

EN VERDEN MØDES

[En analyse af to digte – *Indvielsen* og *Møde. Monochrome*
– med fokus på sprog, fiktion og verdensforståelse]

Skrevet af Simon Finnerup
Opgavetype: projektopgave med ekstern censur.
Fag: litterær analyse II.
Vejleder: Réne Rasmussen.
Københavns Universitet.
Institut for Nordisk Filologi.
Dato for aflevering: 11/1/1999

Indhold

INDLEDNING	3
ANALYSE AF INDVIELSEN	4
REFERAT OG INDHOLDSSTRUKTUR	4
FORM: METRIK OG RIM	7
NÅR HVAD OG HVORDAN ER UADSKILLELIGT	9
EN SPLITTET DIGTER OG EN SPLITTET LÆSER	10
ANALYSE AF MØDE. MONOCHROME	13
REFERAT OG INTERTEKSTUALITET	13
GÆT NUMMER ET : ET MØDE I DISSONANS	14
GÆT NUMMER TO : EN 'MONOCHROM' HARMONI	15
GÆT NUMMER TRE : EN KONSTANT MODSIGELSE	16
EN UBEGRIBELIG DIGTER OG EN SINDSSYG LÆSER	20
DEKONSTRUKTION OG REKONSTRUKTION	22
KONKLUSION OG PERSPEKTIVERING	23
LITTERATUR	25
BILAG ET	27
BILAG TO	28
BILAG TRE	30
I 2	30

Indledning

Illustrationen på forsiden (fra udgave 1472 af Isodore af Sevillas *De natura rerum*) er fra middelalderen og viser et kort over verden, året og mennesket. På den tid søgte man sammenhænge, og man forstod, at der var forbindelse mellem verdenens elementer, menneskets legemsvædske og årets tider.

Illustrationen er et håndgri beligt udtryk for middelalderens verdensforståelse og indgår i en lang kæde af forsøg på at definere, afgrænse og bestemme den altid udfordrende verden.

I denne opgave skal der fokuseres på to andre led i kæden, på to digte - *Indvielsen* af Schack Staffeldt fra *Digte 1804* (udkom 1803) og *Møde. Monochrome* af Nikolaj Stochholm fra *Rekonstruktion* (1998) (se bilag et og tre). Kernen i opgaven bliver at undersøge, hvordan de to digte forholder sig til ovenstående problemstilling - hvilken verdensforståelse, der kommer til udtryk.

Indholdsanalysen er naturligt central, men analyserne vil i høj grad være rettet mod, *hvordan* dette indhold videregives: hvad der er karakteristisk for sproget i digtene, hvordan de er bygget op, hvilke stilistiske virkemidler, der bliver benyttet etc.

Med 195 år i mellem de to digte forventer jeg, at der udover en historisk spredning også befinder sig en stilistisk og indholdsmæssig spredning. Men genren har teksterne tilfælles: begge digte er inddelt i strofer og vers, hvilket er et af de mest genkendelige træk for poesi eller digtning. Derudover er digtene lyriske: de giver udtryk for en subjektiv og en stemningsmættet oplevelse (definitionerne på lyrik og digtning er hentet fra Kittang og Aarseth, 1997, s. 29).

Mine metodiske greb er et bredt udpluk af forskellige læsefilosofier: nykritikkens nærlæsning danner fundament, dekonstruktive ideer vil blive inddraget, hvor de åbner op for nye og anderledes betydninger, mens et par af semiotikkens redskaber også vil indfinde sig. Det er mit ideal, at de skønlitterære tekster giver mig inspiration til at bruge noget af det teoretiske værktøj, jeg har lært at bruge, og ikke omvendt: at bevise én bestemt analysemetodes værd og berettigelse.

Analyse af *Indvielsen*

Referat og indholdsstruktur

I *Indvielsen* bliver læseren præsenteret for et jeg, der sidder ved havet, mens solen er ved at gå ned. Pludselig arriverer en muse fra himlen og rækker vedkommende en harpe, giver et kys fra sig og synker derefter ned i havet. Det bliver nat, nogle ånder kalder, og digtet kulminerer i en altomfattende, positiv stemning (st. 3, v. 5-6). Denne stemning brydes af den afsluttende konstatering af, at jorden er et fængsel, og personen ikke kan finde ro, før 'himlene drages ned'.

I *Indvielsen* er de fire store naturelementer, vand, luft, jord og ild repræsenteret af havet, himlen, jorden og solen. Dette er en konkret måde at definere en verdensforståelse på. I den ydre, 'ikkepoetiske' verden er de fire elementer adskilt fra hinanden, men de danner alligevel en sammenhæng, der nødvendiggør hvert enkelt element. Problemstillingen lyder således i den fysisk sanselige verden som i Staffeldts *Indvielsen*: hvordan kan man definere enkelte elementer, der i det store perspektiv danner en helhed?

Det er midt i denne problemstilling, at digtets jeg befinder sig allerede fra digtets start: personen sidder på land, ser ned i havet, solen går ned, og luft og kyst forandres. Trods den ydre ro og harmoni i første strofe (bølgerne hviler), hviler jeg'et ikke, men længes derimod. Det indledende problem og paradoks kan altså defineres: selvom der er en ydre ro i naturen, er der en indre uro i jeg-personen. Samtidig er modsætningen nat/dag repræsenteret, men det er hverken dag eller nat - det er aften, og solen er ved at gå ned, hvilket netop er øjeblikket, hvor dag og nat bindes sammen. Hermed skabes der tvivl om den ydre ro, som bølgerne etablerede, for hvad vil der nu ske på grænsen mellem lys og mørke og mellem det, der kan ses og det, der ikke kan ses? Hvad længes jeg'et efter, og hvorfor er naturen i øvrigt besjælet? Spørgsmålene er mange i strofe et, og digtet er dermed effektivt indledt.

