



Henrik Wergelands «Den første Gang» som prolog og talehandling

Henrik Wergeland's «The First Time» as Prologue and Speech Act

Frode Helmich Pedersen

Frode Helmich Pedersen (f. 1976) er forskar i allmenn litteraturvitskap ved Universitet i Bergen.

Frode.Pedersen@uib.no

Han er for tida leiar av SAMKUL-prosjektet *Strafferettens forteljingar* (2016–2019). Han har sin ph.d. frå ei avhandling om Hermann Brochs roman *Vergils død* i 2009. Han har vore redaksjonsmedlem i tidskrifta *Vagant* og *Vinduet*, og har skrive ei rekke artiklar om litteratur frå romantikken og fram til vår eiga samtid. Siste bokutgiving: *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama. Resepsjon og tolkning* (Oslo: Vidarforlaget 2017).

SAMMENDRAG

«Den første Gang» hører til blant Wergelands mest kjente dikt, men er hittil ikke blitt gjort til gjenstand for en helhetlig tolkning. Denne artikkelen setter seg fore å bote på denne mangelen i Wergelandsforskningen. Artikkelen grunnleggende påstand er at diktets ulikartede eksempler på og refleksjoner over «førsteganger» ikke lar seg forklare ut fra en og samme forståelse av førstegangen, slik kommentatorene hittil synes å ha tatt for gitt. Etter å ha begrunnet denne påstanden på bakgrunn av en gjennomgang av diktet, presenterer jeg et alternativt tolkningsforslag, som går ut på å se diktet i lys av talehandlingsteorien til J. L. Austin. Denne tolkningen tar utgangspunkt i diktets funksjon som prolog til *Campbellerne* i 1838, og innebærer at man flytter oppmerksomheten fra diktets konkrete tekstlige betydning og over mot hva diktet var ment å utrette som publikumshenvendelse. En slik tilnærming gjør det mulig å se hele diktet under ett.

Nøkkelord

Henrik Wergeland, «Den første Gang», *Campbellerne*, J. L. Austin, prolog, talehandlingsteori

ABSTRACT

«The First Time» is among Wergeland's most frequently anthologized works, yet to date the poem has not been the subject of an extensive interpretation. This article seeks to amend this lacuna in previous Wergeland research. My fundamental assertion is that the poem's manifold examples of, and reflections on, «the first time» as a phenomenon cannot all be explained on the basis of a single view of what «the first time» means. This becomes evident when reviewing the existing comments on the poem, which are all unable to explain the poem as a whole. This problem can be solved, I argue, by reading the poem in

the light of J. L. Austin's speech act theory. As its starting point, such an approach takes the poem's original function as a prologue to the staging of Wergeland's play *Campbellerne* in 1838. An interpretation of this kind allows for a global perspective on the poem.

Keywords

Henrik Wergeland, «The First Time», *Campbellerne*, J. L. Austin, Prologue, Speech Act Theory

INNLEDNING

Henrik Wergelands berømte og hyppig antologiserte dikt «Den første Gang» ble opprinnelig skrevet som prolog til syngespillet *Campbellerne* (1838), som var det første stykket Wergeland fikk satt opp ved Christiania Theater.¹ Diktet, som under oppføringene ble resitert av skuespilleren Peter Nielsen, var her ment å ha en performativ funksjon: Det skulle, ved å appellere til «Landsmænds Kjærlighed», stemme publikum til en mild mottagelse av forfatterens forsinkede scenedebut. «Men denne vonen om mildskap slo ikkje til», som Halvdan Koht lakonisk formulerer det (1908, 114), for stykket ble under andre gangs oppføring gjenstand for et av de største teaterslagene i sin tid, idet en skare av pipende og fløyende troppister gjorde stykket umulig å følge for flertallet av interesserte tilhørere.²

Ettertiden har vurdert *Campbellerne* som et svakt stykke, men prologen blir i Wergelandsforskningen alltid omtalt i rosende vendinger. Herluf Møller snakker om «den fine prologen» (1947, 100), Harald Beyer om den «herlige prolog» (1946, 41), Halvdan Koht har vendingen «eit fint fyredikt» (1908, 114), Aage Kabell nevner «en berømt og psykologisk særlig dybtgravende prolog» (1957, 204), Hans Heiberg har den «inspirerte prolog» (1972, 101), Yngvar Ustvedt «det skjønnne diktet» (1994, 312), mens Edvard Beyer trumfer med «en storslått prolog» (1974, 144). Det kan altså ikke herske tvil om at diktet er blitt verdsatt av kjennere av Wergelands lyrikk. Men den som er på jakt etter en fullstendig *analyse* av diktet, vil lete forgjeves. Wergelandsforskere har hittil nøyd seg med å kommentere diktet stykkevis og delt, eller de har sveipet innom det med nokså generelle formuleringer. Det foreligger altså til dags dato ingen helhetlig tolkning av diktet. Det er denne mangelen i forskningen jeg setter meg fore å bote på med denne artikkelen.

OVERSIKT OVER DE EKSISTERENDE KOMMENTARENE TIL DIKTET

De eksisterende kommentarene dreier seg i hovedsak om hvordan man skal forstå selve «førstegangs»-temaet, og kan forsøksvis deles inn i tre hovedposisjoner. I den første legges vekten på «den herlige gleden i det fyrste frambrøte», for å si det med Halvdan Koht (1908, 114). Harald Beyer skriver noe mer spesifiserende at diktets mange «geniale bilder» viser «betydningen av første gangen»: Enten det dreier seg om spirende gress, metallet eller bøl-

1. I en viss forstand var denne oppføringen av *Campbellerne* Wergelands scenedebut. For selv om Wergeland-stykkene *Norge i 1830 og 1836* og *Stockholmsfareren* var blitt satt opp i henholdsvis 1836 og 1837, dreide det seg her om amatøroppsetninger i regi av Det norske Studentsamfund. Prologen kom ikke med i bokutgaven av *Campbellerne*, hvilket ifølge *Morgenbladet* (31.1.1838) skyldtes en misforståelse mellom Wergeland og forleggeren Winther. Diktet ble første gang trykket i *Morgenbladet* 31. januar 1838 med tittelen «Prolog til Syngestykket 'Campbellerne eller den hjemkomne Søn'».
2. Teaterslaget sto søndag 28. januar 1838. Premieren var onsdagen i forveien, altså den 24. januar.

gen på havet, er det «[den] første gang som blir avgjørende for alle de andre». Diktets sentrale utsagn er ifølge Beyer at førstegangen «gir Haabet fremfor Tingen Rang»: Det er *denne* virkningen som «skiller første gangen fra alle de andre» (1946, 41–42). Han går ikke nærmere inn på hva denne virkningen er, men en kommentar hos Valborg Erichsen kan belyse temaet: For henne dreier det seg om den forkjærligheten for et «fremadvendt syn» som Wergeland slo til lyd for i «Til en ung Digter», og som i «Den første Gang» kommer til uttrykk som «den egte vaarelskers kjærlighet til det vordende fremfor det fuldendte» (1920, 11).

