

FRODE LERUM BOASSON, ANDERS SKARE
MALVIK OG SILJE HAUGEN WARBERG
(RED.)

DET MEDIALE GJENNOM- BRUDDET

MEDIEESTETISKE LESNINGER AV DET
SENE 1800-TALLETS LITTERATUR

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Det mediale gjennombruddet. Medieestetiske lesninger av det sene 1800-tallets litteratur

© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press 2023

Utgitt med støtte fra Institutt for språk og litteratur og Humanistisk fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge videre på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Omslagsdesign: Punktum forlagstjenester

Omslagsbilde: *Hovedbanen Tilrimet Telegraflinjer 27/1 1910*. Foto: Anders Beer Wilse / Norsk Folkemuseum

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/14

Papir: Munken Print Cream 90 g

Trykk: AIT Grafisk

Printed in Norway

ISBN 978-82-304-0350-1

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller i strid med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

C/O SPARTACUS FORLAG AS

P.B. 6673 St. Olavs plass, 0129 OSLO

www.scandinavianacademicpress.no

Innhold

Takk	7
Innledning	9
<i>Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik og Silje Haugen Warberg</i>	
Telegrafiske forestillinger 1850–1877	29
<i>Anders Skare Malvik</i>	
Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre	73
<i>Marit Grøtta</i>	
Meddelelser fra politikammeret	108
<i>Frode Lerum Boasson</i>	
Penger som medium i Bjørnstjerne Bjørnsons <i>En Fallit</i>	163
<i>Anders M. Gullestad</i>	

Et medieestetisk perspektiv på Jonas Lies <i>Niobe</i>	208
<i>Silje Haugen Warberg</i>	
Mennesket som medium	244
<i>Giuliano D'Amico og Gerd Karin Omdal</i>	
Epilog: På høyde med sin samtid	302
<i>Frode Lerum Boasson, Anders Skare Malvik og Silje Haugen Warberg</i>	
Bidragstere	313
Register	315

Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre

Marit Grøtta

I 1800-tallets mylder av nye teknologier skulle én oppfinnelse få stor innflytelse både i hverdagslivet og på kunstens felt: daguerreotypien. Denne teknologien, som er oppkalt etter oppfinneren Louis Daguerre (1787–1851) og ble presentert første gang i Paris i 1839, ble gjennombruddet for et nytt billedparadigme dominert av teknisk reproduerbare bilder. Det nye billedparadigmet utfordret den tradisjonelle forståelsen av bilder som knyttet til kunstnerisk håndverk og skaperkraft. Nå ble det mulig å produsere bilder gjennom en mekanisk prosess som involverte *lys*, *kjemikalier* og et *teknisk apparat*. Når hånden på denne måten erstattes av apparatet, må forholdet mellom mennesket, naturen og skaperhandlingen tenkes gjennom på nytt. Som Walter Benjamin har vist, innleder daguerreotypien tidsalderen for teknologisk reproduerbare bilder, med vidtrekkende konsekvenser for kunst, politikk og hverdagsliv.

I skjønnlitteraturen finner man ofte en refleksjon over nye medier og et skarpt blikk på teknologiens plass i menneskenes

liv. Litteraturen viser oss hvordan en ny medieteknologi fører med seg en ny medieestetikk, som endrer vilkårene for sansning og erkjennelse. Daguerreotypien er intet unntak. I løpet av 1800-tallet får daguerreotypi og annen fotografisk teknologi sin plass i den poetiske imaginasjonen og gjør seg gjeldende på flere nivåer: som motiv, tema, metafor og estetisk prinsipp. På denne måten utfordres de visuelle mestertropene som tidligere har satt sitt preg på litteraturen, slik som *speilet* og *lampen*. Som M.A. Abrams (1953) har vist, var lampen romantikkens mestertrope (man forstod da litteraturen som et subjektivt uttrykk), mens speilet dominerte i perioden før romantikken (her forstod man litteraturen som mimetisk).¹ Når daguerreotypien og senere fotografiske teknologier inntar den poetiske imaginasjonen, kan man spørre om man trer inn i et nytt litterært paradigme, preget av en mer moderne bevissthet om medier og materialitet.²

Min tese er at daguerreotypien innen litteraturen danner utgangspunkt for en sofistikert refleksjon om medieringsprosesser og en revurdering av menneskets plass i verden. I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan en slik medierefleksjon gjør seg gjeldende i et utvalg norske dikt fra perioden 1841 til 1909, der daguerreotypien opptrer som motiv. De aktuelle diktene kommenterer alle menneskenes omgang med fotografisk teknologi, men betoner ulike aspekter og perspektiver, noe som kan sees i sammenheng med den medie- og kunsthistoriske utviklingen. Jeg vil vise at den litterære medierefleksjonen i disse diktene særlig knytter seg til tre teoretiske problemfelt: menneskets forhold til *skapelse, selvet og tiden*.

For det første ser vi en refleksjon over *skaperhandlingen*, her forstått som reproduksjonsteknologiens tilblivelse. Kunstnerens hånd erstattes av apparatet, geniet erstattes av teknologi, originalen (mennesket) erstattes av kopien (bildet). Gjennom den nye avbildningsteknologien blir det mulig å fange inn naturens,

verdens og menneskets «avtrykk» på et bilde, og slik skapes et nytt forhold til naturen, verden og mennesket. Samtidig oppstår et nytt syn på skaperhandlingen og menneskets evne til å beherske teknologiske midler. Den litterære refleksjonen over disse endringene kommer tidlig i daguerreotypiens historie, og vi skal se hvordan den utspiller seg i diktet «Daguerre» (1841) av Hans Thøger Winther.

For det andre ser vi en refleksjon over de *subjektiverings-* og *desubjektiveringsprosesser* som oppstår med fotografisk teknologi. Når det blir mulig å avbilde et menneske mekanisk, oppstår en fordobling, en visuell «dobbelgjenger», og videre en mulighet for manipulering og utvisking av denne. Gjennom bildene oppstår en ny selvrelasjon, der «selvet» formes i vedvarende dialog med mediet. Samtidig risikerer «originalens» verdi å svekkes i takt med «dobbelgjengernes» utbredelse. En litterær refleksjon over disse prosessene kommer på et tidspunkt da portrettfotografiet er i ferd med å få sin store utbredelse, på midten av 1800-tallet. Her er det Aasmund Olavsson Vinjes dikt «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait» (1850) som skal diskuteres.

For det tredje ser vi en refleksjon over fotografiets ideelle evne til *formidling på tvers av tidshorisonter*. Her bygges en bro mellom den etablerte kunstdiskursen og den nye billedteknologien ved at daguerreotypien tilkjennes noen av de samme egenskaper som kunsten: evnen til å formidle det forgjengelige og gi evig liv. Dette ser vi i Olaf Bulls dikt «Daguerrotyp» (1909). Interessant nok er dette en refleksjon som synes å komme sent i daguerreotypiens historie, noe som kan sees i sammenheng med den langvarige konflikten mellom fotografi og malerkunst og den svært så langsomme aksepten av fotografiet innenfor kunstens sfære. I en tidlig fase var en slik bro mellom kunst og fototeknologi neppe mulig, ettersom fotografisk teknologi i regelen var uglesett av kunstnere.

Disse tre teoretiske feltene har bevart sin aktualitet, selv om de kulturelle og teknologiske premissene har endret seg fra 1839 til i dag. Sett med dagens perspektiv er daguerreotypien interessant fordi den representerer den første fototeknologien og dermed utgjør en slags opprinnelseshistorie for vår tids billedparadigme. 1800-tallets diktning om daguerreotypier har dermed rekkevidde langt ut over sin tid. I mine øyne rommer den innsikter som er viktige for å forstå noen av de grunnleggende problemstillingene knyttet til det teknologiske billedparadigmet, som vi fremdeles lever med i oppdatert form. I vår tid ser vi en inflasjon av teknologiske bilder og medierte ansikter, og kanskje trenger vi å bli minnet om medieringsprosessenes betydning. Før jeg tar for meg diktene, er det imidlertid på sin plass med en skisse av daguerreotypiens historie i Norge og en kort presentasjon av ulike syn på daguerreotypien.