I strofe to sættes handlingen i gang, og læseren får svar på nogle af de spørgsmål, der opstår i strofe et. I døgnets brydning

mellem dag og nat sker det forunderlige, at en muse stiger ned fra himlen og overrækker jeg-personen en harpe. Dette begrundes den ydre uro (i første strofe), som varsler musens komme, og naturelementerne, der er besjælede: når en muse er indskrevet i digtet, peger det væk fra det rationelle og mod det metafysiske. Yderligere er netop harpen et symbol på digterkaldelse (Harrits, s. 106), og i dette digt er denne kaldelse altså tolket som en indvielse, jf. titlen. Jeg-personen er nu blevet tildelt noget overjordisk og åndeligt, der er skabt forbindelse mellem det jordiske og himmelske (forbindelsen er tydelig i forholdet mellem "Strængeleg", st. 2, v. 1, og "Harpen", st. 2, v. 4). Samtidig får digterkaldelsen også en erotisk drejning med musens brændende kys.

I strofe tre følger den naturlige konsekvens af digterkaldelsen, der har skabt forbindelse mellem himmel og jord: naturen forandrer sig radikalt, og ånden giver sig til kende i de besjælede vinde og skyer. Det er blevet nat, og nu er der endelig skabt grobund for det, som digterkaldelsen, musen og besjælingerne indvarslede: den totale forening mellem de adskilte elementer himmel og jord. Et alt opstår (st. 3, v. 5-6), der i ordets bogstavelige betydning indeholder alt, og forskellene, der blev beskrevet tidligere, er nu ophævet. Selv forskellen mellem det indre i jeg'et og det ydre i naturen opløses, det store alt er en krop, hvor hjertet banker livgivende og harmonisk, og samtidig er jeg'et en del af denne omfattende krop. Fænomenet er ikke kun unikt beskrevet af Staffeldt, 'det grænseløse jeg' (jf. Lund, s. 288) og panteisme, der ifølge Nudansk Ordbog er læren om Gud i alt, er lignende betegnelser. Men spørgsmålet er, om der ikke midt i denne euforiske stemning er aspekter, der peger i en anden retning, at den store forening alligevel ikke sker? Flemming Harrits påpeger (Harrits, s. 108), at mens digtet hævder symbiosen (at jeg'ets indre er forenet med et fysisk ydre) i "Et Hjerte slog varmt og kærligt i Alt" (st. 3, v. 5) genopretter den følgende sætning forskelligheden "I Alt mig vinked min egen gestalt" (st. 3, v. 6). Ordene 'mig' og 'min egen' markerer, at der ikke sker nogen fuldbyrdet forening, men derimod en selvspejling, der ikke kan udtrykke en enhed. D.v.s., at vedkommende ser sig selv i et alt, der i lige præcis dette øjeblik ikke kan defineres som et alt mere, når det kan iagttages udefra; et alt kan umuligt overskues,

fordi det også vil inkludere øjnene, der ser. Dermed tager digtet en væsentlig drejning og lægger op til den sidste strofe.

I fjerde strofe er jeg-personen kommet til en afklaring: jeg'et *har* oplevet det kunstneriske sus, stemningen af det 'grænseløse jeg' og ånden, der samlede det adskilte i en enhed. Men det varede kun et ekstatiske øjeblik, som sluttede brat. For med indvielsen som digter følger også den nye og nedtrykkende verdensforståelse: himlen og jorden, ånd og materie og det subjektivt indre og det objektivt ydre er separate størrelser. Men helt forfærdeligt er det ikke, for selv om jorden nu føles som et fængsel, og adskillelsen smerter, er jeg'et inspireret (i ordets egentlige betydning: beåndet eller opflammet til kunstnerisk skaben): musens kys brænder stadig. Jeg'ets urolige sindstilstand er også vendt tilbage, men den store forskel på jeg-personen i strofe et og jeg-personen i strofe fire er naturligvis, at jeg'et til sidst er indviet.

Indvielsen er dog dobbelt, og jeg'et er spændt ud mellem to erkendelser, som former sig som to selvstændige størrelser, der alligevel er uløseligt forbundne, fordi de kun kan etableres på baggrund af hinanden: den altomsluttende helhedsfølelse har indbygget en modstand i sig selv (jf. ordene "mig" og "min egen", st. 3, v. 6), der udvikler sig til en smertefuld konstatering af, at verdenen er opdelt. Jorden er adskilt fra himlen, som jeg'et nu kun kan stræbe efter, men denne stræben er netop muliggjort på baggrund af helhedsfølelsen. Anelse, drøm og sang bliver digterens hjælpemidler i forsøget på at drage himlene ned - at lade himlen og jorden, et indre og et ydre smelte sammen i ét favnende, grænseløst jeg.

Lad mig kort opsummere: i digtet forløber der altså to parallelle udviklinger: omverdenen (det objektivt ydre) forandrer sig i takt med jeg'ets udvikling (det subjektivt indre) - et forløb, der består af tre faser:

1. Verdenen er opdelt, og jeg'et længes mod noget uvist, fordi det ikke er indviet endnu.
2. Verdenen er samlet i en helhed, som er uadskillelig fra jeg'et.
3. Verdenen er igen opdelt, jeg'et længes atter, men på et andet niveau end i fase 1, da helhedsfølelsen i fase 2 erindres.

