankolien og dei smerrefulle eriske anfektelsane han rår opp i etter valdsferda mot Adrian, før forsoninga.

Like autoritær, men samstundes mjukt vennleg, er òg motivkjedens neste instans, som i Davids person brått dukkar opp framfor Louvre-utstillingas unge betraktar (Gros). Motivet fører også her vidare dei same kvalifikative nemningane i skildringa, nå hos David: "En høj, alvorlig, sortklædt Mand nærmer sig Fantasten. Publikum viger ærbødig tilside. 'Følg mig!' siger han venligen, 'Du er Maler.'" (53). Jæmvel den unge mannen, Gros, som også berre beint fram dukkar opp på utstillinga, ber rudiment av desse motiviske særkjennena av mjukleik og styrke. Han er skildra som "Fantasten", og har dermed bøyelige eigenskapar. Samstundes er han den som på utstillinga viljestreikt trassar publikums latter, og hardnakka "paastod, at der var en Liighed" (53) mellom detaljar i van Hუსsums og Alonzo de Tobars måleri.

Den organiske meningsheilskapen som denne motivserien arbeider mot, gjer personane som ber motiva, like kvarandre. Kanskje jæmvel meir enn der: dei går over i, så å seie "er" kvarandre, besjelt av eit allestradsnærverande, åndeleg prinsipp: kunstens opphav – om vi følgjer tekstrens meningssetjande kraft.

Verk-intensjonalitet i retning av meningsfylde finst òg i andre motiviske detaljar. Teksten gjer t.d. det den kan for å forme Adrian, som ikkje er kunstnar, lik med det Kunstnarmentesket som teksten elles lar serien av kunstnarpersonar representere. Slik får Adrian f.eks. Jan van Hუსsums *trekk av galskap*. Her skal vi først få med oss at den "Sindssygdomb" (9) og "Art Vanvid" (11) i van Hუსsum som nokre av dei innleiande leksikonartiklane berettar om, på ny figurere i framstillinga av hans overmåte vanskelege og uavsluttelege arbeid med å måle bukerten han har røva. Der høyrer vi at "Adrians Forbandelse" har gått i oppfylling og har medverka til "den Skjebne der virkelig rammede Mesteren: Vanvid – som det hedte, over sit Barns Slehed" (50).⁶

Men som nemnt – galskapen figurere også i framstillinga av *gamle Adrian* ved blombedet utanfor hytta – saman med trekk av flid og evna til å gi harmonisk form (også dei er første gong

nemnde i sitata om van Hუსsum i encyklopediane): "Men hvem skulde troe, at den gamle Gartner, som graver saa ivrigt og dog saa afnaalt, som passer saa nøje at vande og bedække sine Planter, som sysler saa vever i sit Bed, skulde være afslidg?" (28).

Krafta som styrer *Blomsterstykket* mot heilskapleggjering kan avlesast også i den ytterlegare motiviske samanbindinga av både Alonzo, Adrian, det kontemplerande diktar-eg'et, van Hუსsum, Gros og David. Vi tenkjer her på at dei gjennom "seer"-motivet alle blir hevda å ha den unike evna til organisk totaliserande persepsjon i augneblinken, i sekundet.

I innhald (men ikkje i refleksjonen over *språkmediets* utlegging av den) dreier heile sekvensen "Beskuelsen" seg om denne unike, atomfattarende augneblinkens *gripande* sansehandling, klart knytt til dei følgjande "seer"-motiva. Diktar-eg'ets spontane persepsjon av van Hუსsums "Blomsterstykke" blir der mellomleddet som bind saman mikro- og makrokosmos innanfor eit universalfilosofisk utsyn. Den universelle visjonen som opnar seg ut av ei hending i ein momentan augneblink, og den betydning sansinga av ein slik augneblink har, kling igjen gjennom heile verket.

Dette blir ført vidare i ledemotivet "Jeg har seet", som først er knytt til Alonzos sansing av brura under stormåraket:

"Jeg har seet Katharina, min Katharina, ikke Murillos', og dog skjøn som hans. Ha, det var Murillos' Katharina forklaret! [...] Jeg har set [sic] Murillos' Katharinas Søstersjel. Gud har seet Murillos' Katharina og skabt i hendes Billede en anden for Alonzo de Tobar". (22f)

Vi merkar oss her kortleis Alonzos sansing er ein funksjon av ei guddommeleg sansing og skaping – som så seinare finn gjenklang i Alonzos eiga kunstnarlege skaping når han endeleg har oppnådd inspirasjonen.

Motivet dukkar så opp att i gamle Adrians privilegerte sansing av sine kjærte og bedets blommar, då augneblinkpersepsjonen og visjonen som spring ut av den, igjen spelar med. Dette styrer kjer banda mellom Adrian og kunstnarpersonane: "Jeg har seet det! O *Maryethe*, // hvilke Undre ere sketel! // Gud ske Lov for

Sands og Sind! // Gud ske Lov jeg er ei blind [...] Gud i disse Blomster givet // atter har jer Alle Lived" (31). På ny ser vi korleis guddommens atomfemmande prinsipp ikkje berre er medverkande til, men jamvel utspringet for den momentane sansinga.

Den samme strukturen ligg til grunn for van Huiysums sansing av Adrians bed, då "seet"-motivet trer fram nok ein gong: "Hellige Himmell Naar saae mit Øje saadanne Blomster? Disse har du ladet spire for mig, for mig alene. [...] Disse skulle blive mit Underværk, som de ved Himlens Velsignelse ere blevene Jordens" (46). Strukturen er nå så etablert i verket at den også innarbeider i seg serien av sansehandlingar mot slutten: Spontant sansar den unge mannen Gros likskap mellom kunstverka; den svartklede meisteren David sansar spontant kunstnaralenret i Gros; og diktar-eg'et sansar også likskap, mellom Gros sitt måleri og van Huiysums "Blomsterstrykke". Og alle blir gjennom sansinga inspirerte til nytt arbeid – kunstnarleg skaping.

Den universelle visjonen med utspring i augneblinkssansinga, og den ekvivaleringa av personar som heng saman med den, blir forsterka og underbygt av andre motiv, som svarar til "jeg har seet". Vi tenkjer her på den stradige framhevinga av "Sekunden", som bidrar til å flette saman natur, menneske, kunst og guddom i ein heilskap. Det er t.d. den visjon og inspirasjon Adrians blommar gir van Huiysum "I denne Sekund" som gjer at kunstmålaren "maa [...] have dem; i næste ere de ikke som i denne" (47). Dette sekundet inneber undergang for det jordisk forgjengelege – her er det snakk om plantane som blir skorne av, og om kunstnarens følgjesvein som døyr (slik òg Adrian gjer). Men samstundes inneber sekundet av jordisk undergang at prinsippet om evig og potensert liv kjem til syne. For ånda gir liv til nye jordiske fenomen, og framfor alt gir den inspirasjon til kunstnaren, som slik på den eine sida revaloriserande kan gjenskape det jordisk forgjengelege, og på den andre sida knyte det forgjengelege *varnede* til det åndelege, atomfemmande makrokosmos. Tilsvarende meining etablerer sekund-motivet der det er brukt i samband med Adrian. Det er sekundet av øydelegging i kyrkjeårernes fall over familien hans som er vilkårer for både det "kunstnarlege" gjenskapingsarbeidet hans i

forminga av blombedet, og for den *eigentelege* sameininga av familien hans under Guds evige nåde (t.d. 25, 44).

Vi tenkjer òg på motivet om "Dugdaaberne", "Druben" og "Taren", som av verk-intensjonaliteten blir gitt samme samanbindande, harmoniserande og forsonande funksjon. Desse motivvariantane finst gjennomspela ikkje berre i leksikonoppstaga om van Huiysum, i diktar-eg'ets kontemplering av "Blomsterstrykker" og i skildringa av van Huiysums arbeid med måleriet. Dei figurerte òg i framstillinga av andlerta til fleire av personane, og av plantane, der dropane blir hevda stadig både å fylle seg og å breste i ei evig vedvarande, momentant fasthalden rørse. Nettopp slik funksjon har drope/tåre-motivet også når det blir gjennomspela for siste gong under avslutninga av van Huiysums gjenstridige arbeid med kunstverket. Dropan som fell på måleriet, briter vedvarande: "Smaadraberne blive siddende, evigt siddende [...] paa Katharinas Rose og paa de andre Blomster, hvor de falde" (51). Når dropan så blir utlagt av både van Huiysum og diktar-eg'et som ei forsoningståre frå gamle Adrian i himmelen (51), og dessutan er det som først kan fullende målarstykket, blir igjen det jordisk forgjengelege (t.d. dei avskorne blomane som er målarstykkets objekt) nettopp gjennom kunsten knytt til Guds åndelege, atomgripande kosmiske prinsipp ("opphaver") – og slik gitt potensert og evig liv.

Til *Blomsterstrykkes* totaliserande kraft høyrer òg underbygginga av parallell-forholdet mellom Jan van Huiysum, Alonso de Tobar og Gros gjennom *middelmaadig/meister-motivet*. Dei gjennomgår alle ein danning- og læringsprosess ut frå vilkår av anten middelmaadighet eller mangel på kunnskap. Stræter frå det første leksikonet slår fast at van Huiysums far Justus var "en middelmaadig Maler" (9) og var den som gav Jan den første undervisninga; men, heiter det, deretter overtok naturen – og gjorde han til meister.