Daguerreotypiens historie i Norge

Daguerreotypiens historie skriver seg inn i en bredere historie om 1800-tallets mange teknologiske nyvinninger og overgangen fra en manuell til teknologisk tidsalder. I *Intelligensbladet* fra juli 1839 omtales daguerreotypien som den siste i en lang rekke teknologier, slik som dampmaskinen, jernbanen og gasslampan, som har til felles at de er midler som arbeider for mennesket:

Vi leve i en sælsom Tid; thi vi tænke ikke over at frembringe Noget ved vore egne Kræfter, man søger derimod med en Taalmodighed og Udholdenhed, som er beundringsværdig, Midler og Naturkræfter, som kunne arbejde for os. Dampmaschinen

virker nu som et stort Antal Arbeidere; Jernbanerne ville snart gjøre dobbelt indbringende den flyktige Capital, vi kalde Livet; Gasarter [gass brukt til belysning] rivalisere med Solen, og man stræber fremdeles efter at finde et Middel til at gjenemseile Luften. Denne Stræben efter overordentlige Midler er fremstaaet dels ved Kjendsgjæringer, dels hentet fra Idee-Verden, fra Handelen og overgaaet til Kunsterne. [...]. Nu erstatter Daguerre med sit Stof og sine Plader Tegninger og Kobberstik. Venter man en Tid endnu, og vi tør see fremstaae Maskiner, som dictere Lystspil som Moliere og skrive vers som Schiller (Janin, «Kunstnotitse, *Intelligensbladet* 1839, nr. 7).

Denne høyaktuelle «notisen» er oversatt fra fransk og formidler en tidlig refleksjon over hvordan teknologien endrer menneskets forhold til naturen. Forfatteren Jules Janins omtale av tidens «Stræben» etter teknologiske midler kan med dagens øyne leses i lys av Martin Heideggers kritikk av teknikken og den fremskrittstroen som den fører med seg. Interessant nok nøyer ikke Janin seg med å referere til årets store oppfinnelse, daguerreotypien, men peker også på hva vi kan forvente oss som det neste: maskiner som dikterer lystspill som Molière og skriver vers som Friedrich Schiller. Litteraturen står altså for tur. Om Janin ikke fikk fullstendig rett i sin spådom, skjer det saker og ting også på litteraturens felt etter at Daguerres oppfinnelse får sin utbredelse. Det visuelle og det litterære feltet er nære allierte, og daguerreotypien setter den poetiske imaginasjonen i sving.

Innenfor det visuelle feltet blir daguerreotypien begynnelsen på et paradigmeskifte, der de reproduserende kunster etter hvert får massiv innflytelse. Riktignok skjer det også viktige visuelle eksperimenter i tiårene før daguerreotypien presenteres offentlig i 1839, men det er med Daguerre (og partneren Nicéphore Niépce)

at det blir mulig å *fikser*e bilder på bearbejdede kobberplater. På 1850-tallet blir det så mulig å lage papirkopier, noe som blir et kommersielt gjennombrudd for fotografisk teknologi, og det er nå portrettfotografiets storhetstid begynner. Noen tiår senere lages det khronofotografier, altså bildeserier som fanger inn et tidsforløp, før Lumière-brødrene i 1895 kan presentere kinematografisk teknologi. Alle disse nye visuelle mediene utfordrer et etablert billedparadigme der det kunstneriske håndverket og imaginasjon har rådet grunnen. Når så hånden avlases av apparatet og imaginasjonen får støtte av det tekniske bildet, settes gamle forestillinger i bevegelse.

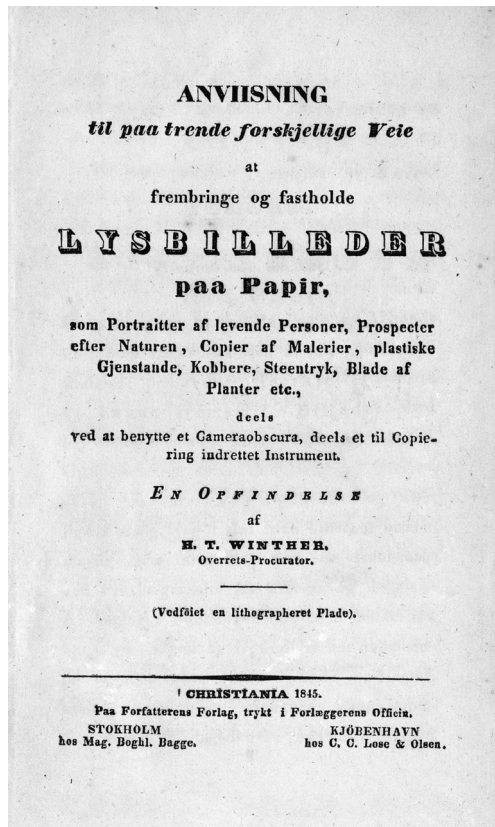
Mottakelsen av daguerreotypien i Norge gir et inntrykk av hvilke tanker og forestillinger som nå settes i sving. Som Thale Elisabeth Sørli har vist, ble norske lesere presentert for oppfinnelsen i avisen *Den Constitutionelle* en snau måned etter at daguerreotypien ble presentert i Det franske vitenskapsakademiet i januar 1839.³ Den 4. februar, i en stor artikkel på side 2, kunne man lese: «Hr. Arago har i det parisiske Videnskabers Academie den 7de Januar givet en Beretning om Hr. Daguerres skjønne Opfindelse, hvorom Verden, Kunstnerne og de Lærde i den senere Tid med saagemegn Interesse underholde sig.» Med François Arago som kilde beskriver forfatteren bildene som naturtro avbildninger og fremhever at det er lyset som er den bevirkende kraft: «Da Lyset selv er det virkende Agens ved denne Fremstilling, saa virker det, efter dets større eller mindre Intensitet, mere eller mindre hurtigt.» Men det tok nesten to år før det ble mulig å se daguerreotypier i Norge (Sørli 2011: 24).

En viktig rolle i denne tidlige fotohistorien spilles av Hans Thøger Winther (1786–1851), etter sigende Norges første fotograf. Han var en sentral skikkelse innen bok- og tidsskriftsutgivelser og rapporterte om oppfinnelsen i tidsskriftet *Intelligentsblad*

for *Kunst, Litteratur, Musik og Moder*. Han beskriver prosessen inngående og påpeker at bildene er så fullkomne at de viser selv detaljer som er skjult for det blotte øye. For Thøger Winther representerer bildene sannheten: «Man erholder saaledes ingen Efterligning men den absolutte og fuldkomne Sandhed.» Han fastslår videre at daguerreotypien er «menneskets triumf over naturen», men fremhever først og fremst den praktiske nytten av oppfinnelsen: muligheten til å lage nøyaktige tegninger av landskap, bygninger og kunstverk. I det store og hele mente han at teknologien var «for mekanisk og materiell» til å kunne utfordre kunsten, og han anså at den manglet malerens fantasi, åndsevner og kunnskaper. Dette var vanlige holdninger til daguerreotypien, som bidro til å opprettholde skillet mellom kunst og teknologi.

Det fantes imidlertid også dem som påpekte daguerreotypiens overlegenhet sammenlignet med menneskehånden. I *Intelligensbladets* oversatte artikkel av Jules Janin hylles daguerreotypiens evne til etterligning og beskrives som noe maleren og menneskehånden ikke kan konkurrere med:

Den største Mesters Pensel har ikke frembragt et mere lignende Billede [...] Solen selv blir nu brugt som en altformaande Agent i en ny Kunst, der leverer utrolige arbeider; ikke Menneskets usikre Blik, som i det fjerne iagttager Lys og Skygge, ikke hans svake Zittrende Haand fører penselen og bringer Verdens vaxlende Scener paa Papiret [...] thi ingen menneskelig Haand kan tegne saaledes som Solen, intet menneskeligt Blik kan indtrænge saaledes i Lysstrømmen eller i det dypeste Mørke [...] Kunsten kan ikke kjæmpe med denne rival (Janin: 1839).



