

Forfatter: Aarestrup, Emil

Titel: Udvalgte digte

Citation: Aarestrup, Emil: "Udvalgte digte", i Aarestrup, Emil: *Udvalgte digte*, udg. af Dan Ringgaard , Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Borgen, 1999, s. 257.
Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-aarestrup07val-shoot-idm139875153662928.pdf> (tilgået 26. april 2024)

Anvendt udgave: Udvalgte digte

Efterskrift Emalje rimer på talje

Hos Aarestrup har Formen ligesom emaillet alt - en kostbar Glassur, der gør hver Linje af ham egen og yndefuld, men derved afstumper Urkræfterne i Digtet. Stemningen som ikke faar Lov til at aande af et fuldt og frit Bryst.

Sophus Claussen

Tailen kalder Italienerne og vi betydningsfuldt - Livet, la vita.

Emil Aarestrup

1. Klassikeren

Emil Aarestrup nåede at udgive én digtsamling, *Digte* (1838). Den blev tiet ihjel af kritikken, men vakte ifølge Johanne Luise Heiberg alligevel opsigt, vistnok for sin dristige erotik. En egentlig kritisk reaktion kom først ni år senere, da den fremsynede, men uglesete kritiker P. L. Møller behandlede bogen i sine *Kritiske Skizzer* (1847). *Digtes* kranke skæbne fik senere på århundredet denne krystalklare diagnose af Georg Brandes: Aarestrups lyrik blev »paa éngang i sin Egenskab af Poesi [...] lagt tilside af de »materialistisk« sindede og samtidig i sin Egenskab af materialistisk Poesi [...] lagt *ad acta* af Datidens idealistiske Læseverden« (Brandes, s. 255). »Materialistisk Poesi« var simpelthen en selvmodsigtelse.

Aarestrup udgav *Digte* tilskyndet af vennen og digteren Christian Winther, der var en af hans få kanaler til København og kulturlivet. De digte, der udgør samlingen, var kun godt det halve af, hvad Aarestrup i 1838 havde i skufferne af superbe digte, så noget kunne tyde på, at han selv og måske også Winther havde tiltænkt *Digte* så tilpas succes, at en efterfølger ville være blevet mulig. Den 258 måtte vente til 1863, syv år efter Aarestrups død, hvor Winther sammen med F. L. Liebenberg udgav *Efterladte Digte*. I 1877 fulgte *Samlede Digte* »med en Karakteristik af Digteren ved Georg Brandes«. Med disse udgivelser, og senere Oluf Friis' store digtudvalg fra 1918, *Digte* (genoptrykt 1962), og med Møller, Brandes og Friis som advokater, tegner der sig, med udgivelsesdagen som nulpunkt, en linje af støt stigende anerkendelse ind i dette århundrede.

Og den er fortsat. I dag er Aarestrup nok vores mest læste romantiske lyriker. Få digte på dansk er så kommenterede som »En Middag« og »Paa Sneen«, og få så citeret og lært udenad som »Angst«. At han er blevet en klassiker i den forstand, at han virker moderne på os i dag, har at gøre med mindst to ting - ud over den åbenlyse, at han, i »Erotiske Situationer« især, opridser forelskelsens anatomi, så det siger spar to. Aarestrup er sprogligt virtuos i et omfang og på en måde, der gør sproget selv til aktør i digtene, og han er det inden for netop de lyriske genrer, der har vist sig at have fremtiden for sig. Med sin særlige sprogbevne lægger Aarestrup sig til en strømning i 1800-tallet, vi kan kalde æsteticisme. Det er den ene ting. Den anden er, at mange af hans digte er rensede for idealisme. Her falder et andet litteraturhistorisk begreb for, nemlig romantisme, forstået som desillusioneret romantik og disharmonisk biedermeier. Mere om disse begreber senere. Aarestrup er en sekulariseret, dvs. dennesidig lyriker fyrré år før sekulariseringen rykkede radikalt ind på os med det moderne gennembrud. Det er ikke tilfældigt, at netop Brandes blev en indflydelsesrig fortaler for Aarestrup. I det stykke er Aarestrup for lyrikken, hvad St. St. Blicher er for prosaen: en forudskikker af de erfaringer og skrivemåder, der opstod med og i kølvandet på det moderne gennembrud.

At forstå træk ved Aarestrups digte via to litteraturhistoriske begreber som æsteticisme og romantisme er ikke nødvendigvis at gøre digtene til udtryk for deres tid eller til unikt historiske fænomener. For det første er Aarestrup som sagt netop et eksempel på en digter, der også er forskudt for sin tid, og derved udviser han netop det ellers så skarpe skel, som det moderne gennembrud er sat til at sætte. For det andet er der et element af universalitet i den slags begreber, der gør, at de tilsammen kan danne et forfatterskabs 259 spektrum. En klassiker er som sagt én, der er moderne, som er her hos os nu, i øjenhøjde.

2. Eksil og naturalisme

Man har hæftet sig ved to ting i forbindelse med Aarestrups biografi, som i et vist omfang kan forklare hans lyriks særstilling: hans »udlændighed« og hans erhverv. Han blev født i 1800 i København og virkede fra 1827, hvor han tog embedseksamen og blev gift, og til sin død i 1856 som læge, de første 22 år på Lolland i Nysted og Saksøbing, de sidste år som stiftsfysikus i Odense. Provinsen var et eksil for Aarestrup, og eksilet har fra Euripides til Beckett været en dynamo i litteraturen. I studietiden fulgte han forelæsninger hos nogle af dansk romantiks store navne, filosofen F. C. Sibbern, naturvidenskabsmanden H. C. Ørsted og Adam Oehlenschläger, der også var professor i æstetik. Fra at have været en del af åndslivets inderkreds blev han praktiserende læge i rigets udkant, og den bekostelige årlige tur til hovedstaden blev et højdepunkt. Han holdt som sagt en sparsom kontakt til Christian Winther, spadserede nogle gange med Søren Kierkegaard og korresponderede ivrigt med sin ven i hovedstaden, urtekræmmer Christian Petersen; men ellers stod den på skrantende lollikker og en hastigt ekspanderende familie. Isolationen gjorde det at digte til noget privat og derfor måske friere, æstetisk som erotisk.

Medicinstudiet og lægegerningen nævnes ofte som årsag til Aarestrups naturalistiske - det vil her sige uidealistiske og sansbundne, det Brandes kalder materialistiske - lyrik. Eksil og naturalisme er altså nøgleord, og det modsatte af biedermeier-parnassets typiske kendetegn, hjem og idealisme. Aarestrup var eksileret som Blicher og naturvidenskabeligt uddannet som J. P. Jacobsen. Disse træk af biografien forklarer dog langt fra tilstrækkeligt træk ved værket, de er snarere belejlige metaforer for dem.

260

3. Forskningen

De tidligste kommentatorer har lagt en række spor i måden at læse Aarestrup på. P. L. Møller kunne bruge Aarestrup i sin forgæves kamp imod den provinsielle tidsånd og for en europæisk set mere moderne litteratur. Møller fremhæver det sanselige hos Aarestrup som en modsætning til samtidens åndelighed og idealisme, og forstår ham som sybarit med sporadiske disharmonier. Sanseligheden bliver civilisationskritisk, idet den bringer Aarestrup til at betragte kærligheden som en kraft, der udæsker den herskende, hæmmende orden. Det sidste bliver et centralt tema i Aarestrupforskningen, ikke mindst den nyere som Keld Zeruneiths biografi *Den frigjorte* (1981) og Søren Baggesens forskellige bidrag, herunder »Om Emil Aarestrup« (1997). Til gengæld bemærker Møller kritisk, at en række af digtene mere er situationer end digte - der mangler altså afrunding - og at en vis kunstighed, en »vis Smag for den lyriske Dandyisme« (Møller, s. 227) fordærver udtrykket. Fratrullet vurderingerne og formuleret i retrospekt giver det denne karakteristik, som stadig kan passere: Aarestrup er i modsætning til sine samtidige en erotikker og svoren dennesidig med hang til det brudte og præcise. Den første halvdel af karakteristikken har at gøre med romantisme, den anden med æsteticisme.

Som allerede set, peger Brandes også på det materialistiske ved Aarestrups lyrik. Modsat Møller balancerer han livsnyderen med den desillusionerede. Det giver ham et skarpere blik for romantisten Aarestrup, som han så ligesom Møller kan sætte op imod den fremherskende litteratur i 1830'erne. Det erotiske og dennesidige overskrider ikke sanseverdenen idealistisk, men udvider den. Tre forrygende eksempler er »Forgjæves! min Længsel«, »Lokkerne« og »Hendes Lokker« (s. 179-183), hvor håret aflokkes uendelige betydninger. Det er en ekspansion, der låner aura fra en smykket og mytologiseret natur som i »Platanen« (s. 118-119), eller en afdanket kristendom som i »I en Landsbykirke« (s. 110-113). Aarestrup siger det sådan her i »Er Du en Christen? - spurgte du mig nylig ...« (s. 226-227):

261

Det Hellige maa mine Hænder røre,
Maa med det Jordiske sig blande,
Maa sig forvandle, under mine Bønner,
Til Guddomslegemet, det sande.

Det er Aarestrups naturalisme, den for ham usædvanligt stærke kristne metaforik til trods, og så langt kan Brandes indrullere ham i sit eget litterære program. Den »Tro«, digtet taler om, og som er den, »tvende saliggjør«, er en tro ved det, at den helliggør det jordiske, og ved at den gør det på trods af tvivl og erfaring.