Motivet om det middelmaadige figurerer også i framstillinga av Alonzo. Han er "den ulykkelige Maler" (20) som er blitt sol-dart fordi han ikkje kunne bli som dei spanske meisterkunstnarlege førebilerta sine. Vi høyrer at han styrta i bakken då han erkjente "at han ikke var nogen Murillos" (21). Deretter har han vilja vinne "Kunstnerens Begeistring og Kræfter" (21) –

guddommelege – ved å verve seg til krig mot det han trudde var kjetterar, men han har fortvilt oppdaga at krigen er retta mot vanlege folk. Det er først etter sjølv å ha opplevd felttogets valdelege gjeringar, og etter den momentane, åndelege sansinga av likskapen mellom menneske og kunst som valdsferda opnar for, at Alonzo vinn den lærdommen som kan gjere han til meistemålar. Vi merkar oss at i samanvevinga av van Huysum og Alonzo spelar rettferd og etiske prinsipp òg ei rolle. van Huysums far heiter Justus, og kan berre gjere sonen til middelmådig målar. Alonzo er òg som rettferdig sjel ein middelmådig kunstnar. Både van Huysum og Alonzo har, som vi har sett, også milde og vennlege trekk, men for å bli meisterkunstnarar, må dei leve med smerten av sine moralske anfeltelar, og overkomme sorga som følgjer av det nødvendige kunstnarlege brottet med retterdas mellom-menneskelege prinsipp.

Litt annleis stiller saka seg med Gros (det fr. namnet indikerer at han går svanger med stor meisterskap), men den er likevel jamnførbar. Han er ikkje skildra som middelmådig, men heller som eit talent utan sikker kunnskap, ein yngling og fantar som får styrt det sansande blikket sitt meir av kjensler enn av innsikt. I det kjenslevare hos den unge Gros ligg òg ein parallell til den unge van Huysum og Alonzo, så vel som i at også Gros som “Discipel” (53) må følge den guddommelege meisterkunstneren (her: David) og naturen for å bli meister sjølv.

Totaliseringskrafta i *Blomsterstryket*, den kreative utarbeidinga av ein åndeleg forankra meningsfylde som grip om nær sagt alt i verket, gjer seg like tydeleg gjeldande i nok ei samansmelting av personar innanfor fiksjonen: i *fordøblinga av nanna* åt kunstmålararen “Johan (Jan) van Huysum” (9) og Adrians tilkommande svigerson Johan. Då vallonhæren stormar inn i landsbyen og kyrkja, er den sistnemnde i ferd med å gifte seg med Adrians dotter Katharina. Dette bringar oss over til den gjennomgåande *parallellevinga av målarer og handlande personar*. Namn, personar og innhaldsrotleikar som er framstilte i Murillos, Velasquez og Alonzo sine målarerarbeid (Katharina, familien, formålinga), blir vovne saman med tilsvarende innanfor det fiksjonsplanet der Alonzo, Adrian, familien hans og van Huysum er handlande aktørar. Dei tre spanjolane

sine målarstrykke ber titlane “Santa Katharinas Trolovelse” (Murillos) og “Familie” (Velasquez) – og Alonzo de Tobar målar sjølv ein versjon kvar av desse verka. Her står to seriar langmed kvarandre – måleria, og fiksjonsplanet med dei personane som er grupperte rundt tilbivingssoagas og dominerande valdsgeringar (vallonhærens åtak og van Huysums blomstefårving).

Sittkord for det strukturerande prinsippet, for den organisk innretta samanbindinga av desse to seriane, finn vi i dei innhaldsrotleikane som dei gjer seg bruk av. Begge byggjer på formålinga mellom elskande som gir kvarandre trulovnaden, og på den omslutrande familiehelskapens harmoni, omsorgsfulle tryggleik, og forsonande kjærleik (jfr. m.a. Adrians dotter Klara, som faren tilgir for å ha blitt kjær i ein av fiendens soldatar (39f)). Dei samanbindande innhaldsrotleikane *trulovnadskjærleik* og *familiekjærleik* – variantar av Eros og Agape – blir ytterlegare framheva idet dei dukkar opp att i Adrians refleksjon ved blombedet over *sine* kjære, og over dei hendingane han har vore igjennom tidlegare. Struktureringsprinsippet dreier seg i innhald altså beint fram om *samansmelting* – om menneskeleg *kjærleik* som kan frambringe og hegne om nytt liv: *kjærleik* mellom elskande, og *kjærleik* i familien. I denne strukturen finn rimelegvis også det seinare omtalte måleriet til Gros sin plass: “Amor og Psyche” (53). Innanfor *Blomsterstrykkes* idealistiske, universalfilosofske prosjekt om “opphav” og om altomfemnande meningsfylde er det naturlegvis eit viktig poeng at seriane kunstverk og liv gjensidig går opp i kvarandre.

IV

Termen “fiksjon” kunne nytast om hendingane i saga om “Blomsterstrykker”s tilbiving og vidare liv – som Alonzo, Adrian og familien hans, van Huysum, målarane i Louvre, og diktar-eg’et delar i. “Fiksjon i fiksjonen” kunne vise til innhaldet i dei omtalte måleria. Ein kunne seie at måten desse to kjendene går over i kvarandre på, er del av eit einestående litterært totaliseringsprosjekt, som lar kvar detalj i teksten straks gi resonans i andre komponentar.

Men – nå er det på tide med nokre arteinhal. For ser vi sakka slik, set vi som premis at verket er forankra i det framstillande diktar-eg'ets ekspressive diskurs og subjektive, samlande utsyn. Vi går ut frå at diktar-eg'et er meningsfylldens suverent organiserande sentrum, som lar forfalt søge og omtalte måleri stå som ubroten, samanhengande forlenging av kvarande. Vi må nå setje at så enkelt er det ikkje. Teksten yter også påakeleg motstand mot den meningsfylden den freistar å etablere, og som lesinga så langt har forsøkt å gri eit riss av. Paradoksalt nok synet teksten *ogvå* ope fram at dette forankrande vilkåret for meningsfylde ikkje er til strades: Som vi skal sjå, viser også den fundamentale "livstråden" til det framstillande diktar-eg'et seg å vere kutta over. Teksten reiser tvil om grensene mellom subjektivt og objektivt, mellom indre og ytre (som identitets- og medvitsdannande skille) – slik at spørsmålet om einast lingvistisk (metonymisk) substitusjon mellom menings-elementa melder seg.

Teksten reiser denne tvilen ved nokre vesentlege trekk ved *fortelje-instansen* som vi ikkje lenger kan oversjå. Dette første-persons diktar-eg'et er den instansen som dels forrel søga, dels kommenterer det forralde, og som i den lange sekvensen "Beskuelsen" sterkt pregar verket med sine subjektive refleksjonar. Men i lengre parti, som i innmonteringa av leksikonoppslaga og i Adrians lange refleksjon ved bedet, er *denne* første-persons-forteljaren fråverande. Slik får fleire sekvensar sjølvstendig-gjere seg, i det minste formalt, jamvel om dei syner samantfall i innhald. Diktar-eg'et og andre sine refleksjonar står altså *både* aleine og med avstand seg imellom, *og* er tett samannovne med resten av verket. Dette reiser problem når vi spør etter subjektivt og objektivt i *Blomsterstykket* – kven forrel og er organiserande sentrum, kva er det forralde?

Vesentleg problematisk er det når diktar-sjølvet lar det framgå at det er *rosenknoppen* i van Huysums måleri som i *sitt* perspektiv forrel søga og reflekterer over den (og ikkje dikteren sjølv som organiserande sentrum): " - Ak, søde Rosenknop, hvad er det for et Eventyr du har foralt mig om *Jan van Huysums Blomsterstykke*, mens jeg hensank i Beskuelsen deraf" (53). Paradoksat blir dermed at diktar-eg'et som subjektivt forrel

(m.a. om rosenknoppen som objekt), samstundes er den det blir foralt til (av rosenknoppen som subjekt, som dermed òg forrel om diktar-eg'ets samlande utsyn som objekt). Slik kjem den subjektive innordninga av det objektive forralde i eit harmoniserande utsyn i fare, og dei enskildte komponentane gjer seg sjølvstendige og frir seg formalt frå den intensjonale, totaliserande meningsfylden. Språkleg har vi nå registrert eit brot i verket – ein lingvistisk differens som opnar for radikale omkastningar i forholdet mellom subjektivt og objektivt. Dette tvingar oss til å ta høgde for ein lingvistisk fråvrere-relasjon mellom verkets enkelte delar, og til å tenkje i kategoriar av ytre, metonymisk forskyvd repetisjon og substitusjon mellom dei bestanddelane som skal skape samlande mening – i motsetnad til indre, motivert heilskap og samheng.

Relativt lausrivne, men viktige meningsberande sekvensar i forløpet er òg Adrians lange refleksjon ved bedet, van Huysums utskilde refleksjon under blomnerøvinga og tankane han gjer seg om forsoningsåra då målearbeidet er ferdig, så vel som leksikon-utdraga heilt framme i teksten. Som vi har vore inne på, trekjer dei innhaldsmessig i samme lei, men strengt lingvistisk blir dei ikkje berre forralde *om* av eitt formgivande subjektivt utsyn; dei "forrel også seg sjølv" idet dei har eigne framstillande subjekt-instansar som formalt ikkje går i eitt med diktar-eg'et. Dei destabiliserer forholdet mellom indre og ytre, slik at det som blir foralt om, også blir til det som forrel.