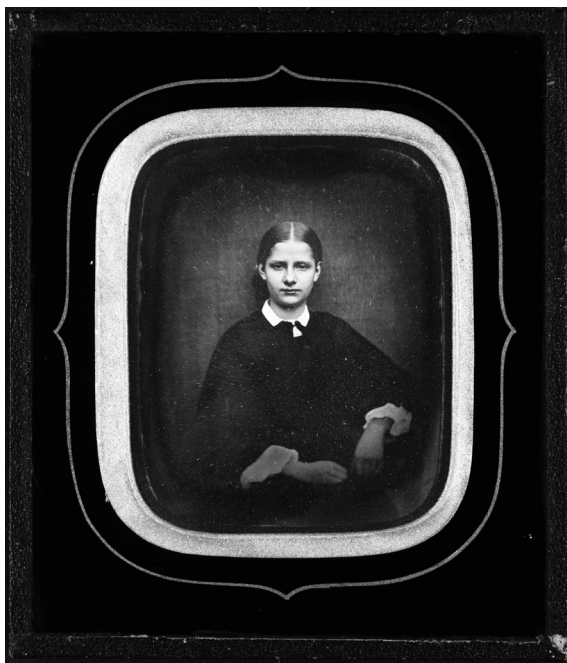
Tittelbladet på Hans Thøger Winthers bok Anviisning til paa trænde forskjellige Veie at frembringe og fastholde Lysbilleder paa Papir, som Portraitter af levende Personer, Prospecter efter Naturen, Copier af Malerier, plastiske Gjenstande, Kobber, Stentryk, Blade af Planter, etc deels ved at benytte et Cameraobscura, dels et til Copiering indrettet Instrument, 1845. Eier: Nasjonalbiblioteket.

Vi ser altså at det er ulike syn på forholdet mellom daguerreotypien og kunsten i denne perioden. På den ene siden beskrives

daguerreotypien som mekanisk og underlegen den kunstneriske skaperevne, på den andre siden beskrives daguerreotypien som overlegen malerkunsten i å frembringe bilder som ligner, og som overlegen menneskets usikre sansevner.

Thøger Winther nøyde seg imidlertid ikke med å kommentere daguerreotypiens egenskaper. Han eksperimenterte selv med teknologien og rapporterte om dette i tidsskriftet. I 1845 utga han dessuten Norges første bok om fotografi: *Anviisning til paa trænde forskjellige Veie at frembringe og fastholde Lysbilleder paa Papir, som Portraitter aflevende Personer, Prospecter efter Naturen, Copier af Malerier, plastiske Gjenstande, Kobbere, Stenryk, Blade af Planter, etc deels ved at benytte et Cameraobscura, deels et til Copiering indrettet Instrument* (se bilde på motsstående side). Selv om hans reelle bidrag til utviklingen av fototeknologi er omdiskutert, er det er verdt å merke seg at han tidlig ser verdien av å fremstille fotografiske bilder på papir fremfor metall. Om han ikke var dypt original i sin metode, var Thøger Winther i norsk sammenheng en fotohistorisk pioner.

Ifølge *Norsk fotohistorie* hadde daguerreotypier en usedvanlig lang levetid i Norge, og de ble produsert frem til begynnelsen av 1860-tallet, da papirkopier tok over også her (Larsen og Lien 2007: 27). Daguerreotypier ble særlig brukt til portretter og understøttet slik det fremvoksende borgerskapets dyrking av individet (se bilde på neste side). Det fantes altså en intim kobling mellom daguerreotypi, portrettkunst og borgerskapets selvilde. Først da papirkopier tok over, ble fotografiet demokratisert og tatt i bruk på et bredere område. På samme tid ble daguerreotypien mer av et klenodium knyttet til en tilbakelagt fase i fotografiets historie. Daguerreotypiene ble en del av arkivet og en del av en egen minnekultur.



Daguerreotypi av Karen Sofie Wiborg, 1855. Fotograf: ukjent / Eier: Nasjonalbiblioteket.

Daguerreotypiens estetikk

Når daguerreotypien behandles litterært, kan man spørre hvilken estetikk den knyttes til: Er det en romantisk, realistisk eller modernistisk grunnposisjon som kommer til uttrykk? Dette kan selvsagt variere i hvert enkelt tilfelle. Vi kan skille mellom *romantisk idealisme*, som legger til grunn en dypereiliggende sannhet, *realisme*, som vektlegger en naturtro og sann avbildning, og en

modernistisk posisjon, som anerkjenner retusjering og manipulasjon og har et mer ironisk syn på sannhet. I *Norsk fotohistorie* fremhever Sigrid Lien at Thøger Winther hadde et idealistisk syn på fotografi, det vil si at han mente at daguerreotypien ga tilgang til en dypere sannhet, under overflatenivået. Denne «sanningsmytologi», skriver hun, har «en sterk posisjon i den norske offentligheten», og den utfordres ikke før mot slutten av århundret, blant annet i Ibsens *Vildanden* (1884) (Larsen og Lien 2007: 26). Hos Ibsen forbindes fotografiet med løgn og retusjering, og slik undergraves den tidligere koblingen mellom daguerreotypi og sannhet. Først nå behandles fotografiets «sannhet» ironisk. Her ser vi en viktig skillelinje mellom en idealistisk og en mer modernistisk posisjon.

Ofte knyttes imidlertid fotografiet som medium til en realistisk estetikk. Daguerreotypiens fremste egenskap var jo å kunne lage naturtro etterligninger – eller *avtrykk* av virkeligheten. Koblingen mellom daguerreotypi og realisme var vanlig på midten av 1800-tallet da realismen gjorde sitt inntog på litteraturens felt. De realistisk orienterte forfatterne ble beskyldt for å være «bare» daguerreotypister av de mer idealistisk orienterte forfatterne (Champfleury 1857; Grøtta 2017). En del nyere fototeoretiske refleksjoner knytter likeledes fotografisk teknologi til en realistisk estetikk. For eksempel fremhever Friedrich Kittler at litteraturen etter romantikken beveger seg mot realisme og motiver som kan fotograferes og filmes. Ifølge Kittler preges romantikkens visuelle verden av en produksjon av mentale, «indre» bilder, mens den etterfølgende perioden preges av en mediesituasjon der det er mulig å skape «ytre» bilder (ved hjelp av fotografisk teknologi), noe som bidrar til å skape et realistisk uttrykk, der daguerreotypien fungerer som metaforisk modell (Kittler 2010: 139–140). Selvsagt er Kittlers helhetlige argumentasjon svært gjennomført og verdifull, men problemet er at det her postuleres

en litt for enkel forbindelse mellom fotografisk teknologi og en realistisk estetikk. Dette problemet oppstår gjerne dersom man allerede i utgangspunktet knytter teknologien til en estetikk, uten å ta hensyn til teknologiens mangfold, ulike måter å bruke teknologien på eller ulike erfaringer med teknologien.

Den konvensjonelle koblingen mellom fotografi og realisme handler først og fremst om fotografiet som ferdig *produkt* og bilde, altså en representasjons- eller avbildningsetetikk. Men vel så viktig er etter mitt syn de fotografiske *prosessene* – både som idé og erfaring. Når disse blir del av den poetiske imaginasjonen, danner de utgangspunkt for en litterær medierrefleksjon. Daguerreotypien inviterer til en refleksjon over forholdet mellom det indre og det ytre, mellom ånd og materialitet, mellom det latente og det realiserte, og den setter i gang tanker om prosessen med å fremkalle og manipulere bilder samt erfaringen av å betrakte og berøre bilder. Dypest sett handler det om medieringsprosesser. I denne refleksjonen kompliseres forholdet mellom romantikk, realisme og modernisme, ettersom flere tendenser kan virke samtidig. Dermed kan vi kanskje knytte daguerreotypien til en *post-romantisk poetikk*, preget av det nye reproduksjonsregimet. Vi skal se hvordan dette utspiller seg i et knippe dikt der daguerreotypien utgjør motivet.⁴

Skapelsen: mediets tilblivelse

Det første diktet vi skal se på, ble publisert av nevnte Hans Thøger Winther i tidsskriftet *Ny Hermoder* i 1841 og har tittelen «Daguerre». Thøger Winther hadde ikke poesi som sitt primære virkefelt, men skrev ut fra sin bredere bakgrunn. I diktet skildrer

han Daguerres arbeid og gjennombrudd med oppfinnelsen, og han legger vekt på å beskrive ham som en kunstner. Denne kunstneridentiteten knyttes imidlertid til Daguerres *tekniske* skaper-evner, for her står teknologien over kunsten. Det interessante med dette diktet er at det beskriver selve mediets tilblivelse, som en skapelse av annen orden. Her er det ikke noen guddom i sving, det er mennesket som evner å orkestrere naturkreftene. Dette er altså et dikt som inntar fotografens posisjon, og mer presist den *første* fotografen, selve opphavsmannen til den nye reproduksjonsteknologien.