Men denne trodsighed er ulig Aarestrup, og derfor forbliver han for Brandes i romantisk desillusion eller sanselig umiddelbarhed. Den skæbnetrods og polemiske brod, der karakteriserer Brandes' helte, Lord Byron og Heinrich Heine, ejer Aarestrup ikke. Aarestrup er ingen Prometheus, ingen gudetrods og lysbringer. Han falder på sin manglende positivitet. Heri ligner han en række af det moderne gennembruds skikkelser, ikke mindst æsteticisterne Herman Bang og J. P. Jacobsen. Han er heller ingen Oehlenschläger. Han viderefører ifølge Brandes det sanselige og koloristiske hos forbilledet, men talentet bliver ved skæbnens ugunst aldrig udfoldet i flere facetter end disse. Han falder altså også på sin hang til det ufuldendte eller brudte.

Brandes nuancerer den æsteticistiske vinkel yderligere. Aarestrups digte er nemlig materialistisk poesi i mere end én forstand. Det erotiske fordobler sig. Ikke kun de kvinder ordene taler om, men også ordene i sig selv er genstand for lyst. Igen er digtene om lokker gode eksempler, fordi lokkernes slyngninger også bliver sprogets. Den sproglige variation over motivet bliver et mål i sig selv og forførende som lokkerne. Aarestrup glæder sig »ved Skjønheden af Materialet som saadant«, siger Brandes (Brandes, s. 270), og Oluf Friis taler om »en forelsket omhu for råstoffet« (Friis, s. 38). Denne side af digtene er på det seneste blevet belyst med kongenial lyst af Jørgen Sonne. Aarestrups hang til sprog materialet er den dybere årsag til det afbrudte i digtene. Han dvæler mere ved den skildrede enkelthed end den fulde følelse; men de enkelte dele er til gengæld prægnante: »Et Vers er altid en Mosaik af Ord«, siger Brandes (Brandes, s. 270), og Friis kan fremhæve ritornellen som 262 hans egentlige genre. Her kan det unikke sanseindtryk og den legende omhu for materialet dyrkes løsrevet fra helheden og det psykologiske portræt. Situationen er en udbygning heraf, og romancen (se n.t. s. 9) endnu én. Selv romancerne er episk ligeglade og detailfikserede, som dette ofte fremhævede eksempel fra »Tidlig Skilsmisse« (s. 185-188):

Hun svimled - faldt som knuset -
Man finder intet Marmor
Deiligere strakt i Gruset.

Forkærligheden for det frosne moment og versets mosaik rykker digtene ud af sammenhænge som tid og årsag-virkning og henimod tableauet og ordmusikken. Det æstetiske løsgør sig.

At Aarestrup er det kunstfærdige synsindtryks digter, viste Hans Brix allerede i 1908 i en artikel, der også satte fokus på et andet centralt tema hos Aarestrup: udvekslingen mellem erotik og æstetik anskuet primært som det førstes forvandling til det sidste - også denne linje er blevet ført videre i den nyere forskning, ikke mindst af Zeruneith og Baggesen. Udvekslingen er kompliceret. Går erotikken, som Zeruneith synes at mene, forud for æstetikken, og er den sidste i så fald en afglans eller en fuldbyrdelse af den første? Eller er æstetikken, som den dobbelte sanselighed af kvinder og ord lægger op til, snarere en parallelførelse? Det mener Baggesen med den tilføjelse, at begge udspringer af samme panerotiske kraft (jf. Baggesen 1997, s. 55 og 73). Diskussionen bunder i sprogets egen dobbelte karakter af ting og tegn. Sproget beskriver verden, men det er også i verden som materiale. Der er vidnesbyrd nok i digtene om, at Aarestrup betragter det at digte, som hvad den canadiske litteraturforsker Northrop Frye ironisk med en term fra biologien har kaldt en forlagt aktivitet (»displaced activity«), et frustreret udslag af en afvisning fra pigen eller samfundet; men digte fungerer mere subtilt, derfor ironien. At digte og at elske kan hos Aarestrup ses som to parallelle former for sanselighed, der er gensidigt afhængige. Det ene går ikke forud for det andet, og de kan ikke føres tilbage til en fælles rod i naturen.

4. Biedermeier og romantisme

Biedermeier er en tempereret idealisme eller, med et beslægtet udtryk, en poetisk realisme. Højromantikens idealistiske higen efter det fjerne nedtones til fordel for idealiseringen af det nære. Den sublime erfaring, i hvilken subjektet henrykkes og går til - som f.eks. hos et andet forbillede, Schack Staffeldt - er et højspændt nerveanliggende og et filosofisk minefelt, hvis tilsyneladende verdensfjernhed, selv hos den unge mere nærtsansende Oehlenschläger eller hos den følsomme ironiker Jens Baggesen, blev de næste generationer for broget. En tilbagetrækning oven på højromantikens indsigter i sin egen umulige stræben fører over i den harmoniserende besindelse på det nære, vi kalder biedermeier, og som præger dansk litteratur og kultur langt hen over midten af århundredet. Spændingen mellem driften mod harmoni og erfaringen af dissonans neutraliseres af en idealisme til husbehov. Denne enorme kulturelle støddæmper afskaffer det høje i alt andet end dets kristne udgave, og det lave, i særdeleshed det erotiske. Tilbage står en borgerlig middelvej, som i de heldigste tilfælde overskrides af en kunst, der fordrer en finere lytten og dyrker en legende lethed i formen.

Romantismen er som sagt desillusioneret romantik og disharmonisk biedermeier. Idealismen hverken gentages eller modereres, den negeres og fører til tab af mening. Romantismen er eksileret, eksotisk, passioneret og ironisk, hvor biedermeier er hjemlig, kultiveret og tilstræbt naiv (jf. Lunding). Der er især i lyrikken ansatser til en dansk romantisme i 1830'erne, men den inddæmmes hurtigt i biedermeier. Denne litteraturhistorie er Brandes', og den får afgørende indflydelse på billedet af Aarestrup som én, der er på tværs og forud for sin tid. Tre store korpuser står i dag tilbage som romantistiske: Blichers noveller, Aarestrups digte og første del af Kierkegaards *Enten-Eller*.

Løsner vi lidt på den historiske dialektik af reaktioner og modreaktioner, og kigger vi ud over Europa, så opgår begrebet i en større bevægelse, der har at gøre med en øget sekularisering, en desillusion i forhold til den idealistiske ekspansion af erfaringen, som var gået forud, og en marginalisering af kunsten og kunstneren. 264 Sekulariseringen viser sig bl.a. som naturvidenskabens stadig niere uafviselige pegning på den empiriske virkelighed som den eneste virkelighed. Det er på én gang en mulighed og et tab, og kunsten reagerer imod det sidste ved at eksilere sig, dvs. blive autonom. Her især er det, at begrebet æsteticisme er nyttigt; men det er også her, at endnu en tilsyneladende modsætning opstår. Aarestrup er både naturalist og æstetiker. Sanserfaringen er central, men den er for det første fordoblet til sprog og for det andet emaljeret, som Sophus Claussen siger, til form. Aarestrups digte reagerer *med* den historiske udvikling har beskrevet her, ved deres naturalisme, og *imod* den ved at tage sig selv som genstand. Der hvor sproget tager sit eget materiale som genstand, konvergerer de to attituder i en radikal materialisme.

5. Emalje og talje

Sophus Claussen, der om nogen arvede Aarestrup, tager forbehold over for netop hans æsteticisme i det citat, jeg har brugt som motto. Det er et præcist, men ikke udtømmende signalement. Claussen peger kun på den ene egenskab ved Aarestrups form. For den er lige så plastisk, som den er emaljeret: det parate blik og det adrætte rim danner modvægt til forsiringen, digtene er på én gang ødsle og knappe. Det er en formel dobbelthed, der svarer til den tematiske mellem sanselighed og dødsfiksering, og hvis indbegreb er den såkaldte Aarestrup-strofe, her fra »Paa Bjerget« (s. 105-106):

Jeg skimtede i Mørket
- Skjønndt under Hjerteklappen -
De lysegraae Kamascher
Et Stykke op ad Trappen.

Blikket er parat over for den mindste blottelse, rimet er adræt på trapperne, og rytmen står ikke tilbage. Alle fire vers er på syv stavelser med tre tryk og kvindelig, dvs. tryksvag, udgang (u-u-u-u). De fornemmes som regel jambiske. Det er et meget enkelt strofebillede og en meget enkel strofe, der let bliver ensformig, hvis ikke 265 mulighederne for enjambement (det at føre meningen over versfuren), ophold og indskud udnyttes. Mulighederne bruges i denne strofe helt typisk ved, at der i andet vers indskydes en bemærkning, der udskyder sætningens fuldbyrdelse. Herefter følger enjambementet mellem vers 3 og 4, hvis effekt er at sætte fart på sætningen igen, og føre den så meget desto mere lystfuldt mod sit ophør. Enjambementerne får større effekt pga. det naturlige ophold, som overgangen fra den kvindelige udgang i det ene vers til den tryksvage indgang i det næste skaber (jf. Fafner 1989, s. 151). Det er på én gang en enkel og en plastisk form. Det er denne strofe, der avler det selvaftbrydende sprog, der er typisk for Aarestrup, og som ses på slap line i »Distraction« (s. 116-118).