Går vi nå tilbake til rosenknoppen, kan vi sjå at vendinga i subjekt/objekt-forholdet mellom diktar-eg'et og knoppen er ytterlegare komplisert. Det er ikkje snakk om ei enkel omsnudding av posisjonar, men ei vending som ikkje stoggar, og som undergrev begge posisjonar. van Huysum er rett nok på linje med det vi har beskrive som diktar-eg'ets totaliserande utsyn, når målaren i tankane sine (47f) meiner at det er kunstverket (dvs. forvandlinga av den naturlege knoppen og blomane frå liv til kunst) som formiddlar til og opnar for innlønning i åndas rike. Men når den kunstframstilte knoppen, som subjekt, då nettopp skal fortelje om relasjonen mellom materielt liv og guddommeleg ånd ("hvordedes // slige Blomster bleve til" (19)), sår van Huysums refleksjon alvorleg tvil om knoppens eigen-

skap til å stå som slik subjektivt formidlende instans: "Knoppen synes vakt av Dvale, // vaagen Geist i sig at hilde, // og dens Læbe, bløt den vilde, digtende at kunne tale" (48, vår kurs.). Dette sender oss tilbake til diktarstjølvers innleiande spørsmål til knoppen; det viser seg å romme like sterke arterhald om knappens evne til å kunne inntra ein slik subjektiv posisjon: "O, hvis Knoppen vilde mæle, // hvis en Aand den vil besjele, // o hvor jeg den bede vil [...]". (19, vår kurs.). Så – kven fortel i *Blomstertykkelet*? Kva er det fortalde? Kva er det kunstnarlege og menneskelege sjølvers rolle? Og – kva er kunstens opphav?

Interpretasjonen av verkets meningsfylde støyrer på ein paradoksal motstrand mot interpretasjon. Førstillinga om verkets forankring og utspring i eksistens- og medvitst kategoriar trugar med å gli unna. Men like fullt "argumenterer" verket for desse ved den totaliserande intensjonaliteten: Som vi har sett, rettar det seg mot eit heilskapleg sjølv ved den omfattande ekvivaleringa av subjektive medvit, diktar-eg'ets irekna. Og det rettar seg mot heilskapleg meningsfylde gjennom den massive parallelliseringa av sentrale motiv. Det vi nå må ta omsyn til, er at verkets romantisk-subjektive, intensjonale prosjekt om totaliserande meningsfylde, rotfest i ein organisk heilskap av materie, liv, kunst og ånd – støyrer saman med språkets ibuande differensielle krefter: Det einaste dei kan "gi opphav til", er spørskets spel av repetisjon og substitusjon. Slik sett, blir det nå eit spørsmål om ikkje både motiv, personar og medvit, så vel som naturleg liv og kunst, fiksjonell røyndom og fiksjon i fiksjonen einast erstattar kvarandre metaforisk langs ein stadig forskryvande metonymisk akse. Dette plasserer kategoriar som avstand, fråvære, inautentisitet og død på horisonten.

Ei liknande motseiing mellom handgripeleg mening og substitusjon trer fram om vi vender oss meir detaljert til *verkets biletspråk*. I den kompliserte bruken av simular, metaforar og symbol fnst eit tilsvarende brot, der ein motstrand gir seg til kjenne mot meningsfyldens elles organiserande sentrum. I ein klart ekspressivt innretta diskurs etablerer andre delen av "Beskuelsen" (17-19) to seriar: Diktar-eg'et vev *blomane* på måleriet saman med allmenne menneskelege *eigenskapar*, og førerstillingar frå kristen tradisjon og heile det åndelege univ-

set. Dei to raude rosene står for frieri-begjæret, den kvite for elskovens anger: "Pragttulipen" går i eitt med lidensskapens vellyst og såre smerte. Det fyrige begjæret ytrar seg i nelliken og tulipanen, uskyld og ømhet i hyasinten og syrinen. Andaktens visjonar om himmel og frelse breier seg ut i "Konvolverne" (vindelblomane). Pinselija rommar i fragment forløpet frå Jesu opphav, over unnfångelsen, fødselen og fram til martyrens tårer, og er med sitt bøygde "hovud" blomnen for bønn og syndsforlating. Også i "Kjærminden" (forgløymsgei) ytrar bøнна og den tause tåras tanke seg.

Vi ser at eigenskapar kryrte til kjærleik – både som Eros og som Agape – dominerer i antropomorferinga av blomane. Slik fører passasjen seg harmonisk inn i den strukturen av formålings- og familie-kjærlig som vi har sett bind tilblivingssoega og målar-kunstverka innhaldsmessig saman. Det organiserande diktar-eg'et opprettar her direkte relasjonar mellom blommar som teikn, og handgripelege meningsinnhald. Det framgår at dei kunstnarleg framstilte blomane jamvel overgår og gjer evige dei forgjengelege fenomenena som dei står for. – Likevel tar "Beskuelsen" sterke arterhald mot den organismetanken som diktar-eg'et her lar meninga rette seg etter, for framstillinga gir òg signal om at det som biletspråket uttrykkjer, paradoksal nok ikkje kan uttrykkjast. Dette kan avlesast i alle fall på tre måtar i "Beskuelsen".

Den mystiske mening og samanheng som blomane på måleriet, som kunst, er i stand til å etablere mellom natur(ens blommar) og menneske på den eine sida, og Guds altonfemmande ånd på den andre – og som diktararen nettopp har ytra – blir beint fram etterlyst mot slutten av sekvensen. Der nærmar diktararen seg rosenknoppen: "Og hvor er den Skjald, der synger // godt som denne tause Lille // Blomstystererne, de stille, // blot den engang, engang vilde // Rosenlæben lukke op?" (19). *Ordkunsten* evnar m.a.o. ikkje å gripe den åndelege meningshelikskapen, blomanes løyndommar – som diktararen nyss har ytra og gitt form til. Dette er eit brot i verkets rørsle mot meningsfylde, som tvingar lesinga i ei anna retning. Vi må ta høgde for at diktar-eg'ets totaliserande utsyn på menneske, kunst og Guds ånd gjennom bileteggjeringa av blomane i denne passasjen

ikkje *når* ein indre meningskjærne, men berre blir til ytre, andrehands, språkleg repetisjon av eit målarkunstverk. Slik er måleriet for øving alt repetert fleire gonger – i dei større kunst-historiske tekstane, og i diktarens beskrivande samanfating på slutten av første sekvens, før “Beskuelisen”. Biletleggjinga blir då til lingvistiske substitusjonar av metaforiske omskrivingar, som følgjer ein annan metonymisk – utan indre menings-samanheng.

Språkets motstrand mot indre samanheng mellom blomane som teikn og den meininga av allmenne antropomorfe og åndelege eigenskapar dei blir tilskrivne, kan òg avlesast retorisk. Det er heile tida bestemt vendingar som hevdar blomanes meining – men som ved si utforming òg trugar med å trekkje denne meininga attende. Ein variant har vi i “Hvor er slig en Lidenskab [...] som i Prægtulipens Gab”, “Og hvor sukkede en Bøn, // saa uskyldig og saa skjøn // som Kjærminden der”. Ein annan variant er den negative parallellismen: “Uskyld har saa fint et Blaat, // en saa skjær en Blegens Kulde, // ei som Hyacinthen faaer?”. Den tredje varianten er av denne typen: “Hvor er Kjærlighedens Sødmes // Frydberusningsøjeblik, // da Du Ja af Hende fik, // yndigt i de tvende røde // Roset, som hindanden mødel [...] Hvor maa Elskovs Anger lide [...] her i denne fulde hvide?”⁷ Biletspråket er svært komplekst, med både similitiske, metaforiske og symbolske konstruksjonar, som vi ikkje treng gå for detaljert inn i. Poenget vårt her dreier seg om relasjonen mellom den enskildte planten, og den eigenskap og meining den blir tillagt. Det viser seg at blomanes meining blir framsett i eit språk som med sine “Hvor er [...]” og “ei” balanse-ter på grensa mellom gradsbestemming og stadadverb/nekting. Med andre ord: I første omgang kan vi seie at planten ber eigenskapen eller meininga svært mykje, og/eller den ber den ikkje – i alle fall ikkje her og nå, i dette språket. I tilfeller “ikkje” finst den berre som metaforisk omskriving, i ein ytre struktur av substitusjonar som stadig glir unna langs forløpers akse.

Tekstens atterhald mot den organiske meininga den klart rettar seg mot å etablere mellom blomar og åndeleg-antropomorfe eigenskapar, kan endeleg avlesast i nokre formuleringar i første delen av “Beskuelisen”. Den ytring “som behøver Luft og

Læber [...] krænker [...] dræber” sin “egen Elskte”: den “tilbedte rene Kunst” (14), slår diktar-eg’et fast i ein innleiande refleksjon over målarkunstens fortrinn framfor den mindreverdige ordkunsten. Orda tar livet av det dei framstiller, og er dessutan forjengelige: “et fuldfødt ord fra Munden, // man ei kan tilbagekalde // i sit Hjertes tause Grund” er noko som er “svunden” (15). Naturen og (diktar)språket har ein feil – dei forgår; det er uråd “at fængsle Lyden fast” (15).⁸ Orda som avvertkar dei fenomenene dei rettar seg mot, og som forsvinn utan at ein kan halde fast på dei og nærvarert med det dei seier – dette er signal om at teksten også tar høgde for dei krefter av inautentisitet, fråvære, forsvinning og død som ligg i språkets spel av metonymiske substitusjonar.