Gjennom ti strofer skildres Daguerres prosess i tre faser: først fasen før oppfinnelsen, så idé- og utprøvningsfasen, og til slutt gjennombruddet. Strofe 1–4 beskriver hvordan Daguerre betrakter ildstedet i stuen, legger merke til dets lys- og skyggespill og sukker over kunstens ufullkommenhet sammenlignet med lysets kraft. «Ak, Kunst du er fattig» er en frase som gjentas. Videre fortsetter han å tiltale kunsten med en befaling om å underordne seg solen: «Knæl ydmyk, naar Solen paa himmelen staaer.» Dette utdypes med en verselinje der det betones hvor «svagt» kunsten avspeiler naturen: «det herlige Lys, det oppfatter hans Sands, / men ikke han kan det gjenkalde». På denne måten fremstilles kunsten som begrenset og ufullkommen.

Strofe 5–7 beskriver andre fase, der Daguerres første impuls er at han selv vil male naturtro bilder (som kjent virket Daguerre som teatermaler). Men så grubler han videre og får ideen til å bruke andre midler: «Naturen jeg skal / vel tvinge sig selv copiere.» Her fremstår mennesket med sine teknologiske ferdigheter som herre over naturen. Daguerre «prøver, forkaster og finder» før resultatet blir klart, og dette presenteres i strofe 8–10. Beskrivelsen av denne tredje og siste fasen innledes med en gledeståre over resultatet som trer frem:

Men Taaren er Glædens, er Kunstnerens Løn,
 Naturen sig selv nu afspeiler
 med Skygge og Lys, saa vidunderlig skjøn,
 som Maler den aldrig feiler.
 Den bruger ei Gravstik, ei Pensel, ei Pen,
 Sligt Smaaligt er Mennesket egen –
 Nei, Lysstraalen tryller det Billede frem,
 den er ifra Himlen nedstegen.

Et Billed' sig speiler paa Sølvpladen fiin,
 et Tryllestof svagt den bedækker,
 da aander en Damp, som hvideste Liin,
 det slumrende Billede vækker;
 saa dybt det da griber Beskuerens Sands:
 et Billed' som nys var tilhyllet,
 at skue saa herligt i straalende Glands,
 som var det af Alfer fremtryllet!

De Billeder vandre saa vide om Land,
 en Krands de af Egeløv flætte,
 et Minde hvor herligt, hvo skjønt og hvor sand
 Opfinderen evig de sætte –
 Men Frankrig erkjendte sin herlige Søn,
 hans Fødeland værdig tildeelte ham Løn,
 Talentet ei Verden forglemmer!

(Winther 1841: 94–95)

Vi ser at strofe åtte beskriver en skaperhandling der naturen kopierer seg selv eller avspeiler seg selv. Naturen fremstår altså som en *agens*, og dette understrekes når det står at «Lysstraalen tryller det Billede frem». Skapelsen skjer altså uten direkte menneskelig inngripen,

og formuleringen «ei Gravstik, ei Pensel, ei Pen» viser at den skjer uten kunstens redskaper. Vi legger merke til at kunstens redskaper beskrives som noe «Smaaligt» og dermed som avgrenset til den menneskelige målestokk. Daguerreotypien, derimot, beskrives som et resultat av større krefters arbeid. Her er selve naturen i sving, og skapelsen fremstår dels som magisk («tryller»), dels som noe guddommelig («ifra Himlen nedstegen»). Men den orkestrerende instans er fortsatt mennesket, eller mer presist det teknologisk kyndige mennesket, som rår over andre midler enn kunstneren.

I strofe ni beskrives den kjemiske prosessen, som gjør at bildet trer frem. Her betones det at bildet fortsatt kun er latent og må bearbeides for å komme frem. Igjen er spørsmålet om agens interessant, for bildet besjeles – det slumrer, som i en Tornerose-søvn – og må vekkes. Når det «vekkes», griper det da også betrakterens sanser og fremstår med en egen agens. Det er altså snakk om et *virksomt* lys med evne til å fengsle tilskueren. Videre beskrives bildets fremkalling som en åpenbaring, og her ser vi et religiøst ladet språk: «herligt i straalende Glands». Samtidig fortsetter trylle-assosiasjonene: Kjemikaliene beskrives som «Tryllestof», og forvandlingen sammenlignes med alvenes verk («som var det af Alver fremtryllet»). Bildets slumring gir også eventyrassosiasjoner.

I strofe ti beskriver diktet hvordan oppfinnelsen – bildene – spres over hele verden. Dette beskrives gjennom et poetisk bilde: De danner en krans av eikeløv. Kransen er et bilde på udødelighet og peker mot bildenes evne til å udødeliggjøre motivene. Samtidig blir den et bilde på Daguerres udødeliggjøring gjennom oppfinnelsen. Daguerreotypier vil fortsatt produseres etter Daguerres død, og kransen – eller kretsløpet – av slike bilder sikrer ham dermed evig liv. Slik blir kransen en metafor for de tekniske bildenes mangfoldiggjøring og globale spredning. Man kan sågar si at denne kransen av bilder peker frem mot vår tids globale medienettverk.

Diktet hyller Daguerre som oppfinner og beskriver hans teknologiske meritter: hans evne til å orkestrere de naturlige mediene og til å få naturen til å kopiere seg selv. Det viser at Daguerre muliggjorde en skaperhandling som er av *teknologisk*, ikke kunstnerisk art. Det spesielle med denne skaperhandlingen er at det er en skapelse av annen orden: Dette er reproduksjonsmediets tilblivelse. Naturen kan nå kopiere seg selv, og resultatet kan mangfoldiggjøres over den ganske verden. Diktet forteller dermed en slags opprinnelsehistorie om et nytt billedparadigme.

Når man leser diktet med dagens briller, kan man se at det gir en poetisk versjon av noen av perspektivene i Benjamins artikler «Liten fotografihistorie» og «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet» (Benjamin 1991; Benjamin 2014). Thøger Winther vektlegger de tekniske sidene ved mediet og fremhever de prinsipielle endringene som reproduksjonsteknologien innebærer. Slik sett har diktet en sterk analytisk komponent, som pares med en ganske så romantisk-idealistsk poetikk. Litterært sett er dette kanskje ikke toppnivå, men diktet målbærer en tankevekkende refleksjon over daguerreotypien som et vannskille i menneskenes omgang med bilder. Med den nye teknologien er forholdet mellom mennesket, naturen og guddommen forrykket, og i fremtiden skal det handle om forholdet mellom mennesket og reproduksjonsmediene.

Tilintetgjørelsen: mediets nullpunkt

Det neste diktet vi skal ta for oss, er fra 1850, tiden da portrett-fotografiet for alvor begynner å få sin utbredelse. I dette diktet utforskes erfaringen av å bli tatt bilde av, og dermed flyttes perspektivet fra fotografen til den fotograferte. Den litterære

medierefleksjonen i dette diktet retter seg mot de subjektiverings- og desubjektiveringsprosesser som oppstår når man blir tatt bilde av. Her er det særlig interessant at diktets jeg observerer mediets nullpunkt, noe som leder til en forestilling om jegets nullpunkt – eller tilintetgjøring.