Pointen er, at fase 2 og 3 kun kan eksistere på baggrund af hinanden, og yderligere indgår de i en konstant forskydning, hvor jeg-personen længes efter et alt, der opnås, men straks efter afføder en erkendelse af en opdeling, der får jeg'et til at længes igen o.s.v. Det er denne evige forskydning, der skaber uro: "Dog brænder mig Kysset, jeg kjender ei Fred/Førend jeg drager Himlene ned." (St. 4, v. 6).

I den sidste strofe indgår derfor ordene: tanke, trang, anelse, drøm og længsel. De beskriver alle en stræben efter et hinsides, det der kun kan opleves i et kort og flygtigt øjeblik. Jacques Derrida kalder dette fænomen for en stræben mod nærvær (jf. Raffnsø-Møller, s. 33ff), men netop i romantikken (som *Indvielsen* hører ind under) øjner man en begyndende skepsis mod den tro, at et nærvær findes og kan formidles:

I romantikken konfronteres vi imidlertid fra ca. 1800 med den oplevelse at det nærvær vi søger er i færd med at blive fraværende. Det betyder ikke at vi hører op med at søge efter et sådant nærvær: Romantikken kendetegnes af en stadig søgen efter nærhed og er som sådan logocentrisk. Men netop denne stadige nærhedssøgen konfronterer os med den erfaring at vores søgen efter nærhed ikke længere kan tilfredsstilles i et erfaret nærvær. (Raffnsø-Møller, s. 37).

I *Indvielsen* er helhedsfølelsen først fraværende, dernæst bliver den nærværende, hvilket samtidig bekræfter dens fravær. Man kan sammenligne med Shakespeares Hamlet, der mister sin fader - han dør og er dermed fraværende. Ikke længe efter møder Hamlet dog sin faders spøgelse, faderen bliver nærværende igen, men netop fordi det er i skikkelse af et spøgelse, bliver døden og fraværet af liv bekræftet.

Form: metrik og rim

Indvielsen består af fire strofer med seks vers i hver strofe. I første omgang er det interessant at fokusere på enderimene, og digtet kan deles op i noget, der ligner et kombineret krydsrim (abab) og parrim (aabb) (disse betegnelser er lånt fra Kittang og

Aarseth, 1997, s. 273). Med eksempler fra første strofe ser strukturen således ud:

A: vers et ("...Bred")

B: vers to ("... smiilte")

A: vers tre ("...ned")

B: vers fire ("... hviilte")

C: vers fem ("...Bryst")

C: vers seks ("...Kyst")

I strofe tre bliver klimakset understreget af strofens sidste to vers, der i modsætning til de resterende femte og sjette vers i digtet ikke kun består af parrim, men også indeholder rytmisk ekspressivitet. Atle Kittang og Asbjørn Aarseth skelner mellem rytme og versemål (Kittang og Aarseth, 1997, s. 113): rytme er et dynamisk og konkret element, der udgør en mere eller mindre væsentlig del af et hvert digt, mens versemål er et statisk og abstrakt mønster, der indrammer et indhold. Rytmisk ekspressivitet kommer i forlængelse af dette til udtryk, når der er nøje sammenhæng mellem det, et digt siger på betydningsplanet (indhold), og det, et digt skaber på det rytmiske plan (form). Dette er, hvad der i *Indvielsen* sker i tredje strofes sidste to vers: indholdsmæssigt blev denne passage ovenfor beskrevet som det unikke øjeblik, hvor alt er smeltet sammen i en stor helhed, og rytmisk fornemmer man også en sammenhængende og glidende harmonisk poesi. Ikke bare på grund af parrimet og de samme antal stavelser i hvert vers (dette er f.eks. også tilfældet i vers fem og seks i strofe et), men fordi vers fem slutter præcist, som vers seks starter. Gentagelsen af netop den indholdsmæssige kerne "i Alt" snører de to sætninger sammen, de er to sider af samme omdrejningspunkt og danner tilsammen en epanastrofe, d.v.s. en trope med 'kædevirkning', hvor et leds slutning gentages i begyndelsen af næste led (jf. Jørgensen, s. 97f). De to sætninger udtrykker en enhed ved at ophæve den syntaktiske modsætning (ved at være to vers), for i stedet at springe ud som én altomsluttende sætning: 'xxxxxxxx i Alt' i vers fem bliver i vers seks vendt om til 'I Alt xxxxxxxx'. Desuden er rimet spændt yderligere ved, at

der udover enderim mellem de to vers også er assonans mellem "I Alt" og "Gestalt" i vers seks.

Strofe tre topper altså i alle henseender: vers fem og seks i denne strofe danner ved hjælp af opskruet rim, rytmisk ekspressivitet, en sammenføjende epanastrofe og et indhold, der når et unikt højdepunkt, et næsten orgastisk klimaks af ét mægtigt alt. Når modsætningen alligevel er indskrevet til slut i højdepunktet, "mig" og "min egen" (st. 3, v. 6) peger som nævnt væk fra helhedsopfattelsen, må det være for at indvarsle og anskueliggøre jeg'ets efterfølgende smerte.

Når hvad og hvordan er uadskilleligt

Et kunstværk har kun en eneste hensigt, én totalmening, ét samlet tema. Og alle dets tilsyneladende adskilte og modstridende elementer - karakterer, handling, milieu, atmosfære, farve, billedsprog etc. - alt arbejder sammen om at give denne ene hensigt form. Dette princip giver læseren en nøgle til værkets mening. (Robert Wooster Stallman i: *The Critical Reader, College English*, 1948. Her citeret fra Fjord Jensen, s. 107).

Ideen om, at form og indhold indgår i en enhed, er en af nykritikkens pointer. Et motiv opstår ikke før digtet skrives, men i løbet af skriveprocessen, fordi mangfoldigheden af stilistiske og indholdsmæssige elementer er betydningsbærende, og alle retter sig mod kun én hensigt.