Anledninga til desse tankane er den berømte dropen i van Huysums bilde, som “evigt spiller [...] evigt fylder sig og triller”, i sekundets unike, fasthaldne rørslse, som vitnar om “Kunstens Dyd, Naturens Fejl”, om at målarkunsten kan overgå naturen. Buketten samlar i seg kjærligheits idé og alt i menneskets hjarte før det er øydelagt av det lydlege uttrykket i ord. Med slike føresetnader fryktar dikteren for at diktninga skal øydeleggje dropen – at den “skulde dale // fra van Huysums Rosenblad, // af min Læbes Mundveir ryster!” (14)

Men paradokksalt nok set altså diktar-eg’et seg like fullt føre å gjere med ord – i skrift – det einast målarkunsten blir hevda å make: halde augneblinkens rørslse og meiningfylde varande fast. Denne intensionaliteten blir tydeleg innskriven på samme stad i teksten, midt i dei “språkfilosofiske” atterhald – gjennom den metaforiske omskrivinga av (måleriets) drope med det som vi først i femte sekvensen ser blir Adrians tåre – av forsoning og harmoni. Trass i atterhald mot harmonisert og forsont meiningfylde legg dikteren med det metaforiske grepet drope/tåre grunnen for det som skal bli dette språkkunstverketts augneblink av nettopp slik meiningfylde. Målarkunstverketts drope, heiter det her framme i verket, “ligger der endnu, // yderligt som Taaren baaret // bevende af Øjenbaaret” (14, vår kurs.). Denne dropen/tåra, som blir til forsoninga frå Adrian mot slutten, gjer dikteren seg bruk av gong etter gong i den harmoniserande skildringa av personar (ikkje minst Adrians familie), blomar og

kunst. Og igjen – på samme tid er det eit språk i denne innrettinga mot meningsfylde, for vi kan nå også umogleg sjå bort frå at den metaforiske omskrivinga *tåre* berre metonymisk substituerer *droppe*, slik gjentakingane av dei òg substituerer kvarandre, ja, beint fram er instansar av det vi kan kalle “ikkje-identisk repetisjon”.⁹ Brota og vendingane mellom verketts innretning mot handgripeleg mening, og teksten som eit spel av lingvistisk substitusjon og repetisjon er nå ikkje berre pårakelege, men ustogelege i *Blomsterstykket*.

V

Biletstrukturane i “Gamle Adrians Blomsterbed” sett i forhold til “Beskuelsen” er vesentlege for lesinga av biletspråket i verket. Her òg syner det seg ein motstrand mot eksistensiens- og medvitskategoriane, mot den biletskapande organismetanken som det subjektive utsynet freistar å byggje mening etter. Som vi har sett, opprettar diktar-egget *to* kjeder i “Beskuelsen” – serien av blommar, og serien av åndeleg-antropomorfe eigenskapar. Forholder mellom desse kunne vi lese endeframt, i tråd med den intensjonale heilskapen: Blomane “symboliserer”, står for, “ber” menneskelege og åndelege eigenskapar. Men ei undergravande lesing pressa seg òg på – m.a. ut frå retorikken som den åndeleg-antropomorfe meininga blir hevda ved (“Hvor er...?”¹⁰ei”). Her fann vi kløfta mellom a-lesinga: “kor mykje ber vel ikkje blomen eigenskapen”, og b-lesinga: “kvar er eigenskapen (eg seier) blomen ber” – som, når vi i andre omgang tenkjer nøyare etter, mykje kan gå ut på eitt (jfr. gradsuttrykkets retorisk negative form).

“Gamle Adrians Blomsterbed” opererer med *tre* seriar. Strengt format med to: 1) blomane, som her symboliserer, står for, ber 2) personane (Adrians familie og spanjolane), samt bygningane frå den dramatiska krigshendinga. Men nok ein serie, innført i “Beskuelsen”, spelar likevel med: 3) dei åndeleg-antropomorfe eigenskapane. Nå altså med tre seriar – dvs. når blomane, som alt symboliserer eigenskapar, nå også hentar inn og symboliserer tidlegare omtalte personar og hus – tar verket nok eit steg i retning av totaliserande meningsfylde. Samanbind-

inga av det åndelege og det menneskelege, som vi alt veit at kunsten: dei kunstnarleg framstilte blomane er innretta på i diktarens subjektive utsyn i “Beskuelsen”, blir meir omfatrande ved at blomane også “tar opp i seg” konkrete personar (og hus). Med dei bereiknande nemningane er det snakk om dei samme blomane, jamvel om det i Adrians bed naturlegvis dreier seg om blommar innanfor fiksjonens røyndomsplan, dvs. ikkje måleriets kunstframstilte blommar (som i “Beskuelsen”). Men også denne skilnaden gjer verket det det kan for å utlikne – ved, som vi har sett, å framstille Adrian som kunstnar, og å parallellisere han med dei andre, kunstnarlege, subjektive medvita.

Freistar vi å lese også “Gamle Adrians Blomsterbed” endeframt, går det jamvel her an å følgje verk-intensjonaliteten – eit stykke. Blomane – med dei eigenskapane vi alt veit at dei står for – bereiknar nå òg familien, som dermed ytrar seg i blomane: kona Margaretha, småvillingane Annaliden og Benjamin, ammen Magdalene, den fromt svermeriske sonen Hyacinth, den truande dottera Elisabeth, den smertेरidne, nonneaktige Narcissa (som har mist forloveden sin i slaget ved Leyden), den elskande Katharina og hennar Johan, og elstredottera Klara, som straffa har måtta angre kjærleiken sin til ein fiendsk soldat (truleg banemannen for Narcissas tilkommande). Dette byggjer ut meningsfylden; blomane som uttrykk ber nå i seg og bereiknar personane og dei allmenne menneskeleg-åndelege eigenskapane – så langt som *Blomsterstykket* her stadfester sitt eige system: Syriinen—Margarethe—ømher; forgløymmeget—Annaliden—bønn; hysantinen—Hyacinth—uskyld; vindelblomen—Elisabeth—himnensk tru; pinselija—Narcissa—martyrsmerten; dei raude rosene—Katharina/Johan—frieri-begjærers kjærleik; den kvite rosa—Klara—elskshugens anger.

Men på dette punkt melder motstanden mot meningsfylden seg med ettertrykk. Med godvilje kunne den meningsgivande a-lesinga i “Beskuelsen” støtte seg på at dei språklege uttrykka støtt var av éin og samme type: “blomn ber eigenskapen”. Dette, *brukt aleine*, tiller at skiller ytre/indre kan oppretthaldast, slik at (ytre) blom står for/uttrykkjer (indre) menneskeleg-åndeleg eigenskap som mening. Men her i Adrians sekvens finn vi i første runde gjennomgåande to uforeinlege biletspråk-

lege uttrykksstyrpar. Den eine er typen "Blomen ber personen (som dermed yrtrar seg i den)",¹⁰ som er analog med "blomen ber eigenskapen (som yrtrar seg i den)" frå "Beskuelsten". *Brukt aleine*, tillet også den (med godvilje) at ytre/indre-skillt står ved lag, slik at blomen står for/uttrykkjer den personen det sjeld og hans åndelege og naturlege kjærteik (Agape og Eros). Personen og kjærteiken hans kan i denne biletspråklege strukturen godt vere berre eit minne, slik dei er for Adrian.

Men hos Adrian er den biletlege relasjonen mellom blom og person òg beskriven med ein annan type – "Blomen er personen":

[¹¹]Blomsterne ei skulle være // edet blot i Fantasi'n, // edet, mine Børn og Yr, // men forvist de Eder ere, // Eder ja til Sjæl og Liv, // Eder ja i Ansigtstræk, // Ejendommelighedssind, // Karakterens fødtte Mine, // Smilene, som præge ind // sine sommerfugleflæne // Spor, idet de flygte væk[?] (40),

tenkjer Adrian. Med andre ord: Syrin, forgløymmegei, vindelblom, pinsellilje, raude roser er Margaretha, Annaliden, Elisabeth, Narcissa, Katharina/Johan, osv.¹¹ Med dermed blir òg det omvendte tilfeller: Det bereikna og det beteknande blir utbyrbare med kvarandre. Det bryt med den organiske forankringa, der meningsinnhaldet har (hierarkisk) forrang framfor uttrykket. Berre *muligheten* for slik substitusjon reiser straks tvil om kva som kjem først i den biletlege relasjonen – personen eller blomen. Kva er nå uttrykk, kva er innhald/meining?

Når *begge* dei biletspråklege typane blir brukte og erstattar einannan slik, blir det identitets- og medvitsdannande skiljet mellom ytre og indre sett ut av kraft – det prinsippet som meiningsdanning, og som totaliseringa til åndeleg forankra meiningsfylde i *Blomsterskykket*, elles byggjer på og er avhengig av. Dette prinsippet krev at det konkret nærverande, blomane, får stå som uttrykk for både serien av allmenne eigenskapar og serien av personar – som begge er karakteriserte ved kjærteikens innhaldskategoriar av Eros og Agape, som nettopp bind saman jordisk liv og den guddommeleg atomfemnande ånda. Prinsippet krev òg ei nødvendig mengd av likskaps-kategoriar mellom blom og meint eigenskap/person. Mellom former og

fargar i blome-serien, og seriane for både allmenne eigenskapar og dei individuelle personane sine særkjenne finst ei rekkje likskapar i mange av einskild-tilfella. Men ikkje alltid; det kjem vi tilbake til. Poengter her er at biletspråket i Adrians sekvens des-tablisierer ytre/indre-skillt så fundamentalt at den eksistensielt-åndelege meiningsfyllden slår sprekker.

For substitueringa av det meiningsfulle "blomen ber og er uttrykk for personen" med "blomen er personen" opnar for ei meningslaus mulighet: Nemleg at personane – som jo alle er *fråverande*: fordufta frå åstraden, dei fleste døde – kunne stå som uttrykk for, bere i seg eit innhald som blomen i *seg sjølv* avgjer: Blomar i seg sjølv har inga intensional kraft. Knytte til mening kan blomar berre vere når dei som uttrykk får oppretta samband med innhaldsrorleikar og førestillingar som kan tilkjenast meinande kraft (jamvel om dei konkret er fråverande). Den krafta er alltid antropomorf og/eller "åndeleg", som i dette vekters seriar av eigenskapar og personar. Å seie *minnet om* personen som uttrykk for blomen, er like absurd – det ville vere å hevde at eit fråvære kunne uttrykkje eit nærvære. – Det er ikkje lenger opphavet – Guds atomfemnande ånd – som via personar og antropomorfe eigenskapar uttrykkjer seg i kunstens og naturens blomar, når både blom og person i biletsstrukturen vekselvis kan innta plassane for uttrykk og innhald. Blomen må konstant vere uttrykk dersom den åndeleg forankra meiningsfyllden skal stå ved lag. Det er den ikkje hos Adrian.