Diktet er skrevet av Aasmund Olavsson Vinje (1818–1870), en mangslungen mann som virket som journalist, reiseskildrer og poet. Han ble kjent med daguerreotypier gjennom sin venn Johan Görbitz, som var en av Christianias mest kjente daguerreotypister (Larsen og Lien 2007: 29). Denne fortroligheten med mediet er synlig i diktet «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait», som stammer fra den tidlige fasen i Vinjes forfatter-skap. Her beskrives erfaringen med å få sitt portrett tatt – i et tilfelle der prosessen mislykkes. Fordi det er en feil ved bildet, visker daguerreotypisten det ut, og den portretterte ser dermed sitt eget ansikt forsvinne. Dette beskrives på en følelsesladet måte og leder til tanker om forgjengelighet hos diktets jeg. Men diktet ender med en vittighet som punkterer det innledende alvorret. Slik lyder diktet:

Mit eget Billed, glad som Gud,
 jeg skuer Træk for Træk.
 Det stryges – uh – det stryges ud.
 Nu er det visket væk.
 Det blæstes bort, og Pladen har
 igjen sin Glands som før.
 Sig lig, som aldrig til jeg var,
 er Verden, naar jeg dør.

Skal jeg da sporløst svinne hen,
 som nu fra Pladen her?
 Aaja, Du findes knapt igjen

iblandt de Mange der.
 Giv Dig tilfreds! En feil der var
 ved Billedet; hvor godt,
 at frem det da Dig ikke bar
 Til Efterverdens Spot!

(Vinje [1850] 1921: 393–394)

Diktet består av to strofer. De to første linjene beskriver opplevelsen til en som iakttar sitt nye portrett fotografi, og åpningsordene «Mit eget Billed» er enfatiske – her fremheves diktets motiv på en ladet måte. Dette understrekes i fortsettelsen: «glad som Gud / jeg skuer Træk for Træk.» Sammenligningen med en glad Gud peker på gleden ved skaperhandlingen. Gud skapte sønnen i sitt eget bilde og mangfoldiggjorde seg på den måten. Nå er også dikterjeget mangfoldiggjort, og han kan glad betrakte resultatet han ser foran seg, trekk for trekk.

Men så endrer diktet straks karakter. Resten av strofen skildrer hvordan dikterjeget bevitner at det nye bildet viskes ut og etterlater en blank metallplate: «Det stryges – uh – det stryges ud / Nu er det visket væk.» Gjentakelsen og interjeksjonen understreker det eksistensielle ved å se sitt eget bilde forsvinne – en slags sorgfull forbløffelse. Det enfatiske «uh» kan dessuten sees som en nedmontering av poesiens konvensjonelle interjeksjon «åh» (eller «oh» eller «ah»), som er et uttrykk for dikterjegets inderlighet og sjel.⁵ I diktet viser interjeksjonen at synet av bildet som blir utvisket, gir gjenklang i sjelen, men samtidig tyder valget av «uh» fremfor «åh» på at dikterjegets «selv» er hult. Allerede i tredje verselinje markerer Vinje at han skiller lag med den romantiske diktningen.

Videre peker diktets jeg på den glansfulle metallplaten som er tilbake: «Pladen har / igjen sin Glans som før.» Jeget har på

dette punkt erfart sin egen skapelse og utvisking – fra et gudommelig fremkalt bilde til en tom billedflate. Den tomme platen gir assosiasjoner til blanke tavler og blanke ark, altså til ubrukte medieflater eller en form for ren medialitet. Erfaringen av et slikt nullpunkt fremkaller tanker om forgjengelighet hos jeget: «Sig lig, som aldrig til jeg var / en Verden, naar jeg dør.» Synet av bildet som blir utvisket, skaper altså en opplevelse av aldri å ha vært til, eller en opplevelse av verden etter ens egen død. Her henvises det både til en tid *før* og *etter* jegets liv, og på denne måten fremheves jegets forgjengelighet. Mer spesifikt kan vi si at forestillingen om «verden uten meg» fremstår både som et kosmisk nullpunkt for jeget (verden før jegets fødsel) og som selve Historien (verden etter jegets død).

Denne forgjengeligheten betones ytterligere i begynnelsen av andre strofe, men så tar den *vittige* Vinje over. Dikterjeget peker her på at bildet hadde en feil og oppgir dermed årsaken til at daguerreotypisten visker ut bildet (som jo også oppgis i tittelen, der vi varsles om «et mislykket Portrait»). Jeget spekulerer videre på om dette mislykkede bildet kunne ha vanæret ham om det hadde fått bære hans minne etter hans død. To utropstegn fordelt på to verselinjer understreker følelsen av triumf som preger siste del: Først kommer «Giv dig tilfreds!». Dikterjeget uttrykker her en tilfredshet med at det «feilaktige» bildet ikke ble overlevert «til Efterverdens Spot!». Ordet «Spot» følges her av et utropstegn og avslutter diktet. Det er altså når tanken på publikum melder seg at diktets tone endres fra det gudommelig-eksistensielle til det vittige og trivielle. Ordet «Spot» viser til at publikum ikke alltid behandler daguerreotypier ærbødig, og denne vissheten vekker jegets forfengelighet. Frykten for andres spott vinner dermed over både gleden ved avbildningen og sorgen over forgjengeligheten.

Skildringen av daguerreotypien begynner altså høystemt, med avbildningsglede og eksistensiell sorg, men den ender med å betone det uperfekte bildet og publikums harde dom. Slik understrekes avstanden mellom den gudommelige skaperkraft og feilbarlige daguerreotypier. Reproduksjonsteknologien har imidlertid den fordel at skapelsen kan repeteres – det dreier seg ikke om en unik hendelse, men om stadig nye runder med skapelse. Dermed er vi ved diktets finesse: Samtidig som dikterjeget triumferer over den *ene* mislykkede daguerreotypien, viser diktet at daguerreotypien *som medieteknologi* har trumfet over jeget. Etter å ha blitt oppløftet ved synet av sitt bilde, vakler han i hele sin eksistens idet han ser at det viskes ut. Dernest bekymrer han seg for publikums mottakelse av bildet, som et uttrykk for «ham selv». Dette betyr at jeget, ved å forholde seg til sin egen reproduksjon, trer inn i en subjektiverings- og desubjektiveringsprosess. Hans «selv» utformes i dialog med mediet, og skrekken ved synet av mediets nullpunkt peker mot jegets grunnleggende ustabilitet og formbarhet. Dermed kan vi se diktet som uttrykk for en moderne og mediebevisst subjektforståelse preget av selvironi.

Denne forestillingen om jegets mulige utvisking i forbindelse med fotografering var ikke Vinje alene om. I et dikt av Charles Baudelaire fra samme tid finner vi en lignende grunntanke: «Le Rêve d'un curieux» («Den nysgjerriges draum») fra *Les Fleurs du mal* (*Det vondes blommar*, andre utgave, 1861).⁶ Diktet er dedisert til den kjente fotografen Félix Nadar, som var Baudelaires venn.⁷ Her forbindes fotografiseansen med subjektets død – som imøteses med frydefull spenning av dikterjeget, men aldri inntreffer, noe som skaper et antiklimaks og en sterk selvbevissthet. I likhet med Vinjes dikt kan Baudelaires dikt leses som dramatisering av den subjektiverings- og desubjektiveringsprosess som oppstår i møtet med mediene (Grøtta 2017). En samtidig novelle av Jules

Champfleury kalt «La Légende du daguerréotype» (Legenden om daguerreotypisten, 1863) benytter seg av den samme forestillingen. Men vi kan også peke på en norsk forfatter som utforsket en lignende forestilling: Henrik Ibsen, i det dramatiske diktet *Peer Gynt* (1867).

Peer Gynt kan beskrives som et drama om det moderne selvet, og i siste del av femte akt ser vi at Ibsen bruker fotografisk teknologi for å tematisere jegets dynamiske prosesser. Her møter Peer en djevellignende skikkelse kalt «den magre», som har til oppgave å samle inn sjeler, og han leter etter en bestemt person, som viser seg å være Peer Gynt. Den magre forklarer at det er to måter å være seg selv på, på vrangen eller retten, og som en illustrasjon av dette poenget viser han til en fransk oppfinnelse som gir både positive og negative bilder (altså en nyere fototeknologi enn daguerreotypien). Den magre blir overlatt dem som har levet «ad negativ Vej», forteller han, og han maner frem deres bilder ved hjelp av svovel og lut. Slik viser han til den religiøse forestillingen om kampen om sjelene, der de «positive» sjelene tilfaller Gud, mens de «negative» tilfaller djevelen. Men den magre påpeker at det finnes en situasjon som det ikke er bot for: Når en person har «visket seg halvt ut». Her fungerer altså forestillingen om utvisking metaforisk. Slik lyder passasjen:

DEN MAGRE

[...]