Den andre posisjonen inntas av Aage Kabell og Yngvar Ustvedt, og går ut på å se diktet som en refleksjon over «det forløsende øjeblikks psykologi», for å si det med Kabell. Han betrakter førstegangen som et «vovestykke» med frigjørende og styrkende virkning: Her oppdager «unge kræfter» for første gang seg selv. Kabell hevder videre at Wergeland i dette diktet presenterer en «ny naturfilosofi omkring det psykiske moment», men går ikke mer konkret inn på innholdet i denne nye naturfilosofien (1957, 304). Poenget følges imidlertid opp av Yngvar Ustvedt, som skriver at det dreier seg om en naturfilosofi med utgangspunkt i *begynnelsen* som livgivende fenomen: Selv om naturen «i alminnelighet» er «uten sjel og bevissthet» så har naturfenomenene likevel et øyeblikk av «liv og ånd og vilje» når de utfolder seg for første gang (1964, 152). Dette bringer Wergelands dikt i berøring med naturfilosofien til den tyske filosofen F. W. J. Schelling og hans norske åndsfrende Henrich Steffens, som Wergeland hyllet som «sannhetens talsmann» i dedikasjonen til *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830). Hovedtanken i denne filosofien er at *hele* naturen, også dens uorganiske deler, er i besittelse av et åndelig element i stadig streben mot økt grad av bevissthet. Ustvedt vil imidlertid ikke trekke denne parallellen for langt. Wergeland har nemlig, mener han, en klar følelse av at det er «hans eget sinn som befolket naturen med sjeler», og har derfor ikke egentlig villet påstå at den «objektivt sett virkelig [er] en verden av levende vesener» (1964, 152).

Som en tredje posisjon i resepsjonen av «Den første Gang» kan vi regne Daniel Haakonsens tolkning, hvor hovedvekten legges på det kristen-religiøse aspektet ved diktet. For Haakonsen er *alle* Wergelands lyriske refleksjoner over førstegangsfenomenet «vitnesbyrd om varhet for livets spirende krefter, for skaperkraften som utfolder seg i tingene» (Haakonsen 1951, 166). Det sentrale poenget er her at naturfenomenenes «første gang» er et særlig tydelig uttrykk for den skapende Guds vesen (1951, 131). Haakonsen finner dermed en parallell hos Wergeland mellom naturen som gudommelig skaperverk og dikterens kunstneriske virksomhet.

Et fellestrekk ved de eksisterende kommentarene til «Den første Gang» er antagelsen om at alle diktets konkrete bilder og eksempler er illustrasjoner av ett og samme overordnede tema eller budskap. Som vi skal se etter hvert, kan dette vanskelig sies å være tilfellet. Et annet fellestrekk ved dem er at de ignorerer den performative funksjonen diktet opprinnelig hadde som prolog til syngespillet *Campbellerne* under oppføringene ved Christiania Theater. I det følgende går jeg først gjennom diktet strofe for strofe, for på den måten å etablere dets grunnleggende betydningsinnhold. Deretter argumenterer jeg for at de hittidige tolkningenes vansker med å favne om hele diktet kan løses ved å ta utgangspunkt i diktets rolle som teaterprolog og lese det som en serie av *talehandlinger* rettet mot publikum.

«FØRSTEGANGEN» ETABLERES (STROFE 1–4)

Diktet åpner med følgende ordspråklignende vers: «– – For første Gang, for første Gang'/ Det giver mangel Smaating Rang».³ Det sentrale ved første strofe, som i likhet med resten av diktet er en jambisk firetakter, er å etablere «den første gang» som et eget fenomen eller erfaringskategori. Hovedpoenget er at første gang man opplever noe alltid vil være kvalitativt annerledes, i positiv forstand, enn alle senere tilfeller av samme type opplevelse. «Den første gang» er unik, flyktig («Den varer kort, – kun i Sekunden»), og kan ikke gjenoppleves etter at den først er over: «Den er *forbi*, naar den er runden». Det dreier seg altså om en intens og singulær livserfaring som får selv små eller uspektakulære opplevelser til å fremstå som betydningsfulle og storslagne.

I andre strofe presenterer diktet noen eksempler på slike «førsteganger»: «Selv Græsset har en saadan Fest:/ *da* regnes unge Foraar bedst,/ naar første Grønne Mulden bryder,/ og Qvisten Hjertebladet skyder». Her opplever altså gresset sin førstegang idet spiren bryter gjennom jorden, og kvisten idet det første grønne bladet springer frem fra knoppen. Man kan imidlertid spørre seg om det virkelig *er* gresset og kvisten som har denne festen, eller om opplevelsen kanskje i like stor grad tilhører mennesket. I andre verselinje står det at våren «regnes» som best i sin aller første tilsynekomst, og en slik vurdering kan vel ikke foretas av noe annet enn en menneskelig betrakter. Lest på denne måten handler andre strofe om nordboerens jublende opplevelse av vårens aller første fremtreden, jevnfør det jeg ovenfor har betegnet som den første posisjonen i resepsjonen av diktet. I et slikt perspektiv er det imidlertid vanskelig å snakke om *det singulære* ved førstegangs-opplevelsen: Man skulle tro at denne «festen» kunne gjenoppleves neste vår.

Diktets tredje strofe kan minne om en opphavsmyte: Førstegangen gjelder her metallene som fikk «sin egen Klang» da alvene første gang hamret på dem i en mytologisk fortid.⁴ «Den første gang» har her en helt annen betydning enn den vi hittil har skissert. Man kan i denne strofen hverken snakke om en jublende vårfølelse eller et «psykisk moment». Isteden dreier det seg om det øyeblikket da tingen for første gang ble seg selv, men uten at det dreier seg om et flyktig øyeblikk: Fra disse første hammerslagene, og alltid senere, har metallet hatt denne klangen.

Fjerde strofe åpner med en hypotetisk formulering: «Hvis der var Sjel i Rosen, den/ sig ønsked, den var Knop igjen». Vi merker oss at rosen ikke *faktisk* er i besittelse av en sjel, men at dette bare er noe vi kan tenke oss – jevnfør Yngvar Ustvedts poeng om det uegentlige ved Wergelands besjeling av naturen. Strofen fortsetter slik: «just i den Stund dens Purpur tændes./ Den dør, fordi det ei kan hændes.» Det sentrale poenget er her *ikke* at rosen opplevde sin jublende «førstegang» da det røde kronbladet brøt frem mellom knoppens grønne dekkblader, men at den «dør» som følge av sin uoppnåelige *lengsel* etter denne førstegangen. Førstegangen er i denne strofen altså først og fremst et objekt for nostalgien, slik tilfellet også er i den senere strofen om elskerinnen, maleren og seierherren. Dette aspektet ved diktets førstegangstema er et problem for tolkninger som legger ensidig vekt på førstegangen som en håpefull og fremtidsrettet erfaring.⁵

3. Tekstgrunnlaget for alle sitater fra diktet er Jæger og Seip (red.) 1919.

4. Med hensyn til ordet «Sølvdruserne», som opptrer i denne strofen, betyr det ifølge Amundsen og Seip et «fint forgrenet nett av sølvårer» (1961, 344).

5. Se for eksempel Erichsen 1920, 11–12.

FRA SKOG TIL HAV (STROFE 5–7)

I femte strofe kommer en ny generell refleksjon over førstegangsfenomenet: «Saa mild er Gud, at Alt, hvor smaat,/ en 'første Gangs' Triumf har faaet./ I *den* Sekund det Døde lever,/ og Livet sig til Himlen hæver».

Førstegangen er altså et gjennomgående trekk ved skaperverket og representerer det øyeblikket da også uorganiske («døde») elementer besjeles og får egenliv. Besjelingen ser her ut til å være bokstavelig ment, i samsvar med Schellings naturfilosofi, hvor hele naturen anses som en kjempende prosess i retning av stadig større bevissthet, der menneskets selvbevissthet er det øverste mål. I denne strofen understreker Wergeland imidlertid at førstegangen er et resultat av Guds nåde (eller «mildhet»), hvilket stemmer overens med Haakonsens tolkning av diktet.