VI

Den lingvistiske motstranden mot denne totaliserande meininga ser vi altså særleg tydeleg i og med Adrians sekvens. Språket ytrar den ved at det (nå) lar dei tre seriane blomar, personar, og allmenne åndeleg-menneskelege eigenskapar sirkulere fritt. Dvs. den nødvendige hierarkiske, organiske strukturen i diktar-egets subjektive utsyn – blomane som uttrykk for dei allmenne eigenskapane som bind saman ånd og menneskeleg jordeliv, og for dei individualiserte personane – løysar seg opp. Dette kan vi nå avlese på fleire måtar.

Eit såånde trekk ved biletspråket i Adrian-sekvensen er ikkje berre dei stradige "Blomen ber?"-blomen er"-substitusjonane.¹² I andre runde ser vi at teksten også erstattar "er"- og "ber"-strukturen med nok ein type: "blomen skal bety personen og/eller kyrkjeetaker/fårner/prestegardshuser". Adrians gjenkjennande oppleving rommar nemleg også dei redselsfulle hendingane, då alt i livet hans brast. Det er angrippane og dei materielle komponentane i desse hendingane han skil ut ved at nokre av blomane berre *skal bety* desse, og ikkje *vere* dei: Tulipanen skal bety det brennande huser; valmuestengelen spirer; valmuens blommar kyrkjeetaker – prakttulipanen skal bety Alonzo; fløyelsblomen den valdelege medsoldaten hans.

Men med denne nå emfatiske, allegorisk *bernda* typen, spelar teksten nødvendiggis òg tilbake på dei andre biletspråket. Teksten gjer implisitt merksam, ikkje berre på det uavklarar forholdet mellom dei betelkna og dei betelkande i dei symbolske "blomen er personen"-konstruksjonane. Men òg på den graden av ikkje-motivert tilfældighet som nødvendiggis må finnast i forholdet mellom blom og personar i den samliske/metaforiske typen "blomen ber/uttrykkjer personen". Kvifor? Mellom anna fordi teksten i desse tilfella av allegorisk hevda biletspråket paradoksal nok ikkje går bort frå forsøka på å etablere likskapar som kan relatere blom og betelkna fenomen til kvarandre.

Også blant "skal bety"-konstruksjonane, som i dei fleste av "ber"- og "er"-konstruksjonane, finst det likskapar mellom den enkelte blomens former og fargar, og den serien av fenomenen blomane blir relaterte til.¹³ Med andre ord har heile serien av personar/bygningar og heile serien av blommar eit *relativt* motivert forhold til kvarandre – anten forholdet er simle/metafor, symbol, eller som her: markert allegori. – Og heller ikkje dette er alt: For av desse markerte "betyr"-allegoriane er til overmål nokre også av typen "blomen ber personen" (metaforiske) og nokre av typen "blomen er personen" (symbolske)¹⁴ – I dette perspektivet kan den subjektivt skapte, indre motiveringa i forholdet mellom verkets betydningsforleikar, etablert gjennom likskapar, paradoksal nok ikkje berre takast til innrett for meiningstydde. Jamvel dei enkelte likskaps-kategoriane, som skal motivere samanbindinga av seriar, blir "mystifiserande", for

teksten byrd ein òg å lese dei som metaforiske substitusjonar av kvarandre.

Det vi her er vitne til, er at *Blomsterstykkeret* i forholdet mellom blome-serien og person/hus-serien gjennomfører eit svirrande spel av biletspråkelege gjentakningar og erstattningar. Spellet er nærmast uendeleg komplekst (langt meir enn vi kan gjere greie for her, der vi berre drøftar relasjonane mellom *hovud*-komponentane i dei biletspråkelege seriane). Teksten hevdar fortløpande at blommar "står for/uttrykkjer", "er", og "berre bety" personar og hus. Slik *både* hevdar den organisk meiningstydde samanheng mellom bestanddelene sine, og markerer – ein er freista til å seie himmelropande (!) – at denne meiningstydde berre er utvendig "satt", og slett ikkje kan finnast i dette biletspråket.

Vi grip nå tilbake til den tredje serien: dei allmenne åndeleg-menneskelege eigenskapane som blomane blir knytte til i "Beskuelen". Dette spelar tydeleg med i "Gamle Adrians Blomsterbed" (som primært arbeider med relasjonane mellom blomane og personar/hus). Vi har tidlegare framheva den omfattande meiningstotaliseringa verket her legg opp til når det i blomane får dei allmenne eigenskapane til å falle saman med personanes individuelle særtrekk. Men her skurrar det òg sterkt, idet verket bryr det systemet det sjølv legg opp til.

Brota inntrerffer bl.a. i samband med *tulipan-plantane*. Tulipanen (også omtalt som "Pragtulipen" og "Zwiebel") har frå "Beskuelen" eigenskapar vi kjenner som "Ildensskapens vellyst og smerte" (17) og "fyrrig manndom" (18). Adrian-sekvensen fyller ut systemet når den gjennom tulipanen knyter desse eigenskapane til Alonzo, som tulipanen her "betyde skal" (42): Hans motsettnadsfulle begjær etter kjærleikens idé gjennom (målar)kunstens Sankta Katharina og etter kjærleikens jordiske realisering gjennom blikket hans for Adrians dotter Katharina, fell som innhald godt saman med eigenskapane manndom og kjærleikens vellyst-smerte. Men når tulipan-blomen som uttrykt for desse eigenskapane samstundes "skal bety" det brennande huset, er motiveringa av det innhaldsmessige sambandet mellom brennande hus og eigenskapane manndom/kjærleikens vellyst-smerte problematisk. For å overtydde, førerar teksten metaforiske substitusjonar. Brannen i huset ytrar seg i blomens

form og fargar som “Flammedyb” og “hvide Emmers Flekker” (41). Blomen, som jo òg står for Alonzo, trekkjer så på Alonzos motsernadsfulle åndelege og jordiske kjærleiksbegejer. Blomen kan dermed òg halde fram med å uttrykke kjærleikens vellystsmerte og fyrige manndom – nettopp som “brennande”, fyrig kjærleik. Men det innhaldsmessige sambandet mellom brennande hus og manndom/kjærleikens vellystsmerte er ikkje dermed godt gjort; “sambandet” er *hevda* gjennom metaforiske substitusjonar i eit metonymisk forløp. Brann i eit hus og menneskelege eigenskapar er i det heile uforeinlege innhald, jamvel om det godt kan tenkjast strukturar, t.d. gjennom tulpanen som teiknberar, som med tilstrekkeleg motivering kan uttrykke desse innhalda *kvær for seg*.

Motiverings-vanskane er endå større i samband med *fløyelsblomen* (den er utrelaten i “Beskuelsten”, og ikkje knytt til allmenn eigenskap). Blomen “skal” i Adrian-sekvensen “bety” Alonzo sin *utelukkande* krigersk-valdelege medsoldat, men teksten lar fløyels-elementet også stå for den *utelukkande* kjærleg vernaende amma Magdalene (“Fløjelsblad” er alt etablert som symbol på henne (32)). Teksten set i verk omfattande metaforiske forskyvingar. Når fløyelsblomen “skal bety” den “rasande soldaten”, høyrer vi, kjem denne til uttrykk i blomens “gullbrodette og tiger-øygde” farge og form (42). I gullet her låner framstillinga frå ein av den elles valdelege van Huiysums *mjuke* særkjenne (som tidlegare nemnt, er han utsmykka med gull). Den låner òg frå eit anna av hans mjuke særkjenne: fløyellet i “Fløjelsvams”en hans (45). Med gull, fløyel og vald som komponentar i metaforisk omløp, freistar teksten å sikre eit samband *både* mellom blom og den valdelege medsoldaten, og mellom blomeblad og ammen Magdalena, som *berre* er “mjuk”, og absolutt ikkje krigersk-valdeleg. I seg sjølv er sambandet “Fløjelsblad”/Magdalene relativt godt motivert (fløyelsbladet med dropen – ammens skjermende kåpe, gråten). Likevel, når blomen på samme tid “kan uttrykke” så uforeinlege storleikar som vald og kjærleg avskjerming, viser substitusjonane seg ope som det meningslause spelet dei også er.

Og kva med *valmuen*? Stengel og blom kan godt inkarnere det brennande kyrtsjetårnet, men eigenskapen den ber med seg

frå “Beskuelsten” – det unge geniets tanke (18) – støyter som innhald krasst saman med innhaldet brennande kyrtsjetårn. Det samme gjeld sjøve blomsten i valmuen, som til den eine sida har ein motivert relasjon til innhaldet brennande kyrtsjetak – men absolutt ikkje til den andre sida: eigenskapen geniets tanke. Eit brot med meningsfylde er det naturlegvis òg at Adrians sekvens gjennom blomane lar jamvel katastrofens *matervielle* komponentar – hus, spir og kyrtsjetak – bli knytt opp mot eigenskapar som elles er reserverte berre for personar. – I alle desse tilfella arbeider ikkje *Blomstærtykket* lenger åleine mot organisk, motivert, åndeleg meningsfylde. Teksten framstår her nærmast som barokk, med openbert berre hevda, men ikkje indre motivert forhold mellom det bereiknande språkmaterialet og det som blir betelkna. Det er allegoriens betydningsmodus.