Husk paa, man kan være paa to Slags Vis
sig selv; være Vrangen eller Retten af Kjolen.

De ved, man har nylig fundet paa i Paris
at gjøre Portræter ved Hjælp af Solen.

Enten kan man direkte Billeder give,
eller ogsaa de saakaldt negative.

De sidste faar omvendt Lys og Skygge,

og synes for almindelige Øjne stygge;
men Ligheden hviler dog ogsaa i dem,
og det gjælder ikke andet, end at faa den frem.
Har nu en Sjæl sig fotograferet
i sit Levnets Førstel ad negativ Vej,
saa blir ikke Pladen derfor kasseret, –
man skikker den ganske simpelt till mig.
Jeg taer den da for mig till fortsatt Behandling;
og ved passende Midler sker en Forvandling.
Jeg damper, jeg dyster, jeg brænder, jeg renser,
med Svovl og med lignende Ingredienser,
till Billedet kommer, som Pladen skulde give, –
nemlig det, der kaldes det positive.
Men har man, som De, visket halvt sig ud, –
saa nytter hverken Svovl eller Kali-Lud.

PEER GYNT

Altsaa, till Dem maa man komme som en Ravn,
for at gaa som en Rype? Tør jeg spørge, hvad Navn
staar der under det negative Kontrafej,
som De nu skal føre over paa positiv Vej?
DEN MAGRE
Der staar Peter Gynt.

(Ibsen 1991: 738–739)

I denne sekvensen presenterer Ibsen tanken om en positiv og en negativ versjon av selvet (eller sjelen), og han viser at den «negative» versjonen havner hos djevelen og utsettes for hans bearbeidelse til et bilde. Men enda mer radikal er tanken om et selv som har visket seg selv ut, og som det ikke finnes noen kur for – «hverken Svovl eller Kali-Lud». Et premiss i denne

sammenhengen er at de som avbildes, er medansvarlige for resultatet. «Ligheden hviler dog også i dem», sier den magre, for det er deres livsførsel som registreres. Denne fotografiske billedbruken går til kjernen av Ibsens dramatiske dikt om selvet: Peer har styrt unna forpliktelser og standpunkter hele sitt liv. I stedet for å bli noen har han blitt til ingen. Tanken om det utviskede bildet av selvet er kraftfull også på det metaforiske plan.

Hos både Vinje og Ibsen ser vi altså at fotografisk teknologi danner utgangspunktet for en sofistisert refleksjon over selvet. Hos Vinje er det selve erfaringen av å bli tatt bilde av – altså møtet mellom subjektet og fototeknologien – som dramatiseres. Opplevelsen av fordobling leder til en ny selvrelasjon, der jeget opphøyes eller svekkes i takt med billedproduksjonen. I begge tilfeller oppstår et *selvbilde* knyttet til den visuelle fordoblingen, noe som svekker det autonome selvet – eller originalen. Mest radikal i denne sammenheng er forestillingen om jegets utvisking og muligheten til å forsvinne. Her ser vi en forestilling om selvets nullpunkt, som oppstår i møtet med mediets nullpunkt. Det som formidles her, er en moderne subjektforståelse, der jeget ikke tilkjennes noen kjerne eller substans, men formes – eller fortapes – i samspill med medieteknologien.

Udødeliggjøringen – mediets triumf

Det neste diktet er skrevet på et senere tidspunkt, i 1909, og det gir en interessant kontrast til 1800-tallets diktning. Her er det betrakterens perspektiv som skildres, og en nostalgisk tone preger diktet. Daguerreotypien fremstår her som et medium som formidler fortiden, eller mer presist: Det formidler

en avdød kvinnes nærvær, slik at hun får evig liv i bildet. På denne måten tilkjennes daguerreotypien noen av de samme egenskaper som kunsten, og diktet nærmer seg den konvensjonelle kunstdiskursen.

Det dreier seg om diktet «Daguerrotyp» [sic] av Olaf Bull (1883–1933), publisert i debutsamlingen *Digte* (1909). Dette diktet ble altså skrevet en del år etter at daguerreotypien ble oppfunnet, men gitt teknologiens lange levetid i Norge kan vi formode at daguerreotypier fortsatt fantes i de tusen hjem. Diktet beskriver imidlertid daguerreotypien som et objekt fra fortiden, som lar en kvinne fra en svunnen tid leve videre for dikterjeget, innhyllet i solens stråler. Slik «lagrer» daguerreotypien tiden og motsetter seg dens forgjengelighet. Med sin senromantiske poetikk skriver Bull frem et blikk på daguerreotypien som er langt mer nostalgisk enn det vi finner i de andre diktene, men diktet rommer også en medierefleksjon med et moderne anstrøk. Slik lyder det:

Et brustent portræt af en død jeg saa
i daguerrotypets violne blaa —

Dybt under glassets skimrende bulker
et indestængt solskin fra fortiden hulker.

En lue af lys, som forlængst har berørt
en skjønhed om kinden, er samlet skjørt

med varme og væsen av hende selv
til *mer* end portræt, bag det slebne hvæl!

Saa hænger i aldre den bly oval
paa blomstertapet i en gammel sal.

Det levende sollys, ranet fra døden,
stirrer forpint imod morgenrøden.

Men alle er gangne, du snehvide søde —
du minde! — enhver som kan *mindes*, er døde!

Kun *jeg* er tilbake, skjønt ung af alder —
dog nei, imod guldrammens runding falder

en hensmuldret bue av vandklare blommer —
et bud fra en storøiet, gammeldags sommer!

(Bull 1909: 31)

Diktet består av ni strofer, hver på to linjer, som rimer. Strofe 1–4 beskriver et portrett, som dikterjeget betrakter. I første linje introduseres situasjonen «Et brustent portræt af en død jeg saa». Her får vi en dobbel markering av tidens destruktive kraft (brustent/død). Videre utdypes beskrivelsen av daguerreotypien med vekt på mediets materialitet: Glasset er bulkete, det har skjær av fiolettblått, det er hvelvet, og det er altså sprukket eller knust. Men oppmerksomheten rettes mot det som befinner seg under glasset, og der vi kunne forventet en beskrivelse av motivet – trolig en ung kvinne –, får vi i stedet en beskrivelse av lyset i daguerreotypien. Dette lyset beskrives som «indestengt solskin fra fortiden», og det «hulker», leser vi. Dermed synes lyset å bære på en smerte, noe som skyldes at det er innestengt, kan vi anta.

Til tross for at det er innestengt, evner imidlertid lyset å formidle mellom fortid og nåtid, og dette beskrives som en form for berøring. Diktet beskriver hvordan lyset har berørt den avbildede kvinnens kinn og samlet eller festet dette til bildet: «en lue af lys som forlængst har berørt / en skjønhed om kinden, er samlet

skjørt.» Det lyset som er innestengt i portrettet, har altså berørt den skjønnne kvinnens kinn og formidler slik kvinnens skjønnhet videre til den som betrakter portrettet. Slik er portrettet ikke «bare» et portrett (slik et malt portrett ville ha vært), leser vi i fjerde strofe, men «mer end portræt», for det formidler et *nærvær* gjennom lysets berøring. Dette berøringsmomentet kan vi med semiotikkens vokabular beskrive som fotografiets indeksikalske funksjon (altså en særlig nærhet til det som avbildes), men vi ser at Bull her skriver ut fra et nærmest fenomenologisk perspektiv, slik Roland Barthes skulle gjøre mye senere i *La chambre claire* (1980). Dette perspektivet videreføres når dikterjeget i neste linje betoner kvinnens «varme og vesen», altså hennes måte å fremtre på.