Det, Claussen egentlig reagerer imod, er en generel erfaring hos Aarestrup, som går henover skellet mellem form og indhold, og som er den samme, som Brandes ikke kan med. Der er ingen idealisme, heller ikke som heroisk trods, og der er ingen vilje til helhed hinsides detaljen. Det er både romantisten og æsteticisten, der står for skud. Emaljen lægger sig som en prægtig, kvælende hinde over digtene. Der er en angst i dem, der har at gøre med, at himlen lukker sig, og verden indsnævres. Angst betyder snæverhed (jf. Harrits, s. 125). Men angsten og sanseligheden er simultane. Emaljen hældes ikke over »Urkræfterne«. Det erotiske er ikke kun tvetydigt, men også uoprindeligt. Det er ikke kun hæmmet og dermed dæmoniseret af kulturen; det eksisterer kun i kraft af kulturen. Derfor kan erotikken dybest set ikke frigøre sig.

6. Mangesidigheden

Det saftige forfatterskab har altså en grundtone af melankoli, ensomhed og død, som er uløseligt forbundet med det erotiske, men som også dukker op i den mere åndelige lyrik, for sådan én skriver Aarestrup også, og det er endnu en modstemme til naturalisten. Erotikeren Aarestrup - navnet skal forstås som en signatur for digtene, ikke som den biografiske person - er også melankoliker og metafysiker; æstetikeren af samme navn er også konsekvent naturalist. Inden talen falder på den centrale Aarestrup, på de erotiske situationer, 266 ritornellerne og på æsteticismen, er det derfor på sin plads at notere sig en række andre digte, de egentlig naturalistiske, de dybt melankolske og de metafysiske.

Aarestrups virtuositet omfatter også sin tilsyneladende modsætning: evnen til at give rådt for usødet. I »Vi sad i Vinternatten« (s. 189-190) beskrives et barns død uden megen metaforik, men med naturalistens blik på pulsen, der svinder, og strubens sidste åndedrag, inden digtet brutalt afbrydes, da der intet er på den anden side af døden. Tænk på J. P. Jacobsens »Saa standsed!«, og der den Blodets Strøm«. Ligesådan med den ubetingede erotiske overgivelse i »Jeg saa dig blusse og jeg skjalv ...« (s. 238). Ingen metaforer, ingen æstetisk emalje, kun en lapidarisk rapport om en sublim skælven i subjektet over for »En ubegrændset Lyst«. I »Eensomheden« (s. 177-178) levnes der intet rum for den sværmeriske melankolis selvfølelse de og skønhedsdrukne tendens, der er kun den absolutte ensomhed, som »usynlig breder / [...] sin mørke Favn / rædselsfuld mod dig.« Over for disse akutte, næsten kliniske erfaringer står de mere klassiske vanitasdigte som »Hør, Dødens Klokker kime ...« (s. 190-191) og »Kom, Gudsengel, stille Død ...« (s. 223). De sidste to digte udtrykker en religiøst farvet længsel efter evigheden, som de førstnævnte digte er blottede for. Det gudsforladte gør følelsen hjemløs som i f.eks. »Din Følelse er Aske ...« (s. 163), hvor en spottende og retningsløs ironi à la Heine kun kan blive fri for sig selv i det absolutte ophør.

7. Melankoli: ghasele

Men ellers er følelsen blandet, i »Ghasele« (s. 60-61) ligefrem ornamentalt indviklet. I en ghasele, der er en persisk digtform, rimes der på det første rimpar ned gennem hver anden linje i hele digtet. Aarestrup raffinerer formen ved i digtet at lade enderimordet, »hvile«, være det samme hele vejen for så at indrime varieret: »bløde : røde : gløde : møde : øde : strøede : søde : bløde : støde : døde«. Digtet kan i princippet fortsætte i det uendelige. Det er ikke hugget op i strofer eller symmetrier, det er en uendelig slynget linje, der varierer sine gentagelser meditativt, monotont som en arabesk. 267 Som sådan overskrider ghaselen orientalt occidentens dualismer, det være sig erotik og død, krop og sjæl eller tid og evighed (jf. Fafner 1964, s. 104-105). Det monotont overskridende skabes af gentagelsen af hvile, og netop hvile; men de varierede indrim bruger enderimet som bande ved at udnytte dets semantiske spænd mellem den erotiske invitation og dødslængslen. Tiltalen er jo tvetydig. Hvem tales der til? Er han alene, eller har han trukket nogen med udenfor? Hvor er det, han vil hvile? Og hele digtet er et stort udråb, en dramatisk figur, der er det stik modsatte af meditation. Der står ikke »hvile«, men »hvile!«.

»Bløde«, »røde«, »gløde«, »møde« tegner en linje af ophidselse, der bekræftes af, at man kan tænke sig, de er gået udenfor for at være alene. De snævre silkeklæder og udbruddet »Løs op, løs op!« trækker i samme retning, selvom det på et tidspunkt bliver klart for læseren, at silkeklæderne dette ene sted i Aarestrups digte må være mandens. Dvs. helt sikre kan vi aldrig blive. Fornemmelsen af kvindens faktiske tilstedeværelse slippes aldrig helt. At læseren må korrigere undervejs, peger på, at ghaselen forløber i tid. Den er evigt foranderlig i sine slyngninger; den bliver aldrig et statisk rum. »Øde«, der betyder gold, men også konnoterer luksus, foregriber »døde«, ligesom adjektivet »bløde« indrimet på »røde« går i forbindelse med verbet »bløde« længere nede. Rimene vikler sig ind i hinanden. Deres lydlighed motiverer en betydningslighed, så det døde, øde og blødende bliver blødt, sødt, glødende og forbundet med et møde og vice versa. Død og lyst ornamenteres.

Der sker et skift midtvejs i digtet, hvor modsætningen mellem naturen og dansesalen forsvinder. Det er markeret ved, at slutordene i de urimede vers, der beskriver dansesalen, skifter fra de opulente, »rige Glimmer«, »Symfonier« og »Silkeklæder«, til det klangligt afvigende og lyd- og synsfattige »klare Lamper«. I verset efter er skiftet markeret ved det uregelmæssige rimord »strøede« med dets konnotation til aske, men også til sæd. Den hele eller halve stavelse, der er for meget, giver ordet den skødesløshed, det betegner. De urimede vers i digtets anden halvdel spejler den første halvdel negativt som »bittere Kilder«, »Hjerter kæmpe«, »Lykke knuste«, for at vende sig mod den gode død med »Barm sig sænke«. 268 Den barm, han til sidst kan sænke sig i, er den dødes; men den er ikke blevet mindre erotisk af det gentagne »O nu [...] O nu«, der står i forlængelse af »Løs op, løs op!«, ligesom stormen nok er livets storm, som han ønsker at være uimodtagelig for som sin egen gravsten, men som ikke desto mindre dominerer digtets slutning med sin tumult. I hvile-versene blødes og stødes der til sidst, og kroppen entrer de sidste vers som »Barm« og »Armene«, indtil »døde« koblet med barmen omsider slutter cirklen til indledningsversets bløde

mos. I mødet med døden intensiveres kopulationen. Jo mere hvile, jo mere tumult. Den ydre tumult aftager undervejs, men den indre tager til. Det er fanget i det insisterende udråbstegn efter »hvile«, der netop heller ikke er nogen slutning, men ligesom barmen peger tilbage til indledningsverset og det eneste sted, hvor »hvile« er uden udråbstegn. Frem og tilbage er lige langt. »Ghasele« forbliver tro mod sin form en arabesk uden begyndelse og slutning, hvor hvert punkt fører flere steder hen, uendeligt raffineret sluttet om sin egen uendelige bevægelse og blomstrende betydning.

8. Skønhedsdyrkende metafysik: elegi

»O hvor smukt dette Landskabs Form i sit dæmrende Mørke ...« (s. 223-229) er et sent digt i forfatterskabet og Aarestrups mest udfoldede elegi. Den metriske form er det elegiske distichon. Det består af skiftevis hexameter og pentameter (se n.t. s. 156), og dets mest hørlige kendetegn er sammenstødet af de to trykstærke stavelser midtvejs i pentametret, som har en opbremsende effekt, der fremhæver sprogstoffet, dvs. den form, som allerede første vers dvæler ved og ikke kun er landskabets, men også som altid kvindens og ordenes. Hexametret er epos'ets metrum, der skrider frem, som handlingen gør det, pentametret bremser med sit tryksammenstød denne fremadskriden lyrisk. Derfor er det elegiske distichon egnet til refleksion og følelse (jf. Fafner 1994, s. 318-322). Det andet vigtige stiltræk ved digtet er apostrofen, det gentagne »O«. Apostrofen er en bortvendt henvendelse, typisk, som her, en påkaldelse af noget, der ikke er fysisk til stede. Påkaldelsen underforstår, 269 at noget udefra kalder, at den, der kalder, selv er kaldet. Både det elegiske distichon og apostrofen er eminent lyriske gestus.

Ønsker man at opdele digtet efter disse to træk, bliver forløbet forskudt, idet det elegiske distichon ikke er enerådende, men skiftes med rene hexametre. Vers 1-2 er et elegisk distichon og anslår digtets stemning, vers 3-7 vender opmærksomheden udad og beskriver landskabet i hexametre. Vers 8-15 beskriver i elegiske disticha de mere og mere fortættede anelser, som naturen vækker i den talende, og endelig skiftes der fra vers 16 igen til hexametre og til genkendelsen og den kosmiske forening. Opdeler vi retorisk i stedet for metrisk, bliver digtet næsten strofisk. Vers 1-7 indeholder de første to dele af den metriske opdeling, stemningen og beskrivelsen, vers 8-14 anelserne, hvorimod den sidste del i den metriske opdeling retorisk er delt i to, først genkendelsen i vers 15-20, så den kosmiske forening i vers 21-27. De to opdelinger forstærker hinanden og giver tilsammen fem sekvenser, med en betoning af vers 14-18. Det er her, de to opdelinger krydses, og her sker genkendelsen. Passagen er også udhævet rytmisk ved udbrud og afbrydelser. Genkendelsen forløser, og sender i digtets anden halvdel det lyriske jeg ud i verdensrummet. Rumfarten forstærkes af de afsluttende hexametre, der i det bremsende distichons fravær får så meget mere fart og dermed karakter af rytmisk rampe.