I den subtrierer dei metaforiske omskrivingane kvarandre endelaut langs forløpets metonymiske akse, utan å nå meningsfylde nærverare her og nå – og utan å nå kunstens forankringspunkt og opphav i åndas rike. Dei er forskyvingar og gjentakningar av kvarandre, utan substansielt innhald. Eit par spesialtilfelle av denne sirkulasjonen av teikn finn vi i forholdet mellom serien for personar og serien for blommar: Blomane hyasint og pinsellije er til liks med andre blommar uttrykk for, står for individuelle personar og deira særkjenne – det dreier seg om sonen Hyacinth og dottera Narcissa. Men trass i motiveringa i forholdet mellom blomen og både allmenn eigenskap og personens karaktertrekk i desse to tilfella, bleiknar dei beskrivne individualitetane radkalt når personanna deira einast er dei gjentatte og resirkulerte blomemannna: Hyacinth og Narcissa.¹⁵

Den siste lingvistiske observasjonen vi skal ta med oss frå biletspråket, dreier seg om etableringa av *rosenknoppen* som uttrykk for eigenskap (poesi) og for person (Adrians son Benjamin). I forholdet mellom verkets innretting mot meningsfylde, og det spelet av metaforiske substitusjonar vi har studert når det gjeld dei tre seriane blommar, personar/hus, òg allmenne, menneskeleg-åndelege eigenskapar, er dette tilfellet svært talande: Det er det einaste tilfellet i verket der forholdet mellom blom (rosenknoppen) og person (Benjamin) ikkje blir angitt ved (å forsøke å etablere) motiverande likskaps-relasjonar. Strengt for-

malt er det biletelege uttrykket ein metafor; likevel er det eit fullstendig tilfeldig, allegorisk hevda forhold mellom Benjamin og knoppen.¹⁶ Kva lys kastar dette over *Blomstersykket*?

På den eine sida veit vi frå "Beskuelsen" at rosenknoppen er det biletet som står for "den [tause] Skjald, der synger [...] Blomstmystererne, de stille, // blot den engang, engang vilde // Rosenløben lukke op" (19). Vi veit òg at rosenknoppen blir hevda å fortelje saga om van Hluysums måleri. Vi må kunne slutte at knoppen dermed òg inkarnerer verketstotaliserande, likskapsdannande intensjonalitet. Men i rosenknoppens *eigen* biltestruktur gir verket altså heilt avkall på motivering og likskap. M.a.o.: Det som hevdar den samanhingande krafta, har inga slik kraft sjølv. – På den andre sida veit vi frå "Gamle Adrians Blomsterbed" at knoppen er det biletet som også står for Adrians antratt døde son Benjamin (32). Vi veit òg at van Hluysums følgjesvein – først "Naamlo", så identifisert av både målaren og Adrian som sonen Benjamin – fell død om då målaren skjier blomane (46-49). – Vi står overfor storleikane *diering* og *død*.

Rosenknoppen blir dermed det paradoksale biletet på både poetens organisk forankra skaping av heilskapleg meningsfylde, og poesiens (og språkmaterialets) makteslause kraft til å nå varande mening, substans – sin inspirasjon og åndelege opphav. Godtar vi at rosenknoppen fortel, så fortel den ei fortretra, samanhengande søge – som ikkje kan forteljast. Det diktinga freistar å uttrykkje, kan ikkje uttrykkjast – det er den reine eksistensielle negasjonen: fråværet, døden. Diktinga brukar ord og namn, men er taus og namnlaus. Den rettar seg mot kunstrens inspirasjon og åndelege opphav, men blir berre kunstig, si eigja sjølvgenererte forkunstring. Det er ein forgjengleg kunst, fråtøva alt utspiring og opphav. Gjennom si allegorisk hevda mening, gitt gjennom endelause seriar av metaforiske substitusjonar i tidas forgjenglege, metonymiske dimensjon, viser den meningsfråværets og dødens språklege vilkår. Den lever – av død og forgjengelighet. Den kan vere berre "En Buket".¹⁷

VII

Denne forkunstringa og forgjengeligheten viser seg i den massive sirkuleringa i form av gjentakingar og erstatingar innanfor det materialel dette språkkunstverket arbeider med. Det gir mange paradoks i spørsmålet om opphav og repetisjon, røyndom og kunst. – *Blomstersykket* er ei erstattande gjentaking av eit målarverk, i etterhand, men er på samme tid ei forteljing om ders opphav. Alonso de Tobar kjenner Murillos og Velasquez sin kunst. Han ser den gjentatt i trulovingas og familiens røyndom hos Adrian. Så gjentar han denne røyndommen idet han sjølv målar den – og blir "Murillos' heldigste Efterligner", men blir likevel "original" (26f). Adrians familie er ikkje berre ei gjentaking av Murillos og Velasquez sin kunst; familien hans blir òg gjentatt i Adrians blomar – som blir gjentatt i van Hluysums måleri, som blir gjentatt i "Beskuelsen"s sansing, som òg gjentar gjentakingane av van Hluysums kunst i leksikon-oppslaga. Det er slik "Beskuelsen"s gjentaking av måleriet blir utgangspunkt for ei gjentaking av måleriets opphav og leverid gjennom ei forteljing om det. M.a.o. gjentakinga av måleriet supplerer – og substituerer – måleriets opphav. Og måleriet blir gjentatt i Louvre-utstillingas måleri av (dei tidlegare) Murillos, Velasquez og Alonso de Tobar; og (får vi tru) av den samtidige David – måleri som så blir gjentatt i Gros sin kunst, som òg gjentar van Hluysums kunst.

Det blir umogleg å avgjere kva som kjem først – "kunst", "røyndom", gjentakinga (av)/"opphaver"? Vi står overfor ei massiv kjede av forskyvingar av metaforiske relasjonar – som substituerer kvarandre metonymisk langs tidas akse, og blir til språklege allegoriar. Ikkje så rart at *Blomstersykket* (i gjentakinga av familien i Adrians blomar) med sannings-begrepet fokuserer på grensene mellom det autentiske og det inautentiske i menneskelivet: "Alle ere jo tilstrede, // saa lyslevende og sande, // at jeg ikke kan forblande // Sandheds Syn med Sandheds Skin" (40). Heller ikkje så rart at teksten sjølv gjer meksam på spelet og glidningane i og mellom sine lingvistiske former – metaforiske, symboliske og allegoriske ("ber i seg", "er" og "kun betyr"-typane) – og at både samning og retorikk overalt blir

kopla opp mot temporalitetens vilkår gjennom framhevinga av den umoglege "Sekunden", og av den stadige markeringa i forløpet av at "Aar ere rundne". Desse spørsmåla dreier seg nettopp om menneskets være i skjæringspunktet mellom eksistens, og språkleg differens, subritusjon og repetisjon som vi innleidd med å vise til.

Kanskje er det heller ikkje så merkeleg at *Blomstestykket* – gjennom van Huysums kjøpslagning og tjueri hos Adrian – knytter kunstnarens råstoff til sirkulasjonens strære, der materialet og teikn ingår i utbyrtingsrelasjonar, som bytte eller som røveri. Når kunsten *må* gjenta og substituere, då heller ikkje så rart at den "hemmelige Betydning" kunsten vil nå, møter motstand i arbeidet med materialet – slik van Huysum ikkje kan avslutte prosessen, fordi teikna òg gjer seg til "Ting" og "Ufeteriligneligheder" (flugene, sneglane, fuglereiret, uvessentelege blommar) som "tilsløre [...] Hovedgruppens Betydning" (51).¹⁸ Når kunstners material stiller seg i vegen og blir frammandt, står kunstnarens subjektive intensjon i eit tingleggjort forhold til materialet sitt. Då blir kunstens utveg allegorien – emfatisk hevda mening i eit ukongenielt material som støtt skriv seg inn ein annan stad, i ei anna tid, og som berre kan yre teneste som substitusjon og repetisjon. Slik kan kunsten nå korkje sitt opphav eller eksistensiell meningsfylde. Og den kan heller ikkje forsone; i dette perspektivet er jannvel tåra (som den motiverande verk-intensjonalliteten så omhyggeleg la grunnen for) ein metonymisk forskyvde metafor – som blir til allegori: den berre *bevdar* mening, utan meningsfylde.

"Han laserte i det Uendelige, selv Dækfarverne", fortel dei innleiande leksikon-oppslaga om van Huysum (9-13). Dei framhevar òg det transparente i kunsten hans: basrelieff, med sterkt reduserte verknader av djupn. Vi les om det uavsluttede arbeidet med farge som skin igjennom i farge, der dei framstilte fenomenen glir over i einannan: Teksten vektar m.a.o. tida som går, og det som går over i det andre – og vi må spørje: til samlande mening, eller som forskyving, erstating, og mangel på substans? Desse tilvisingane får serje eit endepunkt for denne interpretasjonen – som ved å følgje nokre av rørselene i den serien av *lesingar* som tekstens gjentakningar og substitusjonar også

er, samstundes har dreid seg om nokre paradoks i lesing som fenomen.

Vi har lese eit språkleg kunstverk, som glir mellom krefter av metaforisk meningsrotalisering, og metonymisk gjentakning og substituering av metaforane. Motsetinga forpliktar lesinga – på tekstens konstruktive krefter, slik dei yrtrar seg i dens førestilling om ein "medvirftslofsk", organiserande instans, og på den lingvistiske motstanden mot desse gjennom språkets eigen, sjølvundergravande dynamikk. Motsetinga kan neppe formulere rast betre enn teksten gjer, når den ope viser fram den omfattande rørsla mot mening i den kraftfullt makteslause metonymien "Blomsterblomstre". Dei liknar både naturens blommar og ånda i himmelriket, høyrer vi: utspringets og inspirasjonens livsprinsipp – som så igjen berre "ligner Liget under Graven" (16). Døden som det utkjennelige vilkåret for diktning, kunst og liv skriv Wergeland inn som den "[Gud], hvem intet Navn abilder" (44f).