Femte og sjette strofe beskriver daguerreotypiens utsyn, der det henger i en gammel sal og «stirrer forpint imod morgenrøden». Det forpinte blikket støtter opp under «hulker» i andre strofe og tilkjennegir at motivet (kvinnen) er atskilt fra livets syklus. Dette leder til diktets omslag og klimaks i strofe 7–9, som igjen tar betrakterens perspektiv. Her er det betrakterens eksistens som står på spill, og kvinnens nærvær blir avgjørende for jegets livsfølelse. Vi får et utrop der dikterjeget utbryter, henvendt til portrettet, at alle som kan minnes henne, er «gangne», altså døde. Dette utbruddet formuleres som en apostrofe, der kvinnen tiltales som «du snehvide søde» og jeget emfatisk uttrykker at «Kun jeg er tilbake». Her synes jeget å oppleve en dødsbevissthet og en følelse av ensomhet. Men så kommer et endelig omslag, som avslutter diktet:

dog nei, imod guldrammens runding falder

en hensmuldret bue af vandklare blommer —
 et bud fra en storøiet, gammeldags sommer!
 (Bull 1909: 31)

Hva skjer i dette omslaget? Jeget synes her å uttrykke noe som benekter at han står igjen alene. Den sentrale formuleringen er at buen av blomster fremstår som et *bud* fra en gammeldags *sommer*. Det er altså en fordums tid som *medieres* via daguerreotypien og blir nærværende for jeget. Dette blir tydeligere når vi ser sommeren i siste strofe i sammenheng med sollyset (omtalt to ganger), som er innestengt i daguerreotypien. Og ser vi nærmere etter, beskrives daguerreotypien gjennomgående med ord som konnoterer sommer: «violne blaa», «lys», «solskin», «varme». Dette kontrasteres igjen av ord som handler om død, som i første linje: «portræt af en død», i sjette, der lyset er «ra- net fra døden», og i sjuende, der den portretterte tiltales som «du snehvide søde» og vi leser at «alle er gangne». Men over døden trumfer altså lyset, sommeren, daguerreotypien. I siste strofe beskrives dette som «en storøiet, gammeldags sommer», og dette kan forstås på to måter: Den portretterte kan være den som inkarnerer sommeren, og som her stirrer storøyet, men det kan også leses som at portrettet dypest sett formidler fortidens lys, slik at det er lyset som besjeles og beskrives som «storøyet». I begge tilfeller er dette mediets triumf! Jeget er slett ikke alene, men opplever kvinnes nærvær gjennom daguerreotypien.

Bulls refleksjon over daguerreotypiens evne til formidling mellom tidshorisonter tar opp i seg mange elementer fra kunstfilosofien, særlig dette med bildets ideelle evne til formidling. Vi ser imidlertid at Bull fremhever mediets materialitet, og med denne betoningen av brystet glass, formslipt hvelv og en oval gullramme, trer vi noen steg vekk fra kunstdiskursens faste repertoar. Vi ser videre at *lyset* fremstår som den formidlende og eviggjørende instans i daguerreotypien. På den ene siden handler det her om sollyset som evighetens element (noe som også fremheves i et annet dikt av Bull fra samme samling, «Fra Mezzaninvinduet»). Men på den andre siden handler det om

daguerreotypiens innfangning av lyset, som gjør det teknisk mulig å produsere et bilde. Det er daguerreotypien som muliggjør bildet, beskuelsen og minneshandlingen, og med daguerreotypien forankres minneshandlingen – formidlingen av fortiden – i en teknologi. Slik ser vi at kunstdiskursen utvides til å omfatte teknologisk produserte bilder, og at det gamle billedparadigmet forhandler med det nye.

I denne refleksjonen over fotografiets evne til formidling på tvers av tid, ser vi kimen til noen teoretiske perspektiver som senere ble utviklet av Barthes og Benjamin. I *La chambre claire* fremhevet Barthes hvordan fotografiet fremstod som et enfatisk bevis på en fortidig eksistens og beskrev erfaringen av å betrakte fotografier, med vekt på lysets overføringskraft og følelsen av å bli berørt. I sitt fotoessay pekte Benjamin på portrettfotografiets «håp» om forløsning og videre liv hos en fremtidig betrakter (Barthes 1980; Benjamin 1991). I tråd med dette fremhever Bulls dikt *strålingen* og *lyset* i daguerreotypien og opplevelsen av berøring, varme og nærvær. Bildet lovprises for sin enestående evne til å formidle en fortidig persons nærvær i jegets nåtid. Det fremstår både som et bevegende bevis på en persons tidligere eksistens og som et løfte om fortsatt liv for denne personen. Bulls dikt rommer dermed en innsikt om hvordan vårt forhold til tid og forgjengelighet endres med fotografisk teknologi. Med daguerreotypien blir det mulig å lagre tiden, produsere materielle bilder og overlevere disse til historien, slik at minneshandlinger og berøringer mellom tidshorisonter blir mulige.

Vi kan imidlertid ikke lukke øynene for at Bull har et nostalgisk og idealistisk syn på daguerreotypien. Han problematiserer ikke subjektets rolle i møtet med teknologien, og han skriver frem et slags universelt nærvær i stedet for det individuelle nærværet av en kvinne. Den avbildede kvinnen får aldri selvstendig liv. Til sammenligning kan det nevnes at motivet med å betrakte en

daguerreotypi også forekommer i et dikt av Rainer Maria Rilke fra samme tid, «Jugend-Bildnis meines Vaters» (Ungdomsbilde av min far, 1907), og her ser vi en litt annen betoning. Etter en gripende beskrivelse av farens fremtoning på bildet, med vekt på den unge mannens blikk og hender, avsluttes diktet med følgende verselinjer: «Du schnell vergehendes Daguerreotyp in meinen langsamer vergehenden Händen» (Du raskt forgjengelige daguerreotypi i mine langsomt forgjengelige hender). Her er det forgjengeligheten og ikke udødeligheten som vektlegges, og opplevelsen av mediets materialitet videreføres som en opplevelse av dikterjegets materielle beskaffenhet. Hos Rilke fremstår altså både menneske og medium som forgjengelige, og dermed er vi over i en mer moderne diktning.

Den poetiske imaginasjonen etter Daguerre

Diktene som er analysert her, skildrer alle tidlige erfaringer med det nye reproduksjonsparadigmet, men ut fra ulike perspektiver. Thøger Winther beskriver daguerreotypien fra fotografens ståsted, Vinje inntar perspektivet til en person som fotograferes, og Bull anlegger betrakterens blikk. Ibsen, på sin side, utforsker noe av det samme som Vinje, nemlig subjektiveringsprosesser, men sett fra fotografens perspektiv snarere enn subjektets. Dermed vitner de tre diktene også om ulike faser i resepsjonen av den nye teknologien. Det er neppe noen lovmessighet i dette, men det er kanskje heller ikke helt tilfeldig at det tidlige diktet fra 1841 viser en fascinasjon for kunstner-oppfinneren Daguerre og utdyper de teknologiske prosessene, mens det andre diktet, fra 1850, gir et tidlig «brukerperspektiv» og på vittig vis dramatiserer

subjektiverings- og desubjektiveringsprosessene som oppstår i møte med teknologien, mens det sene diktet fra 1909 inntar et betrakterperspektiv og fremhever daguerreotypiens evne til å formidle det fortidige. Følgelig betoner diktene også ulike aspekter ved medieteknologien: De stiller spørsmål om menneskets forhold til *skapelse, selvet og tiden*. Lenge før det oppstod en fototeoretisk eller medieteoretisk refleksjon om disse prosessene, finner vi altså her en *litterær* refleksjon.

Denne refleksjonen har en rekke etablerte kunstteoretiske troper (av det romantiske slaget) som sitt utgangspunkt, men er nytenkende ved at den beskriver menneskets møte med analog billedteknologi. Dette kan vi beskrive som en *postromantisk* tendens. Den postromantiske litteraturen beveger seg vekk fra det romantiske paradigmet, som har vært så dominerende, særlig innenfor poesien, men sorterer ikke nødvendigvis under entydige merkelapper som realisme eller modernisme. Snarere enn å formidle en representasjonsetetikk, der fotografiet per se knyttes til et romantisk, realistisk eller modernistisk uttrykk, formidler diktene en refleksjon over de moderne medieringsprosessene. De viser at romantikkens forestillinger om skapelsen, selvet og tiden må tenkes på nytt etter Daguerre.