Landskabet har en høj detaljeringsgrad; men dets elementer, herunder det lyriske jeg, lader sig ikke entydigt placere i forhold til hinanden. Det er et dansk landskab med ege og rørdrum. Heliotroper og ferskentræer vokser ikke vildt i Danmark, så de må være i haven. Den talende må være uden for haven, hvis duften kommer til ham gennem stakittet. Bænken ser han derfor udefra, han sidder ikke på den. Men om mosen er placeret mellem havet og haven, eller haven er placeret mellem mosen og havet, og om den talende er placeret på den ene, anden eller tredje måde mellem disse tre komponenter, det er ikke til at sige. Den lette opløsning af landskabet, som de sydlandske planter bringer, forstærkes af dette labile landskab og det tilsvarende ubestemmelige perspektiv.

Landskabet som sådant træder tilbage for sine besjælede og erotiserede enkeltelementer. Der er en løbende overgang fra tydelige besjælinger som rørdrummens suk, ferskentræernes ånde og bænkenes 270 skød til svagere som den forvitrede eg og de sammenslyngede buske og til heliotropens duft, der er ren beskrivelse. Faktisk og forestillet løber over i hinanden, ført gennem luften som suk, to gange duft, ånde og det to gange dæmrende. I denne virtuelle virkelighed bliver »Aande« til »Aanderne« og til sidst til »din Aand«, og det lyriske jeg føres fra havens stillestående luft ud i den kosmiske omfavnelser.

Denne overskridelse er genuint romantisk. Man kan sammenligne med Schack Staffeldts »Indvielsen« fra *Digte*, 1804 (jf. slutnote), der også forsøger at fatte det øjeblik, hvor naturen føjer sig for noget større og inspirerer, dvs. beånder, digteren. Men der er to forskelle. For det første vender Staffeldt mistrøstigt tilbage: overskridelsen er momentan, og virkeligheden er fra da af en skygge af sig selv. For det andet er forløbet mere beskrevet og berettet hos Staffeldt og mindre suggereret. Suggestion som lydmaleri har Aarestrup lært af den Oehlschläger, der skrev f.eks. »Hiemvee« (»Underlige Aftenluft ...«), det ses i digte som »Øhlschlägers Collegium« (s. 154) og »Sørgedragten« (s. 154-155); men Aarestrup er mere vidtgående her. Forholdet mellem den verden, fantasien og ordene maner frem, og så den genkendelige virkelighed er på vej til at ophæves. Suggestionen er en skabende kraft, ikke en poetisk besmykkelse, og den betjener sig

af sløringer, ikke kun i lyd, men også visuelt i forholdet mellem metafor og beskrivelse. Baggesen har beskrevet samme dobbelthed i »Erotiske Situationer« (jf. Baggesen 1994), der også har den geografiske og tilmed tidslige sløring. Dette sprog- og fantasilandskab er smukt i sig selv; det danner sin egen form, idet det løsner den genkendelige virkelighed og dermed løsner sig fra den. Derfor er der heller ingen tur/retur, som hos Staffeldt.

Aarestrups digt er skrevet i 1844, og det peger ikke kun bagud til dansk romantik, men også frem imod symbolismen, som den er foregrebet i den franske digter Charles Baudelaires berømte sonet »Correspondances« fra *Les Fleur du Mal*, der udkom i 1857 (jf. slutnote). I digtet blandes og opløses sansningerne i naturens tempel (»La Nature est un temple«) for som dufte (»des parfums frais«) at gå i forbindelse med de uendelige ting (»des choses infinies«) og 271 besynges åndens og sansernes henrykkelse (»Qui chantent les transports de l'esprit et des sens«). Den samme logik, der gælder for Aarestrups elegi, gælder for Baudelaires sonet. Virkeligheden er opløst i fantasiens og sprogets subjektivitet. Der er ikke noget at vende tilbage til.

Nu afskaffer en digterisk teknik ikke sammenstødet med den verden, hvor tilfældighed, krop og død råder, og som »Ghasele« ornamenterede. Og der er da også sprækker i elegien. Man kan bemærke, at hexametrene halter i tredje- og fjerdesidste vers, der har hhv. syv og fem tryk. Der er grus på rampen. Det bekræftes, hvis man ser nærmere på heliotropen, der er latin for solvendt (se n.t. s. 228). I sin venden sig imod himlen gør planten, hvad digtet gør, og hvad dets figur apostrofen gør. Men digtet vender sig ikke imod solen, imod lyset og varmen, som den sydlandske plante. Det vender sig i natten imod månen for at møde den døde. Det er en elegisk overskridelse.

9. Æsteticisme

Åndeligheden og det suggestive sprog i »O hvor smukt dette Landskabs Form i sit dæmrende Mørke...« er ulig Aarestrup, men skønhedsdyrkelsen som sådan er det ikke. Æsteticismen er en skønhedsdyrkelse, der mere og mere løsriver sig fra andre kvaliteter som det gode og det sande. Som en reaktion imod modernitetens forarmede tro på fremskridtet sættes skønheden i kunsten som en kvalitet i sig selv. Kunsten bliver modverden, fordi den kritiserer fremskridtet og sekulariseringen, og fordi fremskridtet og sekulariseringen marginaliserer kunstneren. For de, der som Blicher og Aarestrup befandt sig i udkanten af det guldalderparnas, der var garant for samfunds- og verdensordenen, var denne erfaring så meget desto mere akut. Der er et vigtigt element af tab i denne bevægelse væk fra idealismen og væk fra samfundet. Idealismens sted, naturen, inddrages i afvisningen og bliver noget ufuldstændigt, som kun kunsten kan fuldende. Sproget selvstændiggør sig selvopslugt, det afviser mere og mere at repræsentere, og giver 272 sig hen til sin egen logik. Tingene splittes, og detaljen og øjeblikket træder frem. Det er baggrunden for det brudte og præcise hos Aarestrup.

»En Middag« (s. 108-109) er et med god grund ofte benyttet eksempel på, hvordan naturen ophøjes til kunst, først gennem spejlingen i floden, siden gennem den forarbejdning af naturen, vi ser i vandspejlet: forellen på fadet fremfor i vandet, vinen i glasset fremfor i drueskallen og orangeren i kvindens mund fremfor i skrællen. Det er et lykkeligt tab af natur og en dobbelt indramning af den, hvor kvinden får en midterposition, indrammet af spejlingen, og som sådan en del af den kunstfærdige natur, men også selv ramme for naturen, i skikkelse af orangeren, og på den facon en del af kunsten. Endelig er orangeren en metafor for solen, så kvinden mikro-makrokosmisk både indeholder og indeholdes af skabelsen. Digtet skriver sig gennem kunsten tilbage til den store natur. Nydelsen ved det prægtige syn fordobler sig i første strofes lydlige pragt: klangligt slynger s- og f-lydene sig overdådigt, rytmisk gør udbruddet, afbrydelsen og først og fremmest enjambementerne talen plastisk. Det er en plasticitet, der er synliggjort i spejlingen i floden: flodens bevægelser gør billedet bevægeligt. Strofe 1 er graciøs som forellen. Den peger ikke kun på taflet, der i forvejen er kunstgjort natur, den peger også på sig selv som en kunst på nippet til at blive rigor mortis.

Den sidste strofe bryder tvetydigt af med et »Ak«, der står i modsætning til de første strofers »See«. At det er et fortrydeligt udbrud, bekræftes af strofens nedbremsning ved mindre skøn og sparsomt varieret gentagelse uden enjambement, og af det tilsyneladende brud i motiv. Den bliver modstrofe og melankolsk. Men tabet af natur er noget godt i de foregående strofer, og sidste strofe kan være spejlbilledets baggrund og noget, der ikke vinker farvel, men goddag. Den fjerne lokalitet kan være et lokkende refugium, hvor de indtryk, der i forvejen er dobbelt kunstiggjorte ved den dobbelte indramning, får deres tredje indramning, nemlig cellen, der selv er indrammet af bjergene og klostret. Cellen konnoterer i øvrigt biens celle, og digtningen er i »Lokkerne« som bien, der efter at have samlet af blomsterne flyver »langsom til sin Celle / Tung af Sødme, skjønhedsdrukken«. I »Lokkerne« er turen retur 273 salig, i »En Middag« bliver den sidste

strofe en allegori på kunstens vanskelige fjernelse fra verden, på kunsten som et mellem al- og afmagt splittet tilflugtssted.

Oppe i bjergene ligger der også borge, et i tiden yndet udtryk for kunstens eksil, på én gang suveræne og dystre (jf. Wuthenow, s. 120-121). Her fra Kierkegaards »Diapsalmata«:

Min Sorg det er min Ridderborg, der som en Ørnerede ligger høit oppe paa Bjergenes Spidse mellem Skyerne; Ingen kan storme den. Fra den flyver jeg ned i Virkeligheden og griber mit Bytte; men jeg bliver ikke dernede, mit Bytte bringer jeg hjem, og dette Bytte er et Billede, jeg væver ind i Tapeterne paa mit Slot. Da lever jeg som en Afdød. Alt hvad der er oplevet, dukker jeg ned i Glemsels Daab til Erindrings Evighed. Alt Endeligt og Tilfældigt er glemt og udslettet (Kierkegaard, s. 51).