Lesing er m.a. eit spørsmål om konstruktiv og dekonstruktiv, og om romleg og temporal innretning i interpretasjonen. Men dette er ikkje absolute val ein kan føre. I det å lese substituerer også innrettingane kvarandre, i prinsippet som uendelige metonymiar av metaforiske forsøk. Men lesing er styrt av tekstens eiga vekt på konstruktive og dekonstruktive kvaliteter, som her hos Wergeland balanserer kvarandre høifn. Det romantiske *Blomstestykket* krinsar ustoggeleg om desse krefte – motsetingar i all diktekunst, i alt språk og all lesing. Dei er gitt av tilværetts vilkår i spennet mellom eksistensiell fylde og språkskapt forkunstning, den endelause døyningas lingvistiske forbanning. Litteraturen, som livet, har innskrive i seg eit paradoks av fenomenologi og negasjon.

NOTAR

- 1 Til grunn for denne studien ligg Willy Dahls kommenterte utgåve på J.W. Eide Forlag, Bergen, 1969. Den kursive utstufonna *Blomstestykket* viser i det følgjande til *Wergelands* verk. Måleietis tittel står i hermetelken, der den er brukt. Sitter etter Edward Beyer i *Norges litteraturhistorie*, bd. 2, Oslo, 1974, s. 190. – Bremer (1801-1865) har fått plass i litteraturhistoria m.a. for engasjementer sitt

for kvinnens frigjøring, og for å ha nærma seg ein realistisk skrivemåte. Jfr. t.d. Mogens Brønsted (red.), *Nordens litteratur, bd. 1: For 1860, København-Oslo-Lund, 1972*, ss. 403ff. For ei kritisk drøfting, sjå Birgitta Holm, *Fredriks Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm, 1981.

- 3 Bidrag til forskninga kring Wergelands *Blomstersyke* finst m.a. i Vilhelm Troye, *Henrik Wergeland i hans diktning*, Kristiana, 1908; Per Saugstad, *Sjette lengster: En studie i Henrik Wergelands trykk*, Oslo, 1946; Daniel Haakonssen, *Skabelsen i Wergelands diktning*, Oslo, 1951; Aage Kabell, *Wergeland. II. Mandmannen*, Oslo, 1957; Sigmund Skard, "Studiar i Henrik Wergelands 'Lods'-vers" *Edda*, Wergeland, *Edda*, 1963; Yngvar Ustvedt, *Der levende univers. En studie i om kunstn og kunstneren*, *Der romantiske kunstsyn*, Oslo, 1966; Gudlev Bø, *Strukturen i Jan van Hუსyns Blomstersyke*, i *Et festskrift fra studentene til professor Daniel Haakonssen på 50-årsdagen*, Oslo, 1967; Kjell Storjohann, *The Quality of Mercy: En studie over Henrik Wergelands dikt "Jan van Hუსyns Blomstersyke"*, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1967; Willy Dahl, "Imledning" til J.W. Eides utgåve av *Blomstersyke, op.cit.*; Edward Beyer, *Norges litteraturhistorie, op.cit.*, ss. 186-193; Daniel Haakonssen, "Eros i Henrik Wergelands diktning", i Frost/Wyller (red.), *Den platonke kjærlighetsenke gjennom tidene*, Oslo, 1974; Odd Inge Langholm, "at en nedbrænt Lidenskab: En lysning av Jan van Hუსyns Blomstersyke", i *Kirke og kultur*, 1974; Vigdis Edda, 1975; Aslaug Groven Michaelssen, *Den gyldne lenke*, bd. 1, 1977; Willy Dahl, *Norges litteratur, 1: Tid og tekst 1814-1884*, Oslo, 1981, ss. 89-98; Sigurd Aa. Aarnes, "Jan van Hუსyns Blomstersyke. En bok og et boktrykkerjubileum", i Per Strømholm (red.), *Bokspor*, Oslo, 1993.
- 4 Wergelands val av motto frå Antonio Allegri da Correggio innvarsjar forsøket, jannvel om ein vel å lese det ironisk: "Anch'io sono pittore" (Også eg er målar). Dette er ei tolkande slutting for Gros og David sitt vedkommande. Samanhengen mellom *deira* og dei andre personane sine medvir er sikra gjennom andre, *møttiske* parallellismar; jfr. nedanfor.
- 6 Fordøminga av van Hუსyn er framsett i ein replikk etter at følgjesveinen/Benjamin har falle død om, der Adrian "forbander dig med den rædsonste af Forbandelser, med Forbandelse af dit eget Barn indtil Varvid af Sorg over dit eget Barn. Ja, hvis Gud gjør en Tusinddel Lige for Lige - du skal forgæves trygle om Guds og dit eget Banns Barmlidethighed og om at dit Staaljerte skal kunne briste, om at kunne døe som jeg" (49).
- 7 Den fjerde varianten, og det einaste dømrer på "direkte" simile i forholdet mellom (det metaforiske uttrykket for) eigenskapsløp og (det metaforiske uttrykket for) planten, har vi i "Er saa ren en Engels Højen, // Jomfrues Tanke, Nyfødt Drøm // og Martyrens Taarstrøm // som Narcissens blege Styrene!"
- 8 Motesnaden mellom målarkunstens (påståtte) fortrinn i å kunne halde sekunders tørste, og mening, fast i rommet for evig ettertid, og ordkunstens manglende evne til dette på grunn av språkmaterialets modvendige forløp i tid og dets val fleire repetisjonar teksten igjennom. Denne motsetninga er ei forenklande tolking (lesing) av eit av hovudtema i G. E. Lessings drøfting i *Laokoon* frå 1766; ei rekke av kommentatorane viser til den. Den tekstsuden der motsetninga dukkar opp i sin siste variant, finn vi i diktarstykkets "etterskrift": "Ar runde, Hæver omnumler ikke ere begjærlige efter det Guddommelige i samme Forhold, som Haand igiennem Aarhundederne, medens et Digt vilde døe af Boghyldesstøv eller endnu forsmædeligere, om ikke Pressen reddede det ved at gjøre det almin-

deligt som Brostenerne. // Ogsaa dette Digt vil dessuagret døe for Jan van Hუსyns Blomstersyke gjennomlever et Aar til af sin Uddødelighet" (52). Sitatet synes å halde ved lag ein forsiktig i substansiell sanselighet mellom diktning og målarkunst, men er slett ikkje einrydig med omsyn til ein stånd i temportalitet. Også målarkunst eksisterer her i tida, noko som unektelig òg vil spele inn på dens sanselighet (jfr. samanlikninga med "havets bytte").

- 9 Jfr. t.d. J. Hillis Miller, "Two Forms of Repetition", i *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982, ss. 1-21.
- 10 Dette er *similensmetodens* struktur, der preposisjonen "i" markerer skillet mellom vehikkel og tenor. Preposisjonen i denne uttrykksrypen indikerer at blomen er bear av personens (særligjeme). Les ein ordrett, er desse blota metaforar. Les ein "i" ellipsisk for "som i", er dei similar. Nokre døme: "Gud i disse Blomstre giver // atter har ter Alle Løver" (31); "Jeg var meer end blind, om ei // jeg min *Annihilans Øje* // Flux gjenkjendte grant og nøje // her i denne Glemmegej" (32); "Og mit Syn er ej saa blind, // at det kjender ej min egen // Elsklingsdrenge, min *Hyaenth*, // frem i Hyacinthen stegen" (33); "Kjender jeg mit Barn, mit bedste [...] om jeg ej *Narcissas* Smerte // her i Pinseliljen læste?" (33); "Der i Rosen ved sin Rose, // se, der er jo Brudeparret // *Katharina* og *Johann*" (35).
- 11 Dette er i sevre forstand *symbolts* struktur. Andre eksempel: "Over [Benjamin og Annaliden] har et Fløjelsblad sig lagt. // Der er gamle *Magedellene*" (32); "Fævere Konvolvet [...] du er min *Elisabeth*" (33). Begge blisterskrakkele typar faktisk *Klantz* Dødningsnettes // blege Billede i denne // hvilde Rose, som er Hende, // hende Selv" (39). - I Adrians nys stierre "Eder *ere*"-passasje omklarar re har framsett med "blomen ber i seg, og uttrykk for personen". Teksten byrt og substituerer m.a.o. massivt i forholdet mellom biltestrukturar. Også mot slutten av "Eder *ere*"-sitatet ser vi korleis blisterskraket blir frå den der dominerande typan "blomen er personane" til "blomen ber i seg, er uttrykk for personane" - i "Smilene, som *præge* tind (som) i blomen" // sine sommerfuglefine // Spor" (sår kurs og haleparentes).
- 12 Denne menings-undergravande utbytinga mellom simlens/metatores og symbolts biltestrukturar viser for øvrig kor utlustrakkeleg og upålitelig symbolot - romantikkens mest tiltrudde, organisk altomfermande figur - paradoksal nok er til å skape meningsfullt samband mellom innhald og uttrykk, og mellom sjølv og omverd. - Jfr. Paul de Man sine kritiske lesingar av førromantikkens og romantikkens symbolsrukturar i "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insighs*, Minneapolis, 1983, ss. 187-228.
- 13 Døme på likskaps-relasjonar i dei tre typane: - "Beyr"-typan (allegori): "Derfor denne Tulipan, // (egte "Admiral Enkhuisen") // som sit Flammebyr bedækker // fuldt med hvilde Emners Flekter, // ikke *er*, men *kun* beyder, // Huset, da det stod i Brand" (41). - "Blomen ber i seg" (metafor): Syrin-greinas railing, som står for Margarethas latter (31). - "Blomen er"-typan (symbol): Forholdet mellom "Fløjelsblad" er med ein droppe på seg, og den gamle Magdalene med kåpa si, gråtande på amnevak (32).
- 14 Ved sida av tulipanen/Zwiebel"en som "beyrde skal" Alonzo, "se Uhyret, // se hans vilde Kammerat, // se den rasende Soldat // i en dobbelt, guldbaldyret, // tigeøyet Fløjelsblomst" (42), heiter det klart metaforisk. Symbolisk: "den Valnu" der, som skyder, // pratende med Flammer ziter, // over Beddet, den er Spiret // da det svimlede og faldt" (42). - Og oppsummerande markerer teksten paradoksal alle desse usklade gjenopplevingane både som allegoriske "beyr"-typar og som metatovar (med vekt på fenomenet i blomen som uttrykkt det): "Ja, jeg elsker dette Syn, // hvis Bedyding let er gjetter // uden megen uvil Ahnen: // Husets Brand i Tulipanen; // Taarnets (som et sammenfletter // ifra Dybet opskudt Lyn) // i Papavrens [dvs. valmnens] Knops Skatlag; // Kirkens