I *Indvielsen* er der som nævnt overensstemmelse mellem et indholdsmæssigt klimaks og et rytmisk klimaks i slutningen af tredje strofe. Hele digtet indeholder dog flere elementer og forløb, der alle er medvirkende til at op- og nedtone intensiteten i digtet. Samlet ser tre udvalgte forløb således ud (se i øvrigt diagrammer over de tre eksempler, bilag to):

- *Verdensforståelse*. Opfattelsen af jord og himmel som adskilte, derefter glidende overgang til altomfattende enhedsfølelse i

strofe tre, derefter tilbage til opfattelsen af jord og himmel som separate fænomener.

- *Jeg'ets sindstilstand*. Jeg'et længes og er uroligt i starten, i strofe tre opnås den fulde harmoni, derefter er jeg'et igen uroligt og længes atter.
- *Tid*. Digtet er skrevet i flere forskellige grammatiske tider. Der lægges ud med en datid, der varer til og med vers et og to i fjerde strofe. Derefter skiftes til nutid. Traditionelt opfattes nutid i lyrik som en altid, d.v.s. et ubeskriveligt tidrum, der ikke indeholder et decideret forløb. I *Indvielsen* bliver der altså beskrevet en tidligere oplevelse (datiden), der ikke varede ved, og refleksionen udgår fra altiden (st. 4, v. 3-6). Til sidst i digtet gives der også udtryk for en fremadskuen, en længsel, der vil vare ved i fremtiden: "Dog brænder mig Kysset, jeg kjender ei Fred/Førend jeg drager Himlene ned." (St. 4, v. 5-6). Forløbet i tid følger derved en kronologisk linje fra datid - over nutid/altid - til en fremtid.

Det er tydeligt, at den generelle tendens former en stigende intensitet i løbet af de første to strofer, den når et klimaks i strofe tre, og der sker et fald i sidste strofe. Undtaget er forløbet i tid, der ikke topes i et klimaks midt i digtet (som de andre elementer gør). Dette havde krævet en tilbagevenden til en datid igen, men indholdspointen er jo, at følelsen af 'det grænseløse jeg' ikke kan vare ved, hvorfor den er beskrevet i datid og netop som en oplevelse, der er afsluttet. Selve det, at der i løbet af digtet dog sker en stigning og ikke et fald, som teoretisk set godt kunne lade sig gøre (der ville i så fald være lagt ud med en fremtid/nutid/altid og endt i en datid) bekræfter ideen om, at der befinder sig én hensigt, som alle aspekter i teksten samarbejder om at udtrykke.

En splittet digter og en splittet læser

Trods digtets ene hensigt er der alligevel noget, der falder uden for denne helhedsbetragtning:

"Og brat fra Skyerne Strængeleg/Anelsen vakte,"
(st. 2, v. 1-2).

Hvordan skal denne sætning forstås? Harrits bemærker, at den både kan betyde, 1) at strengeleg vækker anelse, og 2) at anelse vækker strengeleg (Harrits, s. 106). Hvis man går et skridt videre, end Harrits gør, vil analysen fortælle, at hans iagttagelse af de to betydninger repræsenterer to forskellige og modsatrettede tolkninger og i øvrigt er et eksempel på en kiasme, d.v.s. en trope, der består af en omvendt gentagelse (jf. Jørgensen, s. 100f).

1) Den første tolkning kunne man kalde litteraturhistorisk og opererer med en 'referent', hvilket vil sige at digtet refererer til noget uden for digtet. Jeg-personen i *Indvielsen*, som meget vel kunne være digteren selv, bliver simpelthen inspireret til anelse (digtning) via musen, gæsten fra det metafysiske hinsides (Albeck, s. 40). Referenten er dog metaforisk i dette tilfælde, da der bl.a. via besjælingerne beskrives en u håndgribelig transcendentale oplevelse. Digtet handler om den romantiske kunstners indvielse, en indvielse, der i en videre tolkning også har retning mod læseren, der nu er indviet i forudsætningerne for selve digtet og dermed den litterære mode, som romantikken blev. Digtet vil i en sådan tolkning genrebestemmes som romantisk.

2) Den anden tolkning retter sig væk fra spørgsmålet om en 'referent', væk fra biografiske forståelsesrammer og væk fra antagelsen, at *Indvielsen* handler om digteren, der har været i berøring med et eller andet metafysisk. At det netop er anelsen, der vækker strengeleg, peger på et ikkeeksisterende hinsides og på, at indvielsen til kunstner ikke er bestemt af forholdet mellem jeg'et og noget guddommeligt. "I Alt mig vinked min egen Gestalt" (st. 3, v. 6) beskriver derfor et selvskabende jeg, at oplevelsen er et subjektivt anliggende, og transcendens må derfor defineres som et indre, individuelt rum i jeg'et. Digtet refererer ikke til andet end sig selv, 'referenten' er afskrevet, og besjælingerne, musen og harpen som litterære symboler og indvielsen af jeg'et til at digte er indskrevet for at gøre læseren opmærksom på fænomenet fiktion.