I spøgelsesdigtet »Man har Sagn om Borgtapeter ...« (s. 231-232) løsgør dette billede sig fra tapeterne om natten til et misundelsesværdigt og for betragteren visuelt prangende liv i høvisk lethed. Men disse »Stille Tegn og Billedværker / De forsvunde Sympathiers / Efterladte Mindesmærker« er falmede og mølædte. »Kun Erindringsnatten bringer / Flygtigt Liv i deres Larve«. Digtet slutter ironisk med at gå i ét med tapetet. Borgmennesket »Sukker sit: a rivederla!« og »smutter / I Tapetet«, idet han »Verset her paa Bladet slutter«.

Digtet er som denne erindringsnat et spøgelsesliv. Men hvad er det en erindring om? Det handler om et kunstværk, tapetet, og det er skrevet oven på et andet kunstværk, Heines »Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli«, der er en beskrivelse af endnu et tapet. Ved at benytte litteraturen og kunsten fremfor verden opnår »Man har Sagn om Borgtapeter ...« samme afstandseffekt, som »En Middag« skaber ved den tredobbelte fjernelse fra verden i spejlingen, rammerne og cellen. I det hele taget spiller spejl- og skyggevirksomheder en stor rolle, ikke mindst i »Erotiske Situationer«. Tænk på skyggespillet i »Paa Sneen« (s. 122-124) og spejlfladerne og den besmykkede natur i det dekadente »Den Sovende« (s. 119-120). Som refleksionens og kulturens figurer vidner de om en afstand og 274 en unatur, der altid allerede er der, og som udsætter naturen for præcise forvandlinger eller opløser den i flimrende flader. Selv den dybe, hemmelighedsfulde natur fra »O hvor smukt dette Landskabs Form i sit dæmrende Mørke...« er en altid allerede æstetiseret natur. Det erotiske er sjældent en ren naturkraft, men i høj grad en magt i kraft af sin æstetik.

10. Poetik

Disse digtes måde er som sagt ikke enerådende. Aarestrups digte om at digte er mange - det er i sig selv et moderne træk - og de spænder vidt, hvad angår spørgsmålene, om kunsten er evig eller forgængelig, og om den er kunstig eller naturlig. I »Luca Signorelli« (s. 9-13) tales der om kunsten som evig, om »Konstens underfulde / Guddommelige Bliv«; men i »Med en Brystnaal« (s. 71-72) er »Konstens [...] Bliv« blevet »Det skrøbelige, svage Mærke / Til Minde om det Flygtige bestemt; [...] / Det Trylleskjær, som Sympathien kaster / Momentviis over alt det Skabte«. Her er kunsten i tiden »Et Legetøj af Støv for Støv«, og dens effekt er momentets. »Med sin Emailles mørke Hieroglypher« rækker digtet ud efter det gådefulde, det erindrer om den allerede døde erindring, »om den Sarkophag, hvori de / Hendøde Følelser bevares« (jf. Stjernfelt, s. 87-88 og 94-95). Digtet er støv for støv, en emalje over en sarkofag (bemærk igen disse fordoblinger væk fra verden) og at ligne med en brystnål, dvs. en prydenstand, noget kunstigt. Andre steder følger digtet sig for en natur, den skylder alt. Således »Til Nanna« (s. 67-69), hvor digtet som en strømpe først får liv, det øjeblik dets form fyldes af Nannas ben, eller »Oprindelse« (s. 9), hvor digtet siges at være viljeløst formet efter naturens flygtige og vandige processer. I disse to digte er kunsten flygtig og naturlig. I »Hvilestedet« (s. 143) findes forestillingen om kunsten som en organisk lutret erindring, og »Ja, jeg har sværmet bagvendt for din Ynde ...« (s. 178-179) er et frontalt angreb på æsteticismen.

Der er mange flere eksempler at øse fra. Betragtningerne kan nuanceres, men modsigelserne lader sig næppe ophæve. Aarestrups syn på sine digte spænder fra tanken om kunsten som utilstrækkelig 275 erstatning, over kunsten som eviggører og spejling af naturen, videre til kunsten som lutret natur, og hen til kunsten som forbedret natur og noget artificielt andet. Det er den sidste opfattelse, der for en overordnet betragtning er mest i tråd med den måde, Aarestrup skriver på, når han er bedst. Det har, som vist, alle dage været et iøjnefaldende træk i Aarestrups digte, at sproget selvstændiggør sig, og det er dette træk, der skyder ham ud over sin tid og sit sted og knytter ham til æsteticismen. Man indser, at sproget og verset gør en forskel, at digtet ikke bare spejler eller lutrer naturen, men at det også skaber den. Men man forstår også, at digtet, som naturen, foregår i tid og kan være til lyst.

11. Del og helhed

Æsteticismens yderlighed er fin de siècle-tidens dekadence, der bl.a. er kendetegnet ved fragmentering. Den hypersansende splitter tingene ad, siger den franske forfatter Paul Bourget: »En dekadent stil er én, hvor bogens enhed opløses for at give plads for sidens uafhængighed, hvor siden opløses for at give plads for sætningens uafhængighed, og hvor sætningen opløses for at give plads til ordets uafhængighed« (Bourget, s. 14, min oversættelse). Figuren er analog med den samfundsudvikling, der har udskilt kunsten. Modsat den organismetænkning, som er dominerende i dansk romantik, hvor delen er underordnet helheden, og helheden mere end summen af delene, så selvstændiggør delen sig hos Aarestrup og bliver genstand for den digtendes begær - det være sig legems- eller sprogdelen. Det er reglen, men også her må der nuanceres.

Hvad legemet angår, er det berømteste eksempel »Til en Veninde« (s. 46-47) og de to forarbejder »Der er en Sjæl i denne Al-bu ...« (s. 167) og »Der er en Trolddom paa Din Læbe ...« (s. 168). Sammenholder man de tre varianter, ser man, hvordan Aarestrup har arbejdet sig henimod et mere æterisk og både mere og mindre fragmenteret udtryk (jf. Sonne 1995c, og Baggesen 1997, s. 66-68). Tematiseringen af kvindens fravær og poesiers helhedsdannende magt, sagt med rimet »Harmonie : Poesie«, forsvinder i gennemskrivningerne sammen med de dramatiske figurer og påfaldende 276 besjælinger, rim og kropsdele. Digtets dominerende figur bliver den gentagne indledning (anafor) »Der er ...«, der forstærker det opremsende og splittede; men den gør det i et digt, der er blevet så harmonisk, at den ikke længere behøver at sige det. »Til en Veninde« tematiserer det brudte mere, men det er selv mindre brudt.

I »Til en Veninde« forholder delen sig til helheden på to måder. Den ene del afløser den anden efter et princip om nærhed, og det kan de for så vidt blive ved med. Det går fra læben til blikket til stemmen osv., og disse dele bliver aldrig samlet til en hel krop. Denne uendelige sidestilling kan kaldes metonymisk. Men samtidig anes en uafsluttet og ubegribelig helhed bag den enkelte del, en trolddom på læben, en afgrund i blikket osv. Sådant en del, der står for en helhed, kaldes en synekdoke. Delen er altså en del blandt andre dele (metonymi), men i sig selv er den en del af helheden (synekdoke). Igen er der en dobbelthed mellem det brudte og det komplette. Det, der sanses, er brudt; men hvert brudstykke vidner om en sammenhæng, der måske er gået tabt, men som kan anes, og som nok aldrig udslettes, fordi det komplette synes at forholde sig til det brudte som den ene side af en mønt til den anden.

12. Det brudte og det præcise: ritornellerne

Ritornellerne er indbegrebet af det brudte hos Aarestrup. I sig selv er de perfekte mosaikker; men de opstår via et brud. Det er et brud med kontinuiteten, der understreges af, at de altid falder i klynger. Som mosaikker i klyngen peger de ikke ud over sig selv. Klyngen udgør ingen helhed, den indeholder en i princippet uendelig række af unikke momenter. Bruddet er nøje forbundet med rimet. Det er den pludselige indsigt i og med rimet, der afbryder talen. Ritornellerne opstår ved den rimets klapperslange-effekt, Aarestrup taler om i sin hyldest til Jens Baggesen:

277

Du lyrisk smidige! du giftig stærke
Du Rimets musikalske Klapperslange,
Hvem skulde ei din Trylleskøjnhed mærke?

(s. 237)

Ordet »Klapperslange« er ikke kun en metafor; det lyder også som det, det betegner. Rimet fører to betydninger sammen via lydlighed, heri ligner det metaforen, der gør det samme via et mere generelt princip om lighed. Ritornellerne er ovre, næsten inden de er begyndt. De foregår i et rimglimt. Effekten er potentielt epifanisk, dvs. med ét åbenbares usete sammenhænge. Men det er et glimt, der afhænger af en vis udstrækning. Det er tydeligst i blomsterritornellerne med det halve første vers, der er formet som et udråb, hvor blomsternavnet hen over det hvide rum foran sig kalder på rimet og med det sin egen mening, og læseren følger sprogets gang henimod dette moment, der oplyser hele ritornellen bagud. Det er en ekko-digtning, hvor blomsternavnet får sig selv tilbage efter en tid, og så eksploderer. Læseren ser sproget gå for sig i løbet af ritornellen:

Dunkle Skabiose!
Igjennem Sørgedragtens Sorthed skimter
Jeg Purpur af en friskbedugget Rose!