- eger brede Tag // i dens Blomsts udskegne Flamme; // Spaniolens [dvs. Alonzo] vilde Jammer [...] i den mystiske tilfløtte, // krigerrøde, munkesorte // Pragtrulipes aabne Bæger, // hvort Nat og Flamme leger" (43f).
- 15 Ein kan naturlegvis hevde at noko liknande må gjelde for gjentakinga av personnamn og det vi har kalla innhaldsforleikar i den meningsorienterte lesinga av forholdet mellom meistrmålarstrykkas Katharina og familie, og Adrians dotter Katharina og fellesskapen i familien hans. Mykje talar for at også dette synet kan gjennomførast som lesing. Men der *er* ein skilnad som ein ikkje bør oversjå: Personnamna og familienemningane innanfor begge seriane der står som *uttrykk* for eit altomnemmande åndeleg prinsipp, samla i det diktarleg subjektive utsynetsskjærteik, som kan lesast som uttrykk av andre grad for den diktarleg forma, åndelege meininga: Gud. – Når vi feistar å lese meningsfylde *her*, i forholdet mellom hyasinten og pinselija, og personane Hyacinth og Narcissa, kjem vi klårt til kort: Det betelkande og det betelkana går *openberri* over i og kan substituere kvarandre gjensidig. Dermed tapar uttrykket substans og identitet, skiljet mellom subjektivt og objektivt, og mellom indre og ytre blir oppheva. – Dei to tilfella kan lesast som høvstis identisk og ikkje-identisk repetisjon; jfr. J. Hillis Miller, "Two Forms of Repetition", *op.cit.* Vi seier *ikkje* at dei to tilfella er fundamentalt forskjellige; mykje avheng av om lesinga i hovudsak er innretta på konstruksjon eller dekonstruksjon. Men det igjen er eit spørsmål som i høg grad blir styrt av tekstens ulike overvegande kvaliteter. Hjå Wegeland finn vi – som det vil ha framgått – ein tekst som til dei gradar *både* konstruerer og dekonstruerer.
- 16 Etter at Adrian har gjensjengt Annaliden "har i denne Glemmingej", held sekvensen fram: "Du [Glemmingej/Annaliden] har slyngt, som du plejer, // Armen om din T-villingbroer: // Rosenknoppen der, som groer // Glemmingejn min ved Siden: // Benjamin og Annaliden, ..." (32).
- 17 Lese slik, tangerer *Blomstestykket* innstiker som Maurice Blanchot krinsar rundt i ei rekke av essaya sine: Den reine negasjonen (døden) som det livgivande villkåret for kunsten, og det villkåret som samstundes paradoksalt avretkar kunsten, som gjer den "urein" og til endalaus døyng – idet kunsten aldri kan vinne inn-sikt i sitt eige utspring; den negasjon som døden er. Denne parallelle kastar lys over vår lesing av *Blomstestykket* – ein tekst som balanserer på grensa mellom verk og avretking, mellom konstruksjon og sjølvundergraving. – Jfr. t.d. "Inspiration", "The Outside, the Night", "Orpheus's Gaze", "Inspiration, Lack of Inspiration", i M.B., *The Space of Literature*, Lincoln/London, 1982, ss. 161-187; og "Literature and the Right to Death", i M.B., *The Gaze of Orpheus' and other literary essays*, Station Hill, New York, 1981, ss. 21-62.
- 18 Dette viser at diktar-eg's tankar om målatkunstens fortrin framfor direktekunsten naturlegvis ikkje skal lesast som ei sanning om *målar-kunsten* – at den eksisterer betre i rommet og ikkje i tida. Målar-kunst og diktning er begge underlagt tidas forbanning, både i skapingsprosessen og i sansinga av dei. – At dei slutningane vi her gjer om *diktet-kunsten* og Wegelands verk, har basert i det *Blomstestykket* har å seie om van Huijsums *målar-kunst*, ser vi som uproblematisk. Wegelands tekst jammfører dei fortløpande fram til siste side, der det blir ekstrat tydeleg at teksten ikkje berre er om van Huijsums "Blomstestykke", men rosenknoppen "hvad er det for et Esvanyr du har foralt mig om Jan van Huijsums Blomstestykke, mens jeg hensank i Bestuens detra" (53), angir den kursiverte tittelen at det òg dreier seg om (tittelen på) Wegelands bok. I omrøtten av meistrmålarrens verk er tittelen elles allrid angitt utan kursiv.

Korleis skal me forholda oss til *det grusomme* i Beckett sine tekstar? Kva strategi skal me nytta?

Sjølve mange års Beckett-lesing har ikkje gitt meg noko einy-dig svar på slike spørsmål. For motivet kan tolkast i fleire ulike retningar. I dette essayet vil eg skissera eit par tolkingar som det er lett å ty til i slike høve. Men sidan eg ikkje klarar å slå meg til ro med nokon av dei, vil eg også antryda ein lesemåte som kanskje er meir fruktbar. Målet er å lesa dei aktuelle tekststradane slik at Beckett si skrift vert respektert. I dei to første lesemåtane eg skisserer, verkar det ikkje som om eigenartar ved denne skrifta vert teke tilstrekkeleg omsyn til.

Men aller først litt om ordet *Grusomheit*. Den norske varianten er henta frå det tyske *Grusamkeit*. Den engelske og franske versjonen – *cruelty/cruauté* – synet eit tydelegare slektskap med det latinske *cruelitas*, som kan omsettjast med det ubarmhjertige, det umenneskelege, det hensynslause. Det norske *grusomheit* veksjer dessutan assosiasjonar i retning av det gruffulle, det strekkelege, det forferdelege. Ordet vert brukt om hendingar som ikkje bør skjje i menneskeverda, og viss dei skjjer likevel, veksjer dei sterke reaksjonar frå omgjevnadene, ofte i form av straff og sanksjonar.

Sjølve kronseksempelet er nok mord og drap. Og det er nettopp dette eg vil ta opp her: Dei mange morda hos Beckett skaper ei uro hos lesaren med omsyn til korleis dei skal tolkast. Gir dei uttrykk for ein hensynslaus, umenneskeleg tendens hos forfatta-

FINN TVEITTO

Samuel Beckett og det grusomme



Til

Per Buvik på 50-årsdagen

fra venner og kolleger ved

LITTERATURVITENSKAPELIG INSTITUTT
UNIVERSITETET I BERGEN

BERGEN 1995



Litteraturvitenskapelig institutt,
Universitetet i Bergen, 1995.

Boken er satt med 12/13 pt. Garamond
på Universitetet i Bergens trykkeri.
Filmer: Universitetet i Bergen, Edb-senteret.
Trykk: A.s Th. Borge Lito-Overtrykk, Bergen.

ISBN: 82-91553-00-9

Omslag og sats: E. Grung/E. Aarseth

© 1995 Forfatterne.

INNHOOLD

<i>Gro Byrkjeland:</i>	Tor Ulvens poetiske variasjoner over Anton Webers musikk.....	7
<i>Heidi Haaland:</i>	“La grande tripeuse”. Om Melanie Klein og noen av hennes lesere	27
<i>Kari Jegerstedt:</i>	Oedipal Narratives. Or: In Between Fantasy and Literary Criticism: Angela Carter reads Shakespeare.....	54
<i>Ath Kitting:</i>	Fenomenologi og poesi hos Gaston Bachelard	71
<i>Janike Kampevoll Larsen:</i>	Skrekkoplevelsen som litterær erfaring. Poe og Blanchot	93
<i>Arvid Linneberg:</i>	<i>Gestalt</i> Theoretical Aspects of Theodor W. Adorno's <i>Ästhetische Theorie</i>	116
<i>Jakob Lotbe:</i>	Tekstbegynnelse og Joseph Conrads <i>The Shadow-Line</i>	129
<i>Toril Moi:</i>	“What's the difference?” Om Stanley Cavells lesning av Paul de Man	142
<i>Ellen Mortensen:</i>	Skrift og drift på vift. Om Karin Moos <i>Kjønnskrifte</i> . 177	
<i>Marianne Røskeland:</i>	Kvinnens tid og psykoanalytiske begreper	195
<i>Gisle Selnes:</i>	Bak hintets retorikk.....	220
<i>Lars Sævre:</i>	Meningsfylde og substitusjon i <i>Jan van Hagens</i> <i>Blomsterspykke</i> av Henrik Wergeland.....	241
<i>Finn Tveito:</i>	Samuel Beckett og det grusomme.....	277
<i>Erling Aadland:</i>	Allegoriens trøst. (Om Boethius' <i>Filosofens trøst</i>)....	296
<i>Espen Aarseth:</i>	Datasjillets diskurs – mellom folkelediktning og kulturindustri	315

Omslag: E. Grung/E. Aarseth

ISBN 82-91553-00-9

PERIFRASER Til Per Buvik

FRASER



FRASER

PERI

Til

Per Buvik på 50-årsdagen

fra venner og kolleger ved

LITTERATURVITENSKAPELIG INSTITUTT
UNIVERSITETET I BERGEN

BERGEN 1995