Sjette strofe inneholder et nytt konkret eksempel: «Hvor Øxen gjør i Skoven Dag,/ Han spreder Engens Regnbuflag;/ men bandet Ørken der Han sænker/ hvor Spirens 'første Gang' man krænker».

Strofens første bilde er av en nybrottsmann som lager en lysning i skogen. På grunn av engens blomsterprakt tar lysningen form av et flagg i alle regnbuens farger. I Haakonsens tolkning er dette «flagget» en veritabel «seiersfane» som signaliserer at «mennesket har vunnet et slag» (1951, 135–136). Han kommenterer imidlertid ikke hvordan denne seiersfanen forholder seg til førstegangstemaet. For at strofen skal gi mening, må vi se dens to kupletter i sammenheng: Mens første kuplett viser til en eksemplarisk omgang med naturens spirende krefter, som har skaperens fulle tilslutning, inneholder den neste et negativt eksempel, som på det sterkeste fordømmes fra gudommelig hold: Dersom mennesket «krenker» livets spirer, straffes det med «bandet ørken», det vil si: ingenting vil gro, og mennesket frarøves sine livsbetingelser. Av dette kan vi slutte at «spirens førstegang» har en særegen status i skaperverket: Den er et symbol på skapelsen selv, og dermed kanskje også på skaperen.

Etter denne skogscenen vender diktet seg mot havet: «Se, Havet ligger strakt og stilt./ Nu ud har alle Bølger hvilt./ Da svulmer En af egne Kræfter, /og ruller væk; de Andre efter./ Det er *dens* 'første Gang' [...]».

Strofen tar opp det samme schellingske temaet som ble behandlet i femte strofe: Vi har å gjøre med noe uorganisk – bølgen – som under sin «første gang» oppnår et kort øyeblikk av egenliv. Det er her ikke snakk om en figurlig talemåte, for vi inviteres ikke bare til å *forestille* oss at bølgen har liv, for på den måten å skaffe oss et friskere blikk for naturens dynamiske aspekt, men ser ut til å stå overfor en naturfilosofisk doktrine: Naturens uorganiske elementer *har* faktisk slike glimt av egenliv. Bildet av bølgen som helt på egenhånd reiser seg og begynner å rulle, kan vanskelig sees som et bilde på det som foregår når *vinden* lager bølger i havet. Dette er nettopp noe annet, for poenget er at bølgen skaper seg selv. Den påfølgende refleksjonen er riktignok spørrende: Kan man virkelig si at bølgen dermed har ånd og fri vilje? Kanskje ikke, men den har likevel en spire av *liv* i dette øyeblikket, og det er først etter at den har falt, at den «dør i viljeløs Bevegen». Det er også mulig å lese strofen allegorisk, slik at den ikke lenger primært handler om bølger, men om selvskapelse mer generelt, i tråd med romantikeren John Keats' poetologiske credo: «That which is creative must create itself» (sitert etter Bate 1967, 233).

DEN «KOMPROMITTERTE LØVETANN» (STROFE 8)

Fra dette havblikket vender diktet igjen oppmerksomheten mot landjorden:

Hvor ligger Marken graa og ry:
af Muld et Mulm, af Leer en Sky!
Medeet af Løvetand den spredes,
den Urt, der groer, jo meer den trædes.
Da hvidligt Skud af Mulden sprang
var kjække Planter «første Gang.»
Deri var Sejer, deri Vaaren.
I Skuddet er dens Krone baaren.
Mej den! Ærværdig Fnok blæs fra!
(Sic transit mundi gloria)
Dens bedste Liv var i Sekunden,
da første Gang den brød fra Grunden.

Med hensyn til denne strofens konkrete motiv er Harald og Edvard Beyer samstemte: Beyer senior mener det dreier seg om «løvetannen som gror opp på en løkke» (1946, 41) mens junior snakker om «løvetannspiren som bryter fram gjennom mold og leire» (1974, 144). Samme forståelse av motivet ligger til grunn for det som står om diktet i Knut Fægri *Dikteren og hans blomster: Florula Wergelandiana* – men Fægri frustreres over bildets manglende samsvar med virkeligheten. Han siterer verset «Da hvidlig Skud af Mulden sprang» og kommenterer at dette «stemmer svært dårlig med løvetann». Det passer imidlertid utmerket på hestehov, skriver han, og Wergeland må derfor ha «forvekslet de to plantene på en eller annen måte» (1988, 84). Men Fægri klarer ikke å slå fra seg problemet, for, som han skriver, er «usikkerhet i skillet mellom hestehov og løvetann» i grunnen «en utenkelig generalbommert». Løsningen blir å legge skylden på Wergelands lyriske begeistring: «Den viktigste konklusjonen man kan trekke, er at gleden ved de to solskinnende vårplanter har vært et så dominerende element for Wergeland at den overskygget den differensiering som i denne forbindelse har vært en petitesse for ham, men som langt fra er det for en botaniker» (1988, 85).⁶

Etter mitt syn kunne Fægri problemer med hensyn til løvetannen i denne strofen vært løst ved å gjøre en grundigere undersøkelse av det poetiske bildet Wergeland her presenterer oss for. Slik jeg leser strofen, handler den nemlig ikke om «løvetannspiren som bryter fram gjennom mold og leire» slik Edvard Beyer hevder, men om løvetannens fnokk idet den tas av vinden. Diktets «hvitlige skudd» refererer altså ikke til løvetannspiren, men til fnokken, som jo utvilsomt er «hvitlig». Det dreier seg med andre ord ikke om «skudd» i betydningen «spire», men i betydningen «noe som er skutt opp». Denne lesningen kan

6. En av fagfellene til denne artikkelen foreslår en annen mulighet, nemlig at Wergeland med løvetann sikter til det vi i dag kaller føyblom (*Leontodon autumnalis*) og ikke til det vi vanligvis kaller løvetann (*Taraxacum officinale*). I farsen *Vinægers Fjeldeventyr* heter det at «Leontodon er Løvetanden, som man traakker paa». Rett nok er Leontodon en av stykkets karakterer og ikke simpelthen en blomst, men navnesammenstillingen tyder på at Wergeland kan ha ment føyblom når han snakker om løvetann. Og som Fægri selv påpeker i *Norges planter*, ble løvetann og føyblom tidligere omtalt under ett (Fægri 1970, 306). Imidlertid løser denne forklaringen ikke hovedproblemet, ettersom heller ikke føyblomen, så vidt jeg har kunnet bringe på det rene, har hvitlige spirer. Den har imidlertid, i likhet med løvetannen, hvitlige fnokk i avblomstret tilstand.

understøttes ved å vise til strofens første bilde: Marken får her et nærmest kosmisk preg: jorden er et «Muld», altså et mørke, nærmere bestemt en mørk himmel, siden leiren danner en sky på den. Når denne «skyen» plutselig spres, ser man for seg at den i tillegg til leiren har bestått av avblomstret løvetann, og at et plutselig vindkast får store mengder av hvitlig løvetannfnokk til å spres utover, slik at man får inntrykk av at skyen går i oppløsning. Spredningen kan også foregå ved at noen trekker i løvetannbedet, jevnfør strofens fjerde vers, hvor løvetannen betegnes som «den Urt, der groer, jo meer den trædes».