(s. 204)

Her skinner en rose igennem den mere ydmyge, men lydligt rige skabiose pga. en vis ydre lighed, og fordi ordet rose næsten er indeholdt i ordet skabiose. Det kan skimtes gennem den sidstes bogstavflor. Således åbenbarer skønheden sig på én gang langsomt og pludseligt. Åbenbaringens effekt er i høj grad afhængig af den udskydelse, der går for sig mellem udråbet og rimets svar. At rimet overvinder afstanden, er både gjort og sagt i denne her:

Svulmende Drue!
Det er for koldt om Natten derude,
Kom, lad mig trække dig ind i min Stue.

(s. 88)

278

Ritornellernes lyst består i at udskyde rimmødet med indskudte sætninger, pauseringer og omvendte ordstillinger:

Fagre Verbene,
Elske dig maa jeg, om ikke for andet,
Saa for dit fyrige Ildkys alene.

(s. 87)

Andre gange gås der lige på:
Blomst af Primlen,
Den Luft man aander i din Nærhed,
Er som et Aandedrag af Himlen.

(s. 89)

iml-lyden har i sig selv en forstærkende effekt og kalder på et helt tredje rim: svimlen. Rimreglerne omgås her med en overlegenhed, der er præcis. Epifanier kan ikke være præcise. Forfinelse og åbenbaring går dårligt i spand. Pludseligheden fremvises som effekt, og derved erstattes det sublime med det legende. Aarestrup undgår afgrunden med lethed. I det stykke er han et barn af sin tid og sit sted.

Ritornellerne er sproghandlinger, der i og med bruddet gør op med kontinuiteten til fordel for singulariteten. Ved det, og ved at falde klynge på klynge i en uendelig sidestilling (metonymi), ligner ritornellerne en bestræbelse i romantikken, der har sit måske tydeligste udtryk i det romantiske fragment. »Die Poesie ist eine republikanische Rede«, siger dette fragments opfinder Friedrich Schlegel, og med det mener han bl.a., at poesien som den franske revolutions borger er en individualiseret aktivist. Sproget kommer til verden, idet det egenrådigt river sig løs fra sin forpligtelse til kun at repræsentere, til at være en gennemsigtig rude ud til verden. Med den gestus bliver poesien autonom. Det er Aarestrups eksil og naturalisme i deres dybere betydning: kunsten er eksileret, og ordene er ting. Ritornellerne adskiller sig fra fragmenterne ved at være en mosaik, der lyder strenge formkrav, men ligner dem desuden ved at være paradoksalt bevidst om deres egen spontanitet.

279

13. Rimets timing

Aarestrups rim er et studium for sig (jf. Sonne 1995b). I ritornellerne falder de altid på samme sted, men den tid, der går mellem dem, er erotisk udspændt. Rimets timing ses eksemplarisk af to på mange måder modsatte digte: det stærkt erotiske digt »Du! Du! Du Søde! ...« (s. 157) og biedermeier-parodien »Gunløde« (s. 44-45). »Du! Du! Du Søde! ...« er uregelmæssigt i rim og meter, fordi det mimer en stakåndethed. Verslængden er meget varieret, og enjambementerne er påfaldende. Der er en tendens imod jamber (u-u-), der fra start får modstand af udbruddenes mange trykstærke stavelser, som i »Du! Du! Du Søde!«.

Og der er langt imellem rimene. De ni vers mellem »Søde« og »døde« gør rimet, der peger på orgasmens enhed af død og lyst, så meget mere betydningsfuldt. Sådan er det også med de syv vers mellem »-smægter« og »nægter«, der sætter digtets scene og mimer afstanden imellem dem: hans smægten må vente syv vers på svar, og det svar, han får, er benægtende. Endelig sørger afstanden mellem »Blik« og »-drik« og »Ryg« og »Tryk« for at sprede digtets kun fire mandlige, dvs. trykstærke, udgange asymmetrisk over digtet, og det bidrager til det stakåndede. Som i »Ghasele« er det tydeligt, at rimene taler sammen på tværs af digtet og motiverer den betydning, de bringer sammen. Generelt fungerer rimene erotisk ved, at de holdes hen på ubestemt tid, inden de finder hinanden og forløses. De når at smægte, inden de parres. Zeruneith har beskrevet, hvordan også spillet mellem metrik og rytme mimer det erotiske (jf. Zeruneith, s. 277-284). Også digtet som helhed mimer det erotiske. Det slutter med en firedobbelt gentagen indledning (anafor), »Din [...] Din [...] Din [...] Din«, fulgt af et fordoblet udråb på tværs af metret, »Ha [...] Ak« for at afspændes i sidste vers' regelmæssige jamber og nænsomme berøring.

»Gunløde« går i langt hen parrimede vers. Det er den simpleste måde at rime på. Rytmen er også simpel, fordi metret ikke får noget modspil: da-dum-da-da-dum-da, siger det vers efter vers. Tilsammen og i sammenhængen får det en travesterende og uerotisk virkning. Rim og rimpar gentages med effekt. Når »Gunløde : bløde« gentages længere nede med »bløde : søde«, bliver hun for 280 blød. Når »Fruen : Stuen« gentages med »Huen : Flu«, bliver det en parodi på biedermeiers lilleverden, idet dens sted, stuen, fører videre indad mod absurde småting. Slutningen bliver så meget niere pointeret, fordi rimordet »Graven«, som det eneste rim, falder med nogle vers' forsinkelse. Det gør det så meget desto mere definitivt, da det først falder, og denne tyngde øges af »sætter«, der rimer plumpt på sig selv længere oppe, og desuden på »Nætter«, hvis dødsikonnotationer dermed forstærkes. De gentagne indledninger (anafor), der virkede stakåndede i »Du! Du! Du Søde! ...«, bidrager her til den rablende trummerum, som kan høres i da-dum-da-da-dum-da.

14. Erotiske Situationer

Ritornellerne og »Erotiske Situationer« har en dobbelt forbindelse til kærlighedslyrikkens begyndelse. Ritornellerne er bygget op omkring den blomsterretorik, der udvikledes i den provencalske troubadourlyrik og forfinedes i Italien i den sene middelalder og tidlige renæssance. Det er en forførelsesretorik, der går ud på at overbevise pigen om, at hun som blomsten, typisk rosen, skal lade sig plukke, mens hun endnu er i blomst. Ved at minde pigen om hendes dødelighed (memento mori) forpligter forførelsen hende til at gribe dagen (carpe diem). Det er i denne retorik, og i dens samtænkning af dødens og lystens øjeblik, at ritornellerne samles. Her et direkte eksempel:

Neglike, du bristende!
Hvad vil du i det gamle Frøkenkloster,
Saalænge du endnu er ung og fristende?

(s. 203)

Tilsvarende er forløbet i »Erotiske Situationer« opbygget som Dantes *Vita Nuova/Nyt liv* (første gang oversat til dansk 1915) og Petrarca's *Digte // Canzoniere* (første gang oversat til dansk 1837). Det er en kærlighedsdigtning, hvis startpunkt er pigens blik, og 281 som udvikler sig henimod hendes død og forvandling til poesi. Når Petrarca i *Digte* lader poesien opstå som en forvandling af og erstatning for kærligheden, opstår kærligheden samtidig i og med poesien. Denne lyrik skabte kærligheden, som vi kender den i dag, og den skaber Laura, som pigen hedder, idet den skriver hende. Dialektikken i dette forløb er gået tabt, efterhånden som renæssancens retoriske syn på litteratur er blevet afløst af et mere mimetisk. Med sin sydeuropæiske strofeform alluderer »Erotiske Situationer« til sine fjerne forbilleder, og de ligner desuden Petrarca's *Digte* derved, at det episke ikke er mere styrende, end at mange af digtene kan byttes om, og der kan komme et ubegrænset antal til.

Zeruneith har vist, at »Erotiske Situationer« kan læses som et forløb i tre dele: Tilnærmelsen (»Paa Bjerget« - »I Haugen«), Hengivelsen (»Solens Nedgang« - »Det første Bud«, her afviger jeg et enkelt digt) og Døden og poesien (»Vanskelighed« - »Det Sidste«). Benyttes blikket som kompositionsprincip, kan man underopdele på en anden måde end Zeruneith. I »Paa Bjerget« sender hun ham for første gang et blik, i »Morgenvandring« er han parat til at hænge sig, fordi hun har en anden (10 digte). Han tændes igen i »Den Uforsigtige«, der er et digt om blikket helt efter petrarkisk forbillede inklusive militærmetaforik; men i »Uglen« er dette blik blevet et forvist blik, der skræmmer (10 digte). »Tilstaaelsen« beskriver blikkets omkalfatrende magt; men allerede i »I Haugen« er fortvivlelsen genindtrådt (5 digte). Hengivelses-delen accelererer denne flakken mellem eufori og fortvivlelse. »Solens Nedgang« til »Skoveensomhed« går fra kys

til samleje med en akut dødsbevidsthed (5 digte); i »Midnatsscene« træder en allegorisk figur, der kan være ægtemanden, faderen, samfundet eller døden, ind med et forbud, der fører til fortvivlelse i »Umuligheden« (3 digte), indtil lidenskab tager til genmæle i »Straf« og til og med »Det første Bud« (3 digte). Forelskelsens maniske svingninger tager til. Det ses ved de stadig kortere klynger af stadig kortere digte og de stadig mere abrupte overgange mellem klyngerne. Med »Vanskelighed« indledes den sidste del, først med en klynge af bl.a. abstrakte forgængelighedsdigte, og fra »I Gravcapellet« en klynge mere konkrete dødsdigte.