Ifølge Paul de Man, en af hovedmændene bag dekonstruktion (jf. Dahlerup, s. 49), indeholder digte allegoriske tegn og ikke symbolske. Et symbol fører to betydninger sammen, selve billedet og det, de Man kalder totaliteten, mens allegorien kun henviser til indhold, allegorien ikke selv konstituerer (Man, 1989, s. 189). Allegorien manifesterer umulighed i den forstand, at der ikke skabes forbindelse mellem et tegn og det, det betegner (tegnet er tomt). Resultatet bliver, at sprog kun henviser til sprog, at der opstår en tomhed, der resulterer i et negativt moment (Man, 1989, s. 207). I *Indvielsen* kommer det negative moment til udtryk i slutningen af digtet, hvor jeg-personen netop længes mod den sammenhæng, der kort oplevedes i tredje strofe, en sammenhæng, der kunne etableres v.h.a. et symbol eller en sammenhæng, der er selvskabt. Sagt lidt anderledes: jeg'et længes efter den nærhed, som et symbol ville kunne beskrive, men fordi denne nærhed (enhedsfølelsen) er erfaret og oplevet en gang, bliver jeg'et opmærksom på det fravær, der uundgåeligt følger efter - at himmel og jord er adskilte. Nærvær konstituerer fravær, og fravær konstituerer nærvær, i en konstant, kiasmisk forskydning (jf. Descombes, s. 130f). Jeg'ets mål vil derfor altid være uopnåeligt, det fraværende vil altid være fraværende i en eller anden form. At være digter er derfor smertefuldt: man kan kun længes, ane og drømme.

Man kan så afsluttende stille spørgsmålet: hvilken tolkning er den rette? Er det strengeleg, der vækker anelsen, eller er det omvendt anelsen, der vækker strengeleg? Måske er begge tolkninger, hvor modsatte de end fremtræder, del af den problemstilling, som giver digtet mening. At der opstår tvivl i læsningen af "Og brat fra Skyerne Strængeleg/Anelsen vakte" (st. 2, v. 1-2), er næppe tilfældigt, og det tvetydige udsagn kan tolkes som den forvirring, jeg'et er fyldt op af. Har jeg'et virkelig været i kontakt med en overnaturlig muse eller er vedkommendes fantasi så stærk, at musik opstår? Der findes intet entydigt svar, og hvis det fandtes, ville det umuligt kunne begrundes i en rationel diskurs.

Analyse af *Møde. Monochrome*

Referat og intertekstualitet

Mens forløb og handling i *Indvielsen* kunne refereres i en håndevending, ser det noget mere kompliceret ud i tilfældet *Møde. Monochrome*. Her får læseren beskrevet to stemmer, som synger i et jeg. Ved første øjekast er de to strofer, som giver form til en stemme hver, bygget op af et gentagende handlingsskelet: træstammer sejler af sted i en flod, øjne ser et landskab, et hav nævnes, og en by passeres. De to 'ture' igennem landskabet afsluttes dog forskelligt, da tur et i strofe et ender på gaden og altså i en by, hvor tur to i strofe to ender ved havet og ved en by (der nævnes en mole, st. 2, v. 17).

Som i *Indvielsen* er de fire verdensomspændende naturelementer til stede: vand befinder sig i floden og havet, luft nævnes i kraft af himlen (st. 2, v. 6), ild er repræsenteret af et brændende blad (st. 1, v. 10-12), og jord beskrives ikke direkte, men indgår som forudsætning for træerne, byen, floden etc. Man kan fra en spød læsestart ikke afvise, at Nikolaj Stochholm er bevidst om, at disse fire jordiske bestanddele har dannet grundlag for tidligere opfattelser af verden. Påstanden er med andre ord, at han har indskrevet en intertekstuel og ældgammel problemstilling i *Møde. Monochrome* - en opdeling af verden, som var herskende i blandt andet middelalderen (jf. forsideillustration), og en opdeling, som Staffeldt tog afsæt fra i *Indvielsen*. Stochholm gør det samme: via intertekstuelle referencer til luft, ild, jord og vand lufter han et første tema for læseren - at det her digt handler om en måde at forstå verden på.

Men som det vil fremgå i det følgende er *Møde. Monochrome* ikke et referat af hverken middelalderens tænkemåde eller Staffeldts digtning. Digtet er langt fra entydigt, og ved flere gennemlæsninger opstår modsigelse på modsigelse. Derfor vil jeg i det følgende forsøge at indkredse essensen af de forskellige deltolkninger, og derefter sluse dem sammen i flere kontrasterende og forhåbentligt velbegrundede analysegæt.

Gæt nummer et: et møde i dissonans

Ved en første analyse af digtet bliver forsøget at karakterisere tvestemmen, der selvsagt er spaltet i to: et du beskrives i første strofe, og et du beskrives i anden strofe. I strofe et synger den første stemme en separat del op – den synger i personens bryst og ikke i en hel krop. Enkelte dele og brudstykker præger derfor strofe et: udover bryst nævnes også jeg'ets hoved, to tilfældige, der mødes, og katten og dens kuld. I forhold til stemmen i anden strofe gør denne stemme ikke udpræget brug af overførte betydninger (med undtagelse af visse 'sløringer', som nævnes senere, og af metaforen og 'undertitlen', der indleder begge strofer: "Tvestemmen synger i mig"), og strofen er umiddelbart rensset for troper, det vil sige metaforer, besjæliger, antropomorfe størrelser m.m., som ofte kendetegner et lyrisk digt¹. Den enkelte stemme har altså modsat iklædt sig en prosaisk og konkret skikkelse, og naturen beskrives udefra som en objektiv størrelse og et fragmenteret landskab, som øjnene bringer sammen (st. 1, v. 8).

Den anden stemme (i st. 2) fremstår som modsætning og synger i jeg'ets hele. Her indgår sammenhænge i stedet: "mit hele" (st. 2, v. 2), "min natur" (st. 2, v. 13) og "kattens gravide mave" (st. 2, v. 16) omslutter alt, hvad der i første strofe blev beskrevet som adskilt. Besjæliger (f.eks. "træstammernes blinde og berusede vandring", st. 2, v. 4) forener et objektivt ydre med et subjektivt indre, og to, der elsker hinanden (st. 2, v. 14), er ligeledes draget mod en sammenhæng, ikke bare en fysisk sammenhæng og med kønsakten som sammenbinding, men også mod en mental samhørighed. Således står den anden stemme som kontrast til den første, den videregiver et abstrakt indhold og synger i jeg'ets hele.