Denne lesningen passer med «kronen» som nevnes i strofens åttende verselinje, for fnokkene danner, før de er blåst bort, en veritabel krone om blomsterskaftet. Den forklarer også verset: «Mej den! Ærværdig Fnok blæs fra!» som ikke gir god mening dersom vi legger Edvard Beyers lesning til grunn: Hvis det var snakk om en løvetannspire, hvorfor skulle den «meies» ned? Ville ikke dét være ensbetydende med å krenke spires første gang, som diktet tidligere på det sterkeste har advart mot? Og en løvetannspire har jo uansett ikke noe fnokk på seg som kan «blåse fra». Dersom vi isteden går ut fra at det hele tiden har dreid seg om en avblomstret løvetann med en hvitlig krone av fnokk, blir hele bildet både tydelig og forståelig. Løvetannens «første gang» finner da sted lenge før den er blitt til spire, altså allerede idet frøet «bryter fra grunnen», det vil si forlater moderplanten, og dermed begynner sin eksistens som selvstendig plante. *Da* kan den opprinnelige planten like gjerne meies ned, for nå har den fullført sin livsgjerning.

ØRNENS SUBLIME FLUKT (STROFE 9)

Fra dette bildet av planteriket beveger diktet seg videre mot dyreriket, nærmere bestemt ørnens luftige tilværelse:

Fra Tind til Tind hvor dyb en Dal!
 en bundløs Stormenes Kanal.
 Hist skriger Ørnen, graa af Alder:
 sin Unge den didover kalder.
 Dernede . . o hvor dybt! se Alt
 forgaaer, med Taage overmalt.
 Kun som en Bendel Fossen hænger;
 men halvvejs op ei Drønet trænger.
 Dog flyver Ungen. *Det* er Flugt!
 Thi første Gang blev Modet brugt,
 og alt dens Hjerterblod udsilrer
 til yderste af Vingens Spilrer.
 Men siden gaaer det af sig selv
 paa spændte Fjer som Baad i Elv.
 Den rolig seile kan om Kloden
 som dreven frem af Ætherfloden.
 Den *første* Flugt, skjøndt mindre høj
 var herligst dog; thi *selv* han fløj.
 Det *kunde* svigte; men fra denne
 han først, at han er Ørn, kan kjende.

Strofen handler om den unge ørnens første vågestykke idet den kaster seg ut fra fjellhyllen og fullbyrder sin første virkelige flytur. Bevegelsen passer godt til vår tolkning av forrige strofe: løvetannfnokkens første flukt følges opp og føres videre over i fugleriket. Strofen er ellers et eksempel på de romantiske poetenes forkjærlighet for den *sublime* naturen, den som overvelder sansene gjennom sine voldsomme dimensjoner: Kløften er en bunnløs «stormenes kanal», og langt der nede i det tåkete dypet er fossen bare en «bendel», det vil si et lite bånd. Det visuelle suppleres av det auditive (drønnet) i et sanselig crescendo av overmektig natur. Strofen er også et godt eksempel på Ustvedts poeng om at Wergeland i sine naturskildringer ikke først og fremst er beskrivende eller symboliserende, men *dramatiserende* (1964, 20–21).⁷ Hos Wergeland møter vi en natur preget av hendelser og handling, som i denne strofen både innbefatter den gamle ørnens rop og den unge ørnen som svarer på ropet ved å kaste seg ut fra fjellhyllen. Her dreier det seg i større grad enn i de tidligere strofene om førstegangen som et «psykisk moment» (jf. den andre posisjonen i resepsjonen av diktet nevnt ovenfor) idet ørneungen for første gang samler all sin livskraft i gjennomføringen av sin første flukt.

Daniel Haakonsen ser denne strofen som en bekreftelse av førstegangens identitetsskappende betydning: Det er dette vågestykket som «gjør ørnen til ørn», som han skriver (1951, 221). Igjen har vi altså med temaet selvskapelse å gjøre. Haakonsen kommenterer imidlertid bare første del av den fortellingen om ørnelivet som er innbakt i denne strofen. For etter denne vitalistiske sekvensen, denne intense livserfaringen som er betinget av vissheten om at *det kan gå galt*, inntreter det noe annet, nemlig vanens sløvende makt, automatiseringen, som preger resten av ørnens liv: «Men siden gaaer det af sig selv».

MENNESKET (STROFE 10–11)

Dette temaet tas opp igjen i begynnelsen av neste strofe, hvor diktet beveger seg over i den menneskelige sfæren:

Hvi klager Elskeren i Sang?
 Er Ømhed død med «første Gang»?
 Sølvbryllupsgubbes Blik sig tænde,
 naar tænkt er første Kys fra Hende.
 Hvi Maleren fordybet i
 sin Ungdoms første Kulcroquis?
 Den gemmer han, og Taaren furer
 sig ned iblandt de raae Konturer.
 Hvi er det Sejerherren plejer
 at nævne helst sin første Sejer?
 Og Admiralen gemmer Baaden,
 naar han forlængst forladt har Flaaden.
 I Heltekongens Thronsal se
 hængt højest guldløs Portd'épée!
 Han højere ei Sceptret feired:
 den bar han første Gang han seired.

7. Observasjonen stammer ifølge Ustvedt opprinnelig fra Hartvig Lassen.

Den ambivalensen med hensyn til «førstegangen» som vi fornemmet ved utgangen av forrige strofe, får her et tydeligere uttrykk: Det første kysset er uforglemmelig i sin sanselige heftighet, men deretter tar vanen over og kjærligheten må uvegerlig blekne. Når sølvbryllupsgubben likevel har klart å bevare en gnist av kjærlighet til ektefellen, beror det utelukkende på minnet om det første kysset. Med andre ord: Selv om førstegangen er full av jubel, har fenomenet også en bakside, siden alt som kommer etterpå må bli grått i forhold. Det er derfor elskereren «klager i sang»: ikke fordi han lengter etter et uoppnåelig kjærlighetsobjekt, som i trubadurdiktningen og minnesangen, men fordi han lengter tilbake til en opplevelse som ikke lar seg gjenskape.

Etter at diktet har tatt for seg elskereren, går det videre til kunstneren, som tegnes gråtende over sitt første arbeid. Situasjonen tilsvarer elskerens, men vekten ligger nå – jevnfør ørnen – på subjektets første selvrealisering. I denne første krokien, hvor ubehjelpelig den enn måtte forekomme en nøytral betrakter, ligger det en sterk personlig verdi, fordi den representerer spranget inn i kunstnertilværelsen. Når den modne kunstneren ser tilbake på denne situasjonen – preget som den er av ren *potensialitet* – slås han av vemod.

De tre følgende figurene, seierherren, admiralen og heltekongen, har alle en tilsvarende forkjærlighet for sin første bragd: Admiralen gjemmer båten som en suvenir, og heltekongen er særlig knyttet til det nøkterne kårdegehenget (port d'épée) han bar første han deltok i et seierrikt slag.

Den påfølgende strofen kan leses som en selvfølgelig fra diktets side:

O, Livet er ei mere grumt
mod Aander end mod Dødt og Stumt.
Som Rosens Drømmen om sin Knop,
som Ørnens første Flyven op,
som Vaarens første Kimen frem,
den første Gang og tryller dem.
Den første Gang, de Storhed viste,
den vil Erindringen ei miste,
selv ikke for den Storhed, som
af «første Gangens» Ringhed kom.
Det er som om de Stolte kjende
sin Højheds Morgengry i denne.
Men, at de have den saa kjær,
just deres Storheds Uskyld er.
At Evighedens Arving vendt
har ømmest Blik mod det Moment,
hvor han begyndte at begynde,
o det er Aanders Højheds Ynde.
Den Ømhed for den «første Gang»
gav Haabet fremfor Tingen Rang.
Den lægger Styrken i dets Vinge
og Flammer i dets Ørnebringe.