Med overgangen til det nye reproduksjonsregimet ser vi altså en fornyelse av den poetiske imaginasjonen. Vi kan fortsatt se romantiske og idealistiske trekk i disse diktene (selv om Vinje har en vittig undertone), men samtidig overskrides den romantisk-idealistiske tendensen: Mennesket detroniserer den religiøse skaperen, naturen trer inn i vitenskapens tjeneste, og materialiteten utfordrer den transcendent forbindelse. Videre fremstår subjektet ikke som besjelet, men som ustabilt, utviskbart og formbart. Tiden oppleves ikke lenger som forgjengelig, men lar seg arkivere i et teknologisk bilde. Vi kan også se en realistisk tendens i diktene, først ved at et hverdagslig objekt som

daguerreotypien gjøres til poetisk motiv, dernest ved at daguerreotypien som avbildningsteknologi beskrives og dramatiseres. Men også den realistiske tendensen overskrides: Teknologien besjeles eller opphøyes, og avbildningen fremstår som usikker, kontingent og manipulerbar. I disse diktene handler det ikke om realistisk gjengivelse, men om medieringsprosessens kontingente karakter. Vi ser altså at diktene fremhever dennesidige erfaringer, medieprosesser, teknologi og materialitet. De vitner om en situasjon der det gamle paradigmet (basert på romantikkens kunstsyn) brytes mot det nye (reproduksjonsparadigmet). Med denne postromantiske tendensen er vi på vei over i et moderne paradigme, preget av en bevissthet om medier og materialitet.

I dag er teknologiske bilder og medierte ansikter en selvfølgelig del av livet så vel som kunsten, i en slik grad at vi kanskje ikke reflekterer nok over deres betydning eller virkemåter. Nettopp i en slik situasjon er det viktig å studere litteraturens tidlige beskrivelser av fotografisk teknologi, fra en tid da man *ikke* tok den for gitt. Litteraturens medierefleksjon gjør oss bevisst på medienes estetiske kraft og skjerper den kritiske forståelsen av vår tids bildekultur.

Noter

- 1 Underlig nok kommenterer Abrams aldri hva slags lamper det er snakk om, selv om romantikken var en viktig periode i belysningens historie, da gasslampan erstattet oljelampen og de første eksperimenter med elektriske lys kom. Han diskuterer hverken medieteknologi eller materialitet. Se Abrams 1953.
- 2 Friedrich Kittler er blant dem som mest radikalt ser litteraturens, kulturens og politikkenes utvikling i lys av medieteknologien. Se Kittler 1990 og Kittler 1999.
- 3 Thale Elisabeth Sørli's masteroppgave gir en grundig analyse av den første resepsjonen av fotografi i Norge. Den er et viktig pionerarbeid, som denne artikkelen står i gjeld til. Sørli sammenfatter sin analyse slik: «I løpet av de tre årene fra 1839 til 1842 kan publikasjonenes fotografiresepsjon beskrives som en introduksjon, intervensjon og integrasjon i én etablert medieteknologi, skrift, og to kunnskapssystemer, naturvitenskap og kunst. Gjennom publikasjonenes rammer, de to kunnskapssystemene og skriften som medieteknologi trer en forståelse av fotografi som en radikalt ny nedtegnelsesteknologi frem, der hånden ansees som fraværende. To ulike forståelser av fotografi kan identifiseres, slik at fotografien samtidig kan beskrives som lysskrift og synsprotese» (Sørli 2011: 8).
- 4 Thøger Winters og Vinjes dikt er i noen grad er kanonisering i fotohistorisk sammenheng. De er kommentert på kyndig måte av et knippe andre forskere som interesserer seg for fotografiets historie og innflytelse i Norge, men deres kommentarer er relativt kursoriske, og min ambisjon her er å gå grundigere til verks. Se Helland 2003, Larsen og Lien 2007 og Rustad 2017. Videre er Ibsens forhold til fotografer samt fotografiets rolle i *Vildanden* diskutert og belyst i Lien 2005 og Larsen 2013.
- 5 Om denne forbindelsen mellom sjelen og skriften, se Kittler 1990.
- 6 Jeg har skrevet mer utførlig om Baudelaire i boken *Baude-*

- laire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, som har kapitler om hhv. aviser, fotografier, precinematiske instrumenter samt leketøy, se Grøtta 2015.
- «Le Rêve d'un curieux» omtales imidlertid i Grøtta 2017.
- 7 Nadar beskriver i sin selvbiografi Honoré de Balzacs frykt for å bli fotografert, som skyldtes en forestilling om at han ville bli mer og mer utvisket for hver fotoseanse, se Nadar 2016.

Litteraturliste

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles. (1975). «Le Rêve d'un curieux». I: Baudelaire, Charles, *Ceuvres complètes* 1. Paris: Gallimard, s. 128–129.
- Benjamin, Walter. (1991). «Liten fotografihistorie», overs. Torodd Karlsten. I: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal, s. 65–79.
- Benjamin, Walter. (2014). «Kunstverket i tidsalderen for dets teknologiske reproduserbarhet», overs. Arild Linneberg. I: *Skrifter i utvalg* 1. Oslo: Vidarforlaget, s. 360–406.
- Bull, Olaf. (1919). «Daguerrotyp». I: *Samlede Digte 1909–1919*. Kristiania: Gyldendal, s. 31.
- Champfleury [Jules François Félix Fleury-Husson]. (1857). *Le Réalisme*. Paris: Michel-Lévy Frères.
- Champfleury [Jules François Félix Fleury-Husson]. (1995). «The Legend of the Daguerreotypist». I: Rabb, Jane (red.) *Literature & Photography: Interactions 1840–1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- «Daguerres Fixation af Billederne i camera obscura». [1839]. *Den Constitutionelle*. 04.02.
- Grøtta, Marit. (2015). *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. New York: Bloomsbury Academic.
- Grøtta, Marit. (2017). «Photography Clichés: Baudelaire's Media Aesthetics and the Mechanical Arts». *The Nordic Journal of Aesthetics* 25 (53), s. 23–40. <https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26404>.
- Helland, Frode. (2003). *Voldens blomster. Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. (1991). *Peer Gynt*. I: *Samlede verker 1*. Oslo: Den norske bokklubben.
- Janin, Jules. (1839). «Kunstnotitse». *Intelligentsbladet*. nr. 7.
- Kittler, Friedrich. (1990). «The Scholar's Tragedy: Prelude in the Theater». I: *Discourse Networks 1800 / 1900*. Overs. Michael Meteer. Stanford: Stanford University Press, s. 3–24.
- Kittler, Friedrich. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Overs. Geoffrey Winthrop-Young og Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich. (2010). *Optical Media*. Overs. Anthony Enns. Cambridge: Polity Press.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. (2007) *Norsk fotohistorie. Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget.
- Larsen, Peter. (2013). *Ibsen og fotografene. 1800-tallets visuelle kultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lien, Sigrid. (2005). «The Wild Duck and Other Stories: The Discourse of Photography in Nineteenth Century Norway». *Konsthistorisk Tidsskrift* 74, nr. 2, s. 82–95.
- Nadar, Félix. (2016). *When I Was a Photographer*. Overs. Edouardo Cadava. Cambridge: MIT Press.
- Rilke, Rainer Maria. (1907). «Jugend-Bildnis meines Vaters». I: *Neue Gedichte*. Leipzig: Im Insel Verlag.

- Rustad, Hans Kristian S. (2017). *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk*. Oslo: Novus.
- Sørli, Thale Elisabeth. (2011). *Mellom lysskrift og synsprotese: den norske resepsjonen av fotografi mellom 1839 og 1842 lest gjennom Den Constitutionelle, Intelligentsbladet, Norsk Penning-Magazin og Ny Hermoder*. Masteroppgave i idéhistorie, Universitetet i Oslo.
- Vinje, A.O. (1921). «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait». I: *Skrifter i samling V*. Kristiania: J.W. Cappelens forlag, s. 393–394.
- Winter, Hans Thøger. (1841). «Daguerre». *Ny Hermoder et æsthetisk Ugeskrift. Bind 1, vol. 4*. Christiania, H.T. Winther, s. 94–95.