»Erotiske Situationer« synes i stadig heftigere stemningssvingninger 282 at bevæge sig ind imod en erfaring af kærlighedens og dødens enshed - en udslettelse, som pigens død er et symbol for - idet digtene forfølger øjeblikkene, der både udskyder og indeholder det sidste øjeblik. Kæden af situationer er lige så meget gentagelse som udvikling. Da hendes blik slukkes i »Det Sidste« slutter fortællingen; men med henvisningen til blikket vender det også tilbage til sin begyndelse, til blikket i »Paa Bjerget«, hvor det lyriske jeg i strofe otte er tilbage, hvor det skete, og dér med fetichistisk iver udpeger stederne for læseren, parat til at begynde sin digtkreds. Men cirklen sluttes med et slukket blik. Døden er definitiv. I »I Gravcapellet« tror hun, at noget vil beskytte hende mod døden, og i »Sørgesangen« hører hun en fødselsmusik i dødsstunden; men hun tror og hører galt. I »Det Sidste« er det eneste svar »Dødens dybe Taushed«. Kæden af situationer er således både lineær og cirkulær. Hendes efterliv er i erindringen og poesien, men det er et speget efterliv, som vi ved fra bl.a. »En Middag«. Og hvad er det et efterliv af? Forløbet er også skabt af en litterær konvention, og denne konvention tænker som sagt forholdet mellem erotik og æstetik dialektisk. Erotikken går kun på et meget bogstaveligt plan forud for æstetikken.

Men som titlen siger, så er det situationen og ikke forløbet, der er det vigtigste. Situationen markerer, som ritornellerne, det singulære, bruddet mellem digtene frem for kontinuiteten. Blikket er det kortest tænkelige øjeblik, eller øjenblink (jf. Baggesen 1994, s. 85). Situationen indeholder øjeblikket (jf. Stjernfelt, s. 97-101), ofte som blik eller blink i vandspejle, ruder, tårer osv. Dette øjeblik er præcist som i ritornellerne. »Erotiske Situationer« er i enhver forstand reflekterede. Også dér er det sublime altid allerede subtilt formet. Det øjeblik, dette begær radierer omkring, kan være samlejets (jf. Baggesen 1997, s. 48-49), men det kan også være et mere æterisk, ubegribeligt moment, her med en allusion til Psyche:

Sommerfugle jeg elsker at fange et eneste Misgreb
Og det flygtige Støvs glimrende Farver forgaaer.

(s. 164)

283

Enjambementet er halsbrækkende som foretagendet i sin helhed. Griber disse vers noget, er det misgrebets øjeblik, der hvor indsigten i, at øjeblikket ikke kan gribes, opstår. Det er paradoksalt. Det er også paradoksalt, at øjeblikket som effekt i verset kræver en sproglig udstrækning. Heri ligner verset ritornellen og situationen. Endelig er det paradoksalt, at dette øjeblik erfares i kraft af verset. At erfare øjeblikket kræver vers som disse, der gør det klart, at øjeblikket ikke kan erfares in nuce, men er uløseligt forbundet med den tid, det tager at formulere det.

15. Laboratoriet: rimbrev, makamer og optegnelser

Det brudte og fornemmelsen for ord udfolder sig frit i de uofficielle genrer, i brevene og i særdeleshed i de optegnelser, som Aarestrup brugte som et magasin over ord og indfald. For at forstå den logik, hvormed det ene ord tager det andet i disse tekster, må man vide, hvordan lyrik kan fungere. I lyrik især falder ordene efter hinanden i mønstre af gentagelse. De udvælges ikke blot blandt de ord, der kan udfylde den givne plads i sætningen meningsfuldt og præcist, men kombineres i høj grad efter klangen, rytmen og udseendet af de ord, der er gået forud og kan komme efter. Verset er efter disse regler et mønster af gentagelse, tydeligst det metriske vers, hvor syntaks og ordvalg må rette sig efter en fast rytme. Ordernes udtryksside, dvs. deres akustik og grafik, dominerer talen ved at trække andre udtryk til sig, udtryk, hvis respektive indhold så kan indgå overraskende forbindelser. Rimet er et godt eksempel. I rim føres to enslydende, men uens betydende ord sammen, så nye betydninger opstår. At digte er i nogen grad at lade sig føre af ordenes udtryk, af ordmaterialet, af det umiddelbart sanselige ved ordene, dels fordi det er skønt, dels fordi det udæsker nye betydninger i og imellem de sammenbragte ord. Det viser os, at et ords lyd eller billede ikke er så selvfølgelig bundet til et bestemt indhold, men faktisk i forskellige sproglige omgivelser changerer i alle mulige retninger. Forstår vi store dele af verden gennem sprog, så viser dette løsnede sprog os verden på ny.

I rimbrevene og makamerne (se n.t. s. 192) lader Aarestrup sig 284 føre af sprogets udtryksside over mod en lystfyldt og digressivt udskydende, associativ og altinddæmmende tale. Når Aarestrup skal karakterisere sine digte i sine makamer, smitter de sidstes måde. I »Kjære Ven! Jeg har faaet en Maneer ...« (s. 215-216) tales der om:

min Pens elastiske, - plastiske, - bombastiske - Sprætninger og Sprutninger, - min Hjernes gode Beslutninger, - til Trods for Forstandens Forputninger; - min Ærefrygt for det Loyale, - Collosale, - Ideale, - Universale, - (...) min Hang til det Gale, - Fatale, - Liberale, - Triviale, - uden Hoved og Hale.

Rimet i brevene er som regel legesygt til det platte, og platheden kan blive helt voldelig, en rimtvang, der sprænger veje gennem den træge tankes spleen. Som i »Kjære Fritz! titusind Tak ...« (s. 158-159), hvor takken følges af vedholdende og hårde lyde, der falder som piskesmæld over den sure hverdag og den uhyggelige rejse, brevsriveren er hjemvendt fra (se n.t. s. 158): »Attaque : Hak : Rak : drak : Zikzak : Bjergmandsfrak : Krak« osv Det frit associerende, det altinddæmmende, det platte og voldelige er endnu mere upassende end det erotiske. Derfor dyrkes det i brevene og ikke mindst i optegnelserne, hvor det suppleres med det hengivent opremsende (jf. Sonne 1995a) og det radikalt fragmenterede. Det er her, vi finder løsrevne udtryk, der for en moderne betragtning kan gøre det ud for hele digte, f.eks. »Titiansk Kjød« (s. 244), eller optegnelsen på side 244, der tangerer et avantgardistisk digt.

Dette »digt« er demonstrativt åbent for, hvad konventionen vil betragte som upoetiske emner. Det bevæger sig bastant rimende op gennem biologiens laveste trin, imod de højeste abstrakter. Andet afsnit er selvkommenterende: digtet er tåget (»nebuloso«), frivolt, og det gør bukke- eller krumspring (»Caprioler«). Isme-remsen er sådant et krumspring, der betragter læberne fra otte associerede og demonstrativt uskønt rimede vinkler. At se en ting fra flere sider på en gang er kubistisk. At synsvinklerne er samtidige, vises af kolonnet og af digtbilledet, der ordner ordene i en indrykket søjle. Forud for isme-remsen er gået en parentes, hvis monoteisme i remsen bliver til kvindeforgudelse, og hvis monisme bliver til dualisme, og derfra til kubistisk flerhed. Rimet på »-isme« afbrydes i 285 det ottende perspektiv af endnu en selvkommentar, »Rhetorik«. Fra dette nulpunkt gør digtet sit sidste krumspring til »Leopardens sorte Rosetter«. Udtrykket er en bogstavelig efterklang af »Rhetorik« i og med o-, e- og r-lydene, men nu i sansernes plastiske register, ikke i abstraktionernes betydningsnedskrivende. Det står læseren frit for at associere på sidste vers. Associationen fra rosetter til brystvorter tilbyder sig givet det plastiske, læberne, bukken, det frivole og tågen (endda på italiensk), der hos Aarestrup er knyttet til kvindens orgasme (jf. »Du! Du! Du Søde! ...«, »Blikket« (s. 136) og »Som i en hellig Dødskamp ...« (s. 237-238)). Disse skal i så fald holdes op imod efterklangen af »Rhetorik«, og vi står med en typisk aarestrupsk kobling af kvinder og ord, af talje og emalje.

Digtbilledet er udnyttet maksimalt. Det indeholder både prosa og lyrik, tre typer indryk, kursiv og spatiering. Det skaber en flakkende lydlig og visuel rytme som bukkens og associationernes spring, og det efterlader et stort rum for fortolkning. Digtet er således åbent både i sin form, m.h.t. emner, og hvad angår betydning. Det er amorft som de primitive væsner, det begynder med; men i modsætning til disse er det bevægeligt som det rov- og pattedyr, det slutter med. Den associative fortabelse bagom bevidstheden og ned i de erotiserede fantasier er et surrealistisk træk. Til gengæld er det løsrevne billede, der åbenbarer sig uforklaret på grænsen mellem metafor og beskrivelse til slut, i tråd med imagismens forsøg på at skrive en maksimal betydning ned til et minimalt billede.