Det sentrale uttrykket i strofens første linjer er «tryller dem»: Med disse ordene beskrives virkningen av førstegangen på den eller det som gjennomlever den. Det synes her rimeligst

å lese «trylle» i betydningen «ved trolldom bringe i en unaturlig, overnaturlig (magisk) tilstand» (*Norsk riksmålsordbok*). Med andre ord innebærer førstegangen en form for over-skridende erfaring.

Det forblir imidlertid uavklart hva som er langtidsvirkningene av førstegangserfaringen. I innledningsstrofen het det at erfaringen er «forbi, naar den er runden», men i denne strofen fremgår det at førstegangen bevares i erindringen og setter sitt preg på den videre eksistensen til den som har opplevd den. Her kommer det også inn et nytt element, nemlig en senere *storhet* – hvilket synes å passe bedre på kunstneren og seierherren enn på metal-let og vårens første spirer. Det er her snakk om en form for utviklingsteori eller erfarings-genealogi som primært gjelder mennesker som senere har stått for ekstraordinære presta-sjoner. Poenget er at den «ømheten» disse storhetene utviser overfor sin egen første gang, motvirker hovmod og selvforherligelse. Erindringen om førstegangen har både noe *uskyl-dig* og noe *yndig* ved seg, og er slik sett et begrensende psykisk moment som får «de Stolte» til å bevare bakkekontakten. Dette fenomenet har også et mellommenneskelig aspekt: Det er erindringen om, og ømheten for, førstegangen som gjør det mulig for andre å se med kjærlighet og sympati også på de store og de stolte.

I den nest siste kupletten heter det at førstegangen gir «håpet fremfor tingen rang», hvilket ifølge Harald Beyer er diktets mest sentrale utsagn. Men hvordan skal vi egentlig forstå det, sett i lys av diktet som helhet? Når håpet får forrang fremfor tingen, må det være tale om en fremtidsrettet dyrking av *potensialiteten* som sådan – i motsetning til en sentimental eller selvforneymet dyrking av det som allerede er oppnådd. Ifølge dette utsagnet er førstegangen ikke et objekt for nostalgien, slik det vitterlig er i diktets skildringer av rosen, elskeren og maleren – men ansporer i stedet til et fremtidsrettet blikk mot nye erfaringer eller bragder. I siste kuplett refererer «dets Vinge» nettopp til *håpets* vinge, som får sin styrke fra første-gangsopplevelsen. Og dette synes å være denne strofens positive konklusjon: at førstegangens fortryllelse gir mot, kraft og håp til individets alltid uavsluttede og stadig strebende aktivitet.⁸

Dette poenget er imidlertid på klar kollisjonskurs med poenget om vanens sløvende makt, som vi så i forbindelse med ørnen og elskeren. Diktet lar dette motsetningsforholdet bli stående uavklart. Ingen av de eksisterende tolkningene har, så vidt jeg kan se, gjort noe forsøk på å adressere denne indre spenningen i diktet.

VENDEPUNKT OG AVSLUTNING (STROFE 12–14)

«Den første Gang» avsluttes slik:

Flyv da mit Haab, skjøndt mindre du
er end den Gjenstand i dit Hu:
Fra Fædrelandet vil du prøve
et Smil i Flugten jo at røve?
Dog flyve du! og sænk dig ned
imellem Landsmænds Kjærlighed!
Den er for mild til Knop at bryde,

8. Man merker seg parallellen til J. W. Goethes *Faust II* (1832), hvor menneskets uavsluttede streben på romantisk vis ble ansett som fremste frelseskriterium («Wer immer strebend sich bemüht/ den können wir erlösen»).

som skulde «første Gangen» skyde.
 Den Fuglens Øje har fra Tinden
 for Ungen svigtende i Vinden,
 naar første Gang den Prøven vover
 hvor bred den Afgrund dog er over.
 En Søn blandt dine, elskte Land,
 sin «første Gang» med Haab seer an:
 Han vil i Aften jo forsøge
 din Godhed og sin Gjeld at øge?
 Han byder dig et Billed af
 en sønlig Dyd, du Hjemsted gav –
 en Times Lyst – hvor lidet givet
 er det for Friheden og Livet!

Apostrofen som innleder tredje siste strofe, markerer et tydelig vendepunkt: Først nå bærer diktet tydelig preg av sin performative funksjon som prolog til *Campbellerne*. Kontinuiteten med forrige strofe består av videreføringen av refleksjonen omkring *håpet*, som nå plasseres entydig i den konkrete konteksten ved oppføringen av stykket ved Christiania Theater. Eiendomspronomenet «mitt» refererer altså utvilsomt til Wergeland selv, forfatteren av det skuespillet publikum snart skal få overvære. Håpet om en positiv respons beror på publikums kjærlighet til landets egne sønner – en kjærlighet som ifølge diktet er for mild i sin innstilling til å ødelegge en slik dikterisk knopp.

Når vi i det følgende skal lese *hele* diktet med utgangspunkt i denne avsluttende publikumshenvendelsen, er målet å bli i stand til å se hele diktet under ett. Dette lar seg imidlertid ikke gjøre om man tar utgangspunkt i at alle diktets «førsteganger» er illustrasjoner av en og samme idé eller doktrine, slik de tidligere kommentatorene av diktet har gjort. Slike tolkninger vil uvegerlig ende opp med å vektlegge visse deler av diktet og la andre deler bli stående ukommentert – for eksempel har ingen av diktets kommentatorer hatt noe å si om tredje strofe eller de tre avsluttende strofene. Det er dette problemet jeg skal forsøke å løse ved å lese diktet som prolog og talehandling.

PROLOGEN SOM DIKTERISK FORM

Hva kjennetegner egentlig *prologen* som dikterisk form? Prolog betyr fortale og kan beskrives som et litterært terskel- eller grensefenomen, situert mellom den sceniske fiksjonsverdenen og publikums hverdagsvirkelighet. Prologen blir derfor gjerne sammenlignet med en portvokter eller veiviser som skal føre publikum med seg inn i dramaets imaginære verden. Målet er her å gjøre møtet mellom publikum og skuespill så friksjonsfritt som mulig. Teaterprologen er ellers forbundet med visse sjangerkonvensjoner, hvorav den mest sentrale er henstillingen til publikum om å motta stykket på en mest mulig velvillig måte. I tillegg inneholder prologen som oftest ett eller flere av de følgende elementene: en høflig velkomsthilsen, redegjørelse for forfatterens intensjoner, forsvar mot fienders angrep, introduksjon til stykkets handling, anmodninger om at salen faller til ro, smiger rettet mot publikum, samt refleksjoner over diktningens rolle i samfunnet (Wilpert 1969, 594). Prologen har tradisjonelt også vært en anledning for dikteren til å demonstrere sin virtuositet

(Gertz 1996, 154). Dermed hviler det noe litt motsetningsfylt over prologens oppgaver: På den ene siden skal den utstråle autoritet og dikterisk suverenitet, mens den på den andre skal gi uttrykk for en ydmyk og servil holdning (Bruster og Weimann 2004, 29). En ytterligere spenning angår forholdet mellom konvensjoner og originalitet. For selv om prologen ofte kunne ha et formelaktig preg, var det åpenbart en fordel dersom den kunne overraske publikum med slående poetiske bilder (Gertz 1996, 24).