De to stemmer er altså binære modsætninger, de afgrænser et område hver, henholdsvis et bryst og et hele, og netop ordet 'møde' i digtets titel henviser til et møde mellem to dissonerende størrelser.

¹ Hvis "mørkt" i "mørkt som rummet/ over mit hoved," (st. 1, v. 12-13) læses som et adverbium, der lægger sig til verbet "brænder" (st. 1, v. 12), opstår dog en metafor. I gæt nummer tre (s. 14ff) diskuteres lignende modsigelser.

Gæt nummer to: en 'monochrom' harmoni

Karakteristikken af de to stemmer i forrige gæt holder dog ikke i længden: ved nærmere nærlæsning er der flere aspekter i teksten, der taler imod opdelingen af modsætninger i forholdet del over for helhed. Begge strofer indledes med ordet "Tvestemmen", og hvis stemmerne skulle kontrastere hinanden, ville en anderledes indledning have været mere rammende, f.eks. 'den ene stemme' og 'den anden stemme'. Pointen er, at *Møde. Monochrome* handler om én tvestemme, der i kraft af sin dobbelthed udsiger en helhed. Begge du'er er derfor metonymisk forbundne med tvestemmen. Digtet er 'monochromt' (beskriver en farvemæssig enhed) i den forstand, at de to stemmer supplerer hinanden og er uadskillelige.

Besjælingerne i strofe to skaber sammenhæng mellem noget fysisk ydre og noget psykisk indre - naturen får tilskrevet menneskelige egenskaber. Men besjælingerne rækker ud over denne strofe og forener det konkrete, objektivt ydre i første strofe et med det abstrakte, subjektivt indre i anden strofe. Et konkret eksempel på foreningen mellem naturen og jeg'et og samtidig foreningen mellem de to strofer er, at "floden" (st. 1, v. 15) udskiftes med "mig" (st. 2, v. 15)². I analysen af *Indvielsen* blev dette fænomen kaldt 'det grænseløse jeg', og også i *Møde. Monochrome* folder et jeg sig ud og forbinder et udenfor med et indenfor. Staffeldts mægtige 'alt' og kortvarige panteistiske oplevelse svarer til Stochholms kobling mellem natur og menneske. Atle Kittang noterer mere generelt om digtekunst, at

Lyrik bygger på den 'monologiske ytring', men stræber mod en intersubjektiv forsoning mellem det subjektivt 'indre' og det objektivt 'ydre'. (Kittang, 1994, s. 39).

Forsoningen foregår gennem tropologiske substitutioner, som i *Møde. Monochrome*, hvor besjælingerne skaber liv i ellers døde ting, eksempelvis er floden gjort voldelig (st. 2, v. 5).

Samtidig er floden et billede på et brudstykke eller fragment, der opretholder et samlende hele. Havet, som nævnes direkte to gange i digtet (v. 10 i begge strofer) og indirekte til sidst i digtet (ingen mole uden hav, st. 2, v. 17), samler

² De små semantiske ændringer per vers fra første til anden strofe bliver nøjere diskuteret s. 15f.

alverdens floder i sig og eksisterer kun som samlingspunkt. Dette bliver et billede på digtet som et hav, hvor de to strofer løber sammen som to floder og forenes i én 'monochrom' eller, ifølge Kittang, monologisk tekstenhed.

Gæt nummer tre: en konstant modsigelse

Problemet ved de forrige to gæt er, at de retter sig mod entydige tolkninger. Digtets titel skal naturligvis læses fuldt ud, og dets dobbelte udsagn indleder debatten: foregår der her et møde mellem to adskilte fænomener, eller handler teksten om et mægtigt, 'monochromt' alt? Spørgsmålet og modsigelsen er indskrevet fra start, og det viser sig at danne norm for resten af digtet: ved endnu en analyse af teksten bliver det klart, at digtet har begreberne modsigelse, tvetydighed og udfinerbarhed som rystende fundament.

Til at starte med kan man undre sig over, hvordan digtet skal læses. Normalt står strofe to under strofe et i et digt, men her er stroferne ligestillet. Når stroferne er bygget grafisk ens op, og når de små semantiske ændringer nøjagtigt sker per vers fra første til anden strofe, leder det én til at læse digtet horisontalt, d.v.s. først vers et i strofe et, derefter vers et i strofe to, dernæst vers to i strofe et etc. Men hvorfor er stroferne så udstyret med et nummer hver, der betoner en traditionel strofisk rækkefølge og tilskynder en vertikal læsning?

I semiotikken arbejder man med betydninger, der produceres gennem tegn (Drotner, s. 176). Et af redskaberne er opdelingen i paradigmer og syntagmer: hvor der træffes et tegnvalg i en sætning, kalder man pladsen for et paradigme, og det forløb eller den sætning, der strukturerer de forskellige tegn, kaldes for et syntagma. "Paradigmer er altså tegnsystemets kontrastakse, mens syntagmer er tegnsystemets kombinationsakse." (Drotner, s. 181). I *Møde. Monochrome* indledes hver strofe for eksempel med syntagmet "Tvestemmen synger i mig/i mit hele", hvor tegnet "bryst" (st. 1, v. 2) er det eneste, der skiller de to strofer fra hinanden. Men dette lille skift er karakteristisk for digtet: de små paradigmatiske udskiftninger er de eneste ændringer, der sker. Grundstrukturen i syntagmet, og d.v.s. sætningen og syntaksen, er

bibeholdt fra første til anden strofe, så forløbet umiddelbart ligner en gentagelse.