Digtets rytme er pulserende. Linje tre er en semantisk balstyrig, klangligt styret kulmination, der trækkes sammen til parentes. Herfra ekspanderes der som sagt over det dobbelttydige (dualismen) til det flertydige (kubismen); men samtidig abstraheres der igen, og denne abstraktion fører mod endnu et nulpunkt, hvis klangpotentiale dog genføder digtet på ny i et slutbillede, der ikke lukker digtet, men åbner imod nye betydninger. Digtet trækker sig sammen og udvider sig som en primitiv organisme. Aarestrups polypfascination i f.eks. »Oprindelse« har at gøre med den radikale nedskrivning af lyst og død, som også ses i »Ghasele«, og som uden sidstnævntes høje formelle kultivering fører lukt mod det amorfe. Alle disse træk hører hjemme firs år senere i avantgardismen. Lige så 286 mange år er Aarestrup fra at være avantgardist; men i randen af sin skrivepraksis gør han altså disse eksperimenter med sprogets og fantasiens egen inertie som en slags grundforskning forud for digtene, men en grundforskning, vi i dag kan værdsætte som en slags kunst. Det er ikke bare indkøbslister. Måske er de nedskrevet med samme hast; men hastværker kan også være kunstværker, hvis de, som her, er gjort med sans for sprogmaterialiet og ad den vej røber deres mellemværender.

16. Tekstforhold

Nærværende udgave er trykt efter *Emil Aarestrups Samlede Skrifter* (fork. *SS*), bd. 1-6, udg. af Hans Brix og Palle Raunkjær, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab og C. A. Reitzel, Kbh. 1922-23. I *SS* er de digte, der blev trykt i Aarestrups levetid, sat efter originaltrykkene, kritisk sammenlignet med manuskriptet, hvis et sådant findes. De øvrige tekster er sat efter manuskriptet. Alle manuskripter befinder sig på Det kgl. Bibliotek i NKS 1809, fol., med undtagelse af »Ved Viol-Urnen« og »Øhlenschlägers Collegium« (Collinske Saml. nr. 12), »Sørgedragten« (sst. nr. 633) og »Kjære Ven! Jeg har faaet en Maneer ...« (Breve fra Aarestrup til Chr. Petersen) .

Modsæt *SS*, der skelner mellem trykte og utrykte digte, benytter udvalget her sig af en opdeling mellem *Digte 1838*, og så »Andre digte«, dvs. de digte, der er trykt i spredte publikationer, samt de efterladte digte. Denne opdeling svarer til F. L. Liebenbergs i *Emil Aarestrups Samlede Digte*, Kbh. 1877, der bygger på Liebenbergs eget og Christian Winthers supplement til *Digte 1838, Efterladte Digte*, Kbh. 1863. Oluf Friis benytter samme opdeling i sit store udvalg, *Digte*, Kbh. 1918 og 1962. »Andre digte« er i denne udgave opført kronologisk, efterfulgt af de udaterede digte. I udgaven bringes desuden et tillæg med optegnelser.

Da en række af digtene ikke kan dateres med sikkerhed, følges den omtrentlige kronologi fra *SS*. De fire trykte digte, der er medtaget i dette udvalg (»Tilstaaelsen«, »Drankeren Barthold«, »Den Sovende«, »Bebredelsen«), og som i *SS* pga. opdelingsprincippet er sat uden for kronologien, er her genindsat i den omtrentlige kronologi. Det skal bemærkes, at rækkefølgen af digtenes affattelsestidspunkter ikke altid svarer til trykkesidspunkternes kronologi.

Liebenberg gav titler til en række digte, som var uden titel fra Aarestrups 287 hånd. I de fleste tilfælde er det digtets førstelinje, der er ophøjet til titel. Disse digte kan genkendes i tekstudvalget, indholdsfortegnelsen og noterne ved at være fulgt af tre punktummer. Titler, som er givet efterlods og ikke er lig med førstelinjen, står i parentes. At se bort fra titlen ville i disse tilfælde gøre det vanskeligt at finde en række digte, der for længst er kanoniserede under den tilkomne titel.

Tekstrettelser:

S.13, 1.22: Tjalf > *Tjalfe*

S. 56, 1. 3 fn.: *Myren!* > *Myren!*« [»Naturraisonnement« strofe 12]

S. 57, 1. 3: *Ja - blev han ved - Vor Ven* > »*Ja*« - *blev han ved* - »*Vor Ven* [sst., strofe 14]

S. 79, 1. 5 fn.: *Som om han* > *Som nu. Han* (rettelsen indført på grundlag af rettelleslisten i *Digte* (1838), s. 285; her rettes *Som nu han* > *Som nu. Han*)

S. 151, 1. 5 fn: *Anders, raaber han, hei* > »*Anders,*« *raaber han, »hei*« [»Idyll« vers 26]

17. Udvalgt bibliografi

Emil Aarestrups Breve til Christian Petersen. Udg. af Morten Borup, Kbh. 1957

Vilhelm Andersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, bd. 3, Kbh. 1924

Søren Baggesen: »Eros og død: Emil Aarestrup«, i: *Dansk litteraturhistorie*, bd. 5, Kbh. 1984

Søren Baggesen: »Stedet som scene og trope i Emil Aarestrups *Erotiske Situationer*«, i: *Ny Poetik*, nr. 3, 1994

Søren Baggesen: »Om Emil Aarestrup«, i: *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*, Odense 1997

Fanny Barüel: »Emil Aarestrup: Tidlig Skilsmisse«, i: *Danske Studier*, Kbh. 1917

Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1993 (1883)

Georg Brandes: »Emil Aarestrup«, i: *Udvalgte skrifter*, bd. 2, udg. af Sven Møller Kristensen, Kbh. 1984

Hans Brix: »En Middag«, i: *Fagre Ord*, Kbh. 1963 (1908)

Hans Brix: *Emil Aarestrup*, bd. 1-2, Kbh. 1952

Jørgen Fafner: *Strofer og strofebygning*, bd. I, Kbh. 1964 288 Jørgen Fafner: *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*, Kbh. 1989

Jørgen Fafner: *Dansk vershistorie*, bd. I, Kbh. 1994

Oluf Friis: »Indledning«, i: Emil Aarestrup: *Digte*, Kbh. 1962 (1918)

Flemming Harrits: *Digtning og læsning*, Århus 1990

Søren Kierkegaard: *Enten-Eller*, Første del, Kbh. 1997 (1843)

Erik Lunding: »Biedermeier og romantismen«, i: *Kritik* nr. 7, 1968

P. L. Møller: »Emil Aarestrup: Digte 1838«, i: *Kritiske Skizzer fra Aarene*

1840-47, udg. af Hans Hertel, Kbh. 1971 (1847)

Marianne Odgaard: *Kunst på kunst. Analyser af Emil Aarestrups lyrik*. Speciale ved Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet, 1997

Jørgen Sonne: »EA, Digter - her-nu«, i: *De purunge gamle. Klassikere og kommentarer*, Kbh. 1995a

Jørgen Sonne: »I rimets hvidskende egne«, i: *Kritik* nr. 116, 1995b

Jørgen Sonne: »Trolddom og lange skygger. Om opbygning og virkning i lyrik. Til tre plus tre Digte af Emil Aarestrup«, i: *Dansk noter*, nr. I, 1995c

Frederik Stjernfelt: »Emaljens mørke hieroglypher. Emil Aarestrup: Digte«, i: Povl Schmidt o.a. (red.): *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 2, Odense

1998

Ralph-Rainer Wuthenow: »Der europäische Ästhetizismus«, i: Hans Joachim Piechotta (red.): *Die literarische Moderne in Europa*, Opladen 1994

Keld Zeruneith: *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid. En biografi*, Kbh. 1981

NOTE (jf. s. 270f.)

Schack Staffeldt: »Indvielsen«: »Jeg sad paa Pynten ved Sundets Bred, / Himlene smilte, / Og saae med Længsel i Dybet ned, / Bølgerne hvilte, / Da hælded' Solen til Havets Bryst / Og rundtom rødne Luft og Kyst. // Og brat fra Skyerne Strengleeg / Anelsen vakte, / I Aftenrøde Musen nedsteeg, / Harpen mig rakte, / Og raskt et brændende Kys mig gav, / Nedsynkende i det luende Hav. // Da rundt en anden Natur der blev, / Vindene talte; / Fra Skyer, som blege for Maanen hendrev, / Aanderne kaldte, / Et Hierte slog varmt og kiærligt i Alt, / I Alt mig vinked' min egen Gestalt.// Dog blev fra nu for Tanke og Trang / Jorden et Fængsel; / Vel lindrer ved Anelse, Drøm og Sang / Hiertet sin Længsel, / Dog brænder mig Kysset jeg kiender ei Fred / Førend jeg drager Himlene ned!« 289 Charles Baudelaire: »Forbindelser«: »Naturen er et tempel, hvor levende støtter / lader nu og da udstrømme uklare ord; / mennesket går dér gennem symbolernes flor, / storskoven, som over ham øjnene flytter. // Som langeligt ekko i fjern sammenblander / i et mulm og et dyb, der forener sig her, / uhyre som natten og som klarhedens skær, / svarer dufte og farver og lyde hinanden. // Der er dufte, friske som børnenes hud, / blide som oboer, svaltgrønne som enge, / - og andre, fordærvet triumferende, slår ud // med al uendeligheds higende ringe, / som parfumeres registre og røgelsesdans, / og besynger henrykkelsen af ånd og sans.« (*De første moderne*. Udvalg, redigering og gengivelser: Jørgen Sonne (1983))