Som vi skal se, kan flere av disse prologkonvensjonene gjenfinnes i Wergelands dikt, og da tydeligst i de tre siste strofene, hvor det anmodes om publikums gunst. Det mest påfallende *avviket* fra prologtradisjonen hos Wergeland er fraværet av konkrete referanser til det påfølgende skuespillets handling og tema, hvilket gjør det vanskelig å lese Wergelands prolog som en veiviser inn i stykkets, altså *Campbellernes*, imaginære verden – skjønt den naturligvis kan leses som en innføring i Wergelands poetiske univers mer generelt. «Den første Gang» er i liten grad preget av formelaktige vendinger, men fremstår i stedet som friskt og originalt både med hensyn til språkføring og poetiske bilder.⁹ Det er med andre ord først og fremst med hensyn til prologformens typiske *talehandlinger* at «Den første Gang» samsvarer med sjangerkonvensjonene. Dette gjør det nærliggende å se diktet i lys av J. L. Austins talehandlingsteori.

«DEN FØRSTE GANG» SOM TALEHANDLING

Når vi tolker diktet på basis av talehandlingsteorien, beveger vi oss samtidig bort fra tanken om at «Den første Gang» er et læredikt eller en slags «førstegangsfilosofi» på vers. I stedet leser vi altså *hele* diktet (og ikke bare de tre siste strofene) som en serie av talehandlinger. Men hva innebærer egentlig det?

Mitt forslag er å ta utgangspunkt i Austins distinksjon mellom tre ulike talehandlings-typer: lokusjonære, illokusjonære og perlokusjonære talehandlinger. *Lokusjonære* talehandlinger dreier seg kort fortalt om å ytre setninger med mening og referanse, slik som for eksempel i følgende spørresetning: «Har vi noe salt?» Denne setningen har, isolert sett, et klart meningsinnhold. Men i visse sammenhenger, for eksempel rundt middagsbordet, vil spørsmålet ikke være ment bokstavelig, men er isteden en oppfordring om at noen sender saltet. Denne oppfordringen er ifølge Austin en *illokusjonær* talehandling. En slik oppfordring kan imidlertid feile av ulike grunner, for eksempel fordi de andre middagsgjestene overhører den. Men dersom talehandlingen *ikke* feiler, og handlingen medfører den intendede effekten, nemlig at saltet faktisk blir sendt, har vi ifølge Austin med en *perlokusjonær* talehandling å gjøre. Distinksjonen mellom de to sistnevnte talehandlingstypene beror på at den talende ikke selv kontrollerer effekten av talehandlingen (Austin 1975, 103–104).

Med hensyn til «Den første Gang» kan vi begynne med å fastslå at diktet, slik de tidligere kommentatorene har behandlet det – og slik jeg selv foreløpig har behandlet det – tilsvarende Austins lokusjonære talehandling, siden det her har dreid seg om å etablere diktets meningsinnhold og referanser. Tolkninger av denne typen er naturligvis både viktige og

9. Det bør her nevnes at Wergelands dikt samsvarer versifikatorisk med prologtradisjonen ved å være skrevet på rimede kupletter, som var blitt vanlig for prologer på syttenhundretallet og var ment å skulle skille prologen tydelig fra den dramatiske teksten (Styan 2003, 17).

nødvendige, men får som vi har sett problemer med å favne om hele diktet. Dersom vi i stedet leser diktet som en *illokusjonær* talehandling, vil det innebære en helt ny tolkning som kan kaste lys over *alle* dets ulikartede aspekter. Riktignok vil denne tolkningen ikke simpelthen erstatte de tidligere tolkningene, men må i stedet betraktes som et supplerende perspektiv, en annen type forklaring. Dersom vi forstår diktet som en illokusjonær talehandling, handler det nemlig ikke lenger primært om å utarbeide et bestemt syn på førstegangen som fenomen, men om å påvirke publikums holdning forut for oppføringen av *Campbellerne* – det vil si om *performativ* språkbruk. Påvirkningsforsøket består av flere ulike talehandlinger som vi skal forsøke å identifisere i det følgende. De fleste av dem står i berøring med prologsjangerens konvensjoner.

Første strofe kan leses som en *påminnelse*. Her minner Wergeland publikum om at han til tross for sin berømmelse faktisk opptrer som debutant. Det som for publikum bare er en liten ting (en aften i teateret), er for ham en betydningsfull begivenhet, nettopp fordi det er hans første gang. Denne talehandlingen er mer personlig og situasjonsspesifikk enn konvensjonsbestemt, men hører ikke desto mindre inn under prologens traderte oppgaver: å gjøre rede for omstendighetene omkring stykket som skal oppføres.

De følgende strofene, det vil si brorparten av diktet, kan leses som en *demonstrasjon*. Wergeland demonstrerer her overfor publikum at han er en briljant dikter. Dette gjør han ved å vise dem hvordan hans poetiske fantasi, tilsynelatende helt uanstrengt, er i stand til å omfatte hele universet. Romlig sett dreier det seg om å trekke en linje fra de livløse mineralene og helt opp til den guddommelige sfæren. Temporalt går linjen fra en mytologisk fortid, da alvene innsatte fjellene med metaller, og helt frem til talehandlingssituasjonen her og nå, der publikum sitter i salen og venter på det som skal komme. Denne demonstrasjonen av dikterens universelle evner skjer i form av en poetisk improvisasjon over førstegangstemaet, hvor Wergeland kaster frem det ene slående bildet etter det andre i det som nærmest fremstår som en poetisk pyroteknikk. Han forsøker her å fortrylle publikum og få det til å oppleve førstegangen sammen med ham, eller i hvert fall i sympati med ham, samtidig som han med disse versene viser at han fortjener sitt ry som Norges fremste poet. Som vi har sett, var det ikke uvanlig at diktere benyttet prologen til et slikt formål. For Wergelands del må demonstrasjonen sees på bakgrunn av striden med Welhaven og troppistene, som på dette tidspunkt allerede hadde vart i mange år.¹⁰ Ikke bare fremviser Wergeland her de mange fortrinnene ved sin egen fabulerende og «uklassisistiske» romantiske poetikk – han tilbakeviser også påstandene om at hans diktning med rimelighet kunne beskrives som «plumpe Raab fra Tølperen og Taaben» (og lignende) slik Welhaven hadde gjort i «Norges Dæmring» (1990, 80).¹¹

Når vi leser diktet på denne måten, vil vi uten videre innse at det var av mindre betydning for Wergeland at førstegangstemaet ble behandlet på en konsistent måte. Hovedpoenget er å holde publikum i ånde, ved hjelp av stadig vekslende bilder og refleksjoner, for på den måten å overbevise dem om sitt virtuose talent og evne til å tilby overdådige adspredelser.

I tillegg til *påminnelsen* og *demonstrasjonen*, inneholder diktet også en *forsikring* overfor publikum om at Wergeland er ydmyk til tross for sin storhet, og at denne ydmykheten ikke

10. Noen viktige milepæler er her den såkalte «Stumpfeiden» høsten 1831 og striden omkring Welhavens «Norges Dæmring», som utkom i november 1834.

11. Som vi har vært inne på ovenfor, hørte det til blant prologens konvensjoner at dikteren forsvarte seg mot fienders angrep (Wilpert 1969, 594).

minst gjør seg gjeldende i forbindelse med denne oppføringen, hans «første gang». Det er som vi har sett nettopp ømheden for førstegangen som ifølge diktet gjør storhetene uskyl-dige og yndige – og Wergeland plasserer seg her i selskap med slike sympatiske enere.