Hvis man i sin analyse fokuserer på de paradigmatiske skift fra første til anden strofe bliver det klart, at stroferne vers for vers er modsætninger. Den første stemme synger i en *del* af kroppen (jf. "bryst", st. 1, v. 2), indholdet er i forhold til den anden stemme *konkret* og videregives *entydigt* (jf. "træstammernes stille eller berusende vej" st. 1, v. 4-5. Dette udsagn kan som her læses konkret som en beskrivelse af træstammer, der flyder stille ned ad en flod og virker berusende på jeg'et. Men udsagnet kan også tolkes modsat, hvor selve handlingen bliver en metafor for noget abstrakt. Mere herom senere.). Derudover er perspektivet *retrospektivt* (træstammerne er på vej væk fra flodens udspring, st. 1, v. 4-5). Omvendt synger den anden stemme i et *hele* (st. 2, v. 2), indholdet er særdeles *abstrakt* og udtrykkes v.h.a. troper, der er 'dobbelt', jf. besjælingen "træstammernes blinde eller berusede vandring", der er dobbelt, idet der i billedet er ført elementer sammen fra to forskellige betydningsområder: noget ikke menneskeligt har fået tilført noget menneskeligt (st. 2, v. 4-5), og endelig er blikket rettet *fremad* (jf. træstammerne, der er på vej mod flodens udløb, st. 2, v. 4-5). Efter de første fem vers i begge strofer ser modsætningen altså således ud:

1. strofe/1. stemme: beskriver dele, er konkret/entydig og retrospektiv.
2. strofe/2. stemme: beskriver et hele, er abstrakt/dobbelt og fremadskuende.

Men analysen kan naturligvis ikke stoppe efter to gange fem vers. Den første stemme synger senere i strofen om en *helhed*, jf. det ufødte kuld, der nødvendigvis stadig må indgå i en helhed med katten, når det nu er ufødt (st. 1, v. 16), ordet "skønt" (st. 1, v. 10) er både et adjektiv med betydningen 'smukt' og en konjunktion med betydningen 'selvom', og 'skønt' er dermed et *tvetydigt* udsagn. Endelig formulerer den første stemme en *fremadrettet* proces, der skal ses i forhold til processen i anden strofe: egebladet brænder i træet i strofe et (v. 10-12), mens egebladet i strofe to er gået tilbage i udvikling og er blevet til

en knop på træet igen (st. 2, v. 12). Den anden stemme giver modsat udtryk for en *opdeling* (jf. katten og dens gravide mave, der er adskilt fra hinanden, st. 2, v. 16-17), naturen beskrives *enkelt* og *konkret* og er ikke mere besjælet (jf. det grønne egeblad st. 2, v. 10), og som nævnt foregår der en *baglæns* proces, idet egebladet går tilbage i udvikling og bliver en knop på træet (st. 2, v. 12). Således tryller man den totale modsigelse frem, for i anden halvdel af stroferne (versene 10-18) kan stemmerne karakteriseres som modsætninger til det, der blev udtrykt i versene et til fem:

1. strofe/1. stemme: beskriver en helhed, er tvetydig og fremadrettet.
2. strofe/2. stemme: beskriver en opdeling, er enkel/konkret og bevæger sig baglæns.

Pointen er, at man simpelthen ikke kan karakterisere de to strofer entydigt. Hverken ved at læse dem vertikalt og dermed studere stemmerne enkeltvist som særskilte syntagmer (for der er som vist en del modsigelser internt i stemmerne), og det er ligeledes umuligt at karakterisere stroferne ved at læse dem horisontalt som kontrasterende paradigmer, når modsætningsparrene gradvist ophæver hinanden. Hvordan kan man for eksempel påstå, at stemmerne er repræsentanter for henholdsvis noget opdelt og et samlet hele (begge strofer v. 2), når der til sidst i stroferne sker det modsatte, at den første stemme proklamerer en helhed (st. 1, v. 16), og den anden stemme røber en opdeling (st. 2, v. 16)?

Stemmen i strofe et er særdeles vanskelig at karakterisere, fordi den eventuelle metaforik er sløret; "Du" (st. 1, v. 3) står i flere betydninger helt alene, der 'mangler' et verbum, som kunne spore læseren ind på en entydig tolkning og dokumentere, om stemmen skulle læses metaforisk eller bogstaveligt. Yderligere kan det diskuteres om træstammernes "vej væk fra flodens voldsomme udspring" (st. 1, v. 4-5) og "floden der ikke løber" (st. 1, v. 15) er troper. Essensen er, at forskellen mellem de to stemmer vidskes ud, når f.eks. den første stemme nærmer sig den anden stemme ved slet ikke at være så entydig og ren for troper, som blev hævdet i gæt nummer et (s. 12). Den retoriske figur kiasmen

danner her fundament for en konstant opløsning af definitioner: når læseren tror at have forstået og grupperet de to stemmer som modsætninger eller som del af en helhed, opstår modsatte betydninger, der peger på en ny forståelse af stemmerne, som igen opløses o.s.v.

Helt umuligt, og som to højdepunkter i digtet, bliver det til sidst i hver strofe, hvor den vrangvillige konstruktion med katten slipper den helt store desorganisation løs. I første strofe ligger kattens ufødte kuld på gaden udenfor (v. 16-17), men hvordan kan et kuld være ufødt og indgå i en helhed med katten, samtidig med at det ligger på gaden adskilt fra den? I strofe to ligger kattens gravide mave på molen udenfor (v. 16-17), og her er problemstillingen den samme som i strofe et, men vendt om for at fuldende den kiasmiske gentagelse: hvordan kan digtet hævde en opdeling mellem katten og dens gravide mave, når katten og dens gravide mave naturligt indgår i en symbiose?