Diktets tydeligste publikumshenvendelse kommer i de tre siste strofene, som innledes med apostrofen «Flyv da mit Haab». Her besjeles håpet og forbindes metaforisk med ørne-ungen på sin første flukt. Håpets flukt har imidlertid en helt bestemt «gjenstand» for øye: Den vil røve et smil fra sitt «fedreland», det vil si publikum. Det dreier seg altså om en dob-bel henvendelse fra dikterens side: Først henvender han seg til sitt eget håp, dernest lar han dette håpet opprette en forbindelse mellom seg og publikum. Slik blir håpet en fugl som gjennom sin flukt binder sammen dikteren, stykket, oppsetningen og publikum. Det fly-vende håpet kan dermed leses som en metapoetisk figur for denne prologens intenderte funksjon. Henvendelsen er både beskjedne og fellesskapssøkende: Beskjedenheten stadfes-tes ved at håpet er mindre enn sin «Gjenstand», altså publikums «Smil». Smilet opptrer på sin side som en allegori for landsmennenes kjærlighet, som Wergeland håper å gjøre seg fortjent til. Målt opp mot fedrelandets kjærlighet er hans poetiske bragder av mindre betydning, for intet av det han er, som poet og menneske, kunne han ha vært uten fedre-landet, som har skjenket ham «friheten og livet».

Det ligger også et element av *smiger* i disse strofene, siden publikum her identifiseres med det beste ved nasjonen Norge. De inneholder videre *en bønn* til tilskuerne om å betrakte dikteren slik en forelder betrakter sitt barn: Han er deres «Søn», som nå prøver seg for første gang – hvilket plasserer Wergeland i posisjonen til ørneungen fra niende strofe, mens publikum inntar rollen som den voksne ørnen som kaster sitt oppmuntrende blikk på avkommets første vågestykke. I lys av dette bildet fremstår det nærmest som en naturgitt plikt for publikum å motta Wergelands drama på en vennlig måte. Med andre ord inneholder bønne også en *formaning* – noe som må sees i sammenheng med *advarselen* som ytres i sjette strofe, hvor det heter at Gud straffer dem som krenker førstegangens spirer.

I den aller siste strofen tar Wergeland dessuten med en *instruksjon* til publikum med hensyn til hvordan stykket skal oppfattes: Det er bare «en Times Lyst», og skal dermed ikke tas for alvorlig.

De talehandlingene vi her har vært innom – *påminnelsen*, *demonstrasjonen*, *forsikrin-gen*, *smigeren*, *bønnen*, *formaning*, *advarselen*, *instruksjonen* – kan alle betraktes som bestanddeler av én og samme overordnede talehandling, nemlig *appellen* til publikum om å motta stykket på mildest mulig måte. Det nasjonale aspektet ved denne appellen er natur-ligvis tett forbundet med datidens kulturkamp, hvor Wergeland og de folkelig orienterte norskpatriotene sto steilt imot troppistenes elitistiske og danskorienterte dannelsesideal. Altså er det verd å merke seg at Wergeland i prologen fremstiller seg som en norsksinnet forfatter som henvender seg til et spesifikt *norsk* publikum som bør ha interesse av at den norske litteraturen gjør fremskritt og vinner terreng. Wergelands dikt bærer ellers preg av nettopp den typen indre spenning som følger av prologens motsetningsfylte oppgaver: Demonstrasjonen av Wergelands poetiske virtuositet står i klar kontrast til de avsluttende ydmykhetsgestene. Smigeren og bønne brytes mot advarselen og formaning, mens den avsluttende instruksjonen om at stykket ikke skal tas for alvorlig, står i et motsetningsforhold til den innledende påminnelsen om at denne forestillingen er en unik og storartet «første gang».

EN MISLYKKET TALEHANDLING?

Hva så med Austins tredje talehandlingskategori, altså den perlokusjonære? Oppnådde Wergeland i det hele tatt noe med sin poetiske publikumshenvendelse?

Vi kan begynne med å konstatere at den første fremføringen av «Den første Gang» fant sted under uroppføringen av *Campbellerne* 24. januar 1838. Her var det ingen pipekonsert, tvert imot ble forestillingen godt mottatt av et fullsatt hus (Koht 1908, 114). Det skal riktignok ha vært noen pipere blant publikum også ved denne anledningen, men de hadde ifølge *Morgenbladet* ikke turt å yppe seg «paa Gund af mislige Udsigter» (28.01.1838). Campbellerslaget sto søndag 28. januar, og var ifølge Reidar Marum planlagt av troppen på et «hemmelig møte hos den kjente bokhandler Johan Dahl i hans boklade» (1944, 23). Med andre ord hadde det uansett vært umulig for Wergeland å forhindre pipekonserten med en appell fra scenen. Som flere kommentatorer har påpekt, kan pipingen ikke med rimelighet anses som en respons på stykkets estetiske mangler, men var i stedet en aksjon rettet mot Wergeland selv og alt han sto for (Koht 1908, 116). Mot denne bakgrunnen kan man kanskje si at «Den første Gang» var dømt til å mislykkes som talehandling – i hvert fall under oppføringen 28. januar 1838.

Samtidig er det verd å merke seg at prologen faktisk spilte en rolle i ordskiftet som fulgte etter teaterslaget. I *Morgenbladets* rapport fra Campbellerslaget tirsdag 30. januar, står det følgende om forholdet mellom prologen og publikumsresponsen:

Da nu Alle – saavidt vi have erfaret – ere enige i, at Prologen er udmærket skøn og blev godt fremsagt, (vi skulle aftrykke den imorgen), saa var det ubilligt at pibe efter Prologen. Dette betænkte dog ikke de ivrige Pibere, og de stødte af al Magt i de gennemtrængende Picolofløiter og Clarinetstykker. (*Morgenbladet* 30.1.1838)

Ifølge denne kommentaren fremsto det altså som urimelig å pipe etter en så fremragende poetisk fremføring, hvilket tyder på at prologens budskap og appell faktisk trengte gjennom til deler av publikum.¹² En innsender som forsvarer stykket i *Morgenbladet* 1. februar, ber leserne om å legge merke til at anmelderen som slaktet *Campbellerne* i *Den Constituti-onelle* (troppistenes organ) unnlater å nevne prologen (01.02.1838).¹³ Poenget er her at Wergelands fiender ville blitt stilt i forlegenhet dersom de hadde gitt seg i kast med dette glimrende diktet. Det er ellers ikke utenkelig at diktets avsluttende appell, der publikum tiltales som inkarnasjonen av nasjonen Norge, kan ha fungert ansporende for motstanden mot de danomane piperne, som etter hvert ble sendt på dør med knuste neser og verkende skinnebein (Marum 1944, 33–34). I hvert fall var Marcus Jacob Monrad mottagelig for denne appellen. I et innlegg om *Campbellerne* i *Morgenbladet* 14. februar 1838 skriver han nemlig at man, dersom man skulle vrake dette stykket, ville stå i fare for å kvele «vor Skuespillitteratur» i fødselen, og på den måten «myrde en af Nationens skjønneste Forhaabninger» (sitert etter Storsveen 2008, 301) – hvilket er helt i tråd med prologens budskap.

12. Det er uklart nøyaktig når pipingen begynte. Ifølge et inserat i *Morgenbladet* 1. februar startet den allerede under prologen, mens den siterte passasjen fra samme avis tyder på at pipingen skjedde etter at prologen var fremført.

13. Anmelderen var Anton Martin Schweigaard.

Et annet interessant moment i denne første resepsjonen av *Campbellerne*, er et anonymt forfattet sverdikt til «Den første Gang» med tittelen «Til Pibertroppen», publisert i *Morgenbladet* 1. februar:

Hvi er din Kind af indædt Harme graa?
 Hvi skjælver saa din Læbe klam og blaa?
 Hans «første Gang», en letthenveiret Duft,
 snart tabt i Tidens kjøle Dæmringsluft,
 den ængster dig? Alt, hvad han er har naa't
 paa din Viis du jo alt forlængst har faa't?
 Din «første Gang» du havde, da du brød
 med Haan ud af det gamle Samfunds Skjød.
 (Sitert etter Marum 1944, 36–37)¹⁴

Diktet er polemisk og dermed en talehandling i sin egen rett, men det kan også betraktes som en lesning av «Den første Gang». I så måte er det interessant at det griper tak nettopp i diktets talehandlingsdimensjon. For eksempel responderer sverdiktet på Wergelands talehandling ved å kalle hans «første Gang» for en «en lethenveiret Duft». Dette uttrykket viser både til Wergelands naturbegavelse som poet (jf. *demonstrasjonen* nevnt ovenfor), og til stykkets lette og upretensiøse karakter (jf. *leserinstruksen*). Sverdiktet henspiller også på Wergeland-diktets fulgte *advarsel*, idet det påpeker at Wergelands vårlige dikterånd kan bukke under i det kjølige åndsklima som spres av intelligenskretsen, her uttrykt synekdo-kisk gjennom henvisningen til «Norges Dæmring». De to siste versene i den siterte strofen er, slik jeg leser dem, en henvisning til bildet av løvetannen i «Den første Gang», og understøtter den tolkningen jeg har presentert ovenfor: Slik løvetannens fnokk hadde sin «første gang» idet den skjøt opp fra moderplanten, slik hadde troppistene sin førstegang da de i 1832 brøt ut av Det Norske Studentersamfund og stiftet Studenterforbundet. Men i motsetning til løvetannen var troppistenes førstegang båret av «Haan», hvilket ikke lover godt for den videre utviklingen. Det underliggende budskapet synes å gjenspeile prologens talehandling ad negativ vei, idet den anonyme poeten her advarer mot å møte Norges unge diktning med kulde og hån.

AVSLUTNING

Vi har i denne artikkelen sett at Wergelands «Den første Gang» lar seg forstå som en serie av talehandlinger, og at en slik forståelsesmåte kan utgjøre et opplysende tillegg til tidligere tolkninger av diktet. Denne synsmåten tillater oss ikke bare å se diktet under ett, men tar også opp i seg diktets historiske kontekst. Samtidig bør vi være klar over at heller ikke dette perspektivet er fullstendig dekkende for alt som foregår i diktet. Som de fleste romantiske dikt har også «Den første Gang» en metapoetisk dimensjon, for eksempel, hvor diktets vesen, via sammenstillingen med spiren og førstegangsfenomenet, anses å ligge i dets evne til å gjøre verden ny for våre øyne. Diktet er dessuten også en form for *selvhenvendelse* eller

14. Diktet inneholder også en andre strofe, hvor det snakkes om troppistenes «andre» og «tredje» gang, samtidig som det advares mot at den begir seg ut på enda flere «ganger».

selvgranskning, og inngår som sådan i poetens pågående selvskapelse, der liv og dikt tenderer mot å gli over i hverandre. I vår sammenheng er det særlig interessant å merke seg at diktet øyensynlig også øvde innvirkning på Wergeland *selv* i kjølvannet av Campbeller-slaget. I den selvbiografiske boken *Hassel-Nødder* skriver han nemlig at han, da han kom hjem denne kvelden, sa til seg selv: «Man vil ødelægge dig som Poet». Men da svarte det straks i hans indre: «Det skal blive en Løgn! Gjeit, der trives jo meer man bander dig! Løvetand, der voxer jo meer du trædes under Fødder, værers mine Symboler!» (Dahl 1971, 126). Den avsluttende apostrofen står i imperativ pluralis og representerer den stridslystne Wergelands oppfordring til sine egne poetiske bilder om å bli symboler på ham selv, slik at han, gjennom å uttrykkes gjennom dem, kan forvandle troppistenes angrep til vitaliserende inspirasjon. Dermed kunne man foreslå at prologen også fungerte som selvhenvendt talehandling, idet den bidro til å omgjøre teaterslaget, i Wergelands egen forestilling, fra et nedrig angrep til «Mit livs stolteste Øieblik».

LITTERATUR

- Amundsen, Leiv og Seip, Didrik Arup (red.). 1961. *Henrik Wergelands skrifter. Folkeutgaven*, bind 4. Oslo: Cappelen.
- Austin, J. L. 1975 [1962]. *How to Do Things with Words*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- Bate, Walter Jackson. 1967. *John Keats. A Biography*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Beyer, Edvard. 1974. *Norges litteraturhistorie*. Bind 2. *Fra Wergeland til Vinje*. Oslo: Cappelen.
- Beyer, Harald. 1946. *Henrik Wergeland. Thi Frihed er Himmelens Sag*. Oslo: Aschehoug.
- Bruster, Douglas og Weimann, Robert. 2004. *Prologues to Shakespeare's Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama*. New York: Routledge.
- Dahl, Willy (red.). 1971. *Henrik Wergeland. Hassel-Nødder*. Bergen: J. W. Eide forlag.
- Erichsen, Valborg. 1920. *Henrik Wergeland i hans forhold til Henrich Steffens*. Kristiania: Aschehoug.
- Fægri, Knut. 1970. *Norges planter. Blomster og trær i naturen*. Bind I. Oslo: Cappelen.
- . 1988. *Dikteren og hans blomster. Florula Wergelandiana*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gertz, Sunhee Kim. 1996. *Poetic Prologues. Medieval Conversations with the Literary Past*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Gorman, David. 1999. «The Use and Abuse of Speech-Act Theory in Criticism». *Poetics Today*. Vol. 20, No. 1.
- Heiberg, Hans. 1972. *Så stort et hjerte. Henrik Wergeland*. Oslo: Aschehoug.
- Haakonsen, Daniel. 1951. *Skabelsen i Henrik Wergelands diktning*. Oslo: Cappelen.
- . 1965. *Wergeland, Welhaven. Dikt, presentert for gymnasiaster*. Oslo: Gyldendal.
- Jæger, Herman og Seip, Didrik Arup (red.). 1919. *Henrik Wergeland. Samlede Skrifter*. 2. bind. Kristiania: Steenske Forlag.
- Kabell, Aage. 1957. *Wergeland II. Manddommen*. Oslo: Det norske Videnskaps-Akademi.
- Koht, Halvdan. 1908. *Henrik Wergeland. Ei folkeskrift*. Kristiania: Aschehoug.
- Marum, Reidar A. 1944. *Teaterslag og pipekonserter*. Oslo: Cammermeyers Boghandel.
- Møller, Herluf. 1947. *Henrik Wergeland*. Oversatt av Sigmund Moren. Oslo: Noregs Boklag.
- Storsveen, Odd Arvid. 2008. *Mig selv. En biografi om Henrik Wergeland*. Oslo: Cappelen Damm.
- Styan, J. L. 2003. *Drama. A Guide to the Study of Plays*. New York: Peter Lang.
- Ustvedt, Yngvar. 1964. *Det levende univers. En studie i Wergelands natur-lyrikk*. Oslo: Gyldendal.
- . 1994. *Henrik Wergeland. En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Welhaven, J. S. 1990. *Samlede verker*. 1. bind. Med innledning og kommentarer av Ingard Hauge. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wilpert, Gero von. 1969. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.