Under alle omstændigheder er objektet i begge strofer dødt. Første stemme kender ikke dødsårsagen, kullet er bare dødt, og måske har der aldrig været liv i det, mens der i anden strofe har været liv i den gravide mave, men at det har været nødvendigt for en eller anden (for digteren?) at tage livet af den.

Som en understregning af det gennemgående tema om det undefinerbare ender teksten med endnu en umulighed: den i forvejen splittede kattermave ligger uden for alt (st. 2, v. 17-18). Men et alt må i sagens natur også indeholde en gravid kattermave, så igen hiver digtet gulvtæppet væk under sine egne udsagn.

De to stemmer er hermed ikke to opdelte stemmer, der synger hver deres sang, men to famlende forsøg på at gribe fat i nogle erkendelser og betydninger, der ikke findes. Derfor er der i starten af hver strofe en positiv stemning, der er sang og beruselse, og øjnene forsøger at samle det adskilte (st. 1, v. 6-8) og 'optage' et samlet landskab (st. 2, v. 6-8). Men i lige netop forsøget på at nå to forklaringer, opstår umuligheden som uomgængeligt begreb, og stroferne 'knækker over' (visualiseret ved at stroferne kun har et ord i niende vers): øjnene forsøger at bringe et landskab sammen, men havet har unddraget sig fællesskabet (st. 1, v. 8-10), og øjnene optager et helt, samlet

landskab, hvor havet igen er placeret udenfor (st. 2, v. 8-10). Herefter indtager mørket en dominerende plads i stroferne, og begge forsøg ender i døden.

Beruserse bliver et billede på den sløring, det er at ville gruppere og karakterisere noget i grunden udefinerbart. Det kan jo være dejligt at befinde sig i en uvidende rus (derfor indledes stroferne positivt), men når man vågner op til erkendelse af, at erkendelse ikke er muligt, vil man ofte chokeres over tingenes grænseløse tilstand, og man bliver rådvild eller "sindssyg" (st. 1, v. 18). Sindssygen peger ikke kun på et spaltet jeg, men også på et jeg, der ikke kan beskrive sin dobbelte bevidsthed, når intet er sandt, når intet er forkert, og når alt kan modsiges.

En ubegribelig digter og en sindssyg læser

'Sandheden er en hær af troper'.

Sætningen blev første gang fremført af Nietzsche, og som *Møde. Monochrome* postulerer den sandheden som relationsbestemt, subjektiv og som et rent sprogligt fænomen (Man, 1992, s. 373). Nikolaj Stochholm viser i sit digt, at selv bitte små sproglige og paradigmatisk ændringer kan vende og dreje en 'sandhed', som blev etableret kun få vers tidligere.

Igen er det relevant at inddrage Paul de Mans forståelse af retorik og digtning. I analysen af *Invielsen* blev der (på s. 10) gjort rede for de tomme tegn, der resulterede i et negativt moment, og i *Møde. Monochrome* ses et lignende tilfælde: de to stemmer forsøger at indfange og definere sproglige tegn, der er fyldt med mening, men de findes ikke, forsøgene mislykkes, og derfor må de naturligt afgå ved døden, som selvsagt er et negativt moment. Et allegorisk tegn er tomt for mening, og først når det gentages, opstår der mening (Man, 1989, s. 207). *Møde. Monochrome* har dette som rød tråd og er bygget op som én stor gentagende forskydning eller konstant kiasme (strofe to 'gentager' strofe et). Men digtet vil mere end at postulere en egen subjektiv realitet, for i den evige opløsning af sandhed afvises også den mening, som opstår i gentagelsen af de tomme tegn. Sandheden er selv internt i digtet flygtig, den er en udefinerbar og

vrangvillig hær af sproglige konstruktioner, som forandrer sig og udkæmper uafgørlige slag.

Det er derfor, læseren vakler rundt i digtet og har svært ved at gribe fat i én bestemt tolkning. De tre analysegæt skulle helst anskueliggøre fortolkningsproblemerne, men samtidig vise, at alle tre gæt i kraft af deres modsætning peger på digtets komplekse udsagn.

Omvendt kunne man hævde, at de tre gæt er vildskud og beviser, at digtet simpelthen er umuligt at fortolke. 'Læsningen må underkaste sig det ulæselige i teksten', konkluderer Arne Melberg og redegør for Jacques Derridas helt specielle og dekonstruktive gennemgang af Franz Kafkas "Vor dem Gesetz" (Melberg, s. 10). Derridas pointe er, at litteratur er ulæseligt, fordi det har sin egen sproglige væren. Læseren og teksten er to utilnærmelige størrelser, der aldrig kan flyde sammen i en samdrægtig symbiose. Dette skal ikke misforstås af den desillusionerede læser, der naturligvis til stadighed skal søge en konfrontation med teksten. Men læseren må slå sig til tåls med det faktum, at teksten ikke kan forklares og forstås fuldt ud i læserens eget univers. Alligevel kræver Derrida, at læseren skal overgive sig til teksten for at være en medskabende kraft i læsesituationen – ikke for at blive en del af teksten, det er umuligt, men for at nærme sig den så godt som muligt (Melberg, s. 10).

'Du ... er ... sindssyg', står der derfor i *Møde. Monochrome*, hvis man læser første strofe for sig (vertikalt) og kun de vers, der indeholder ét ord hver (v. 3, 9 og 18). Her bliver læseren medskabende, når selve læsesituationen indgår som led i digtets overordnede udsagn: nøjagtigt som jeg'et er splittet af de to stemmer, tvetydighederne og det undefinerbare, er læseren splittet i sin læsning: skal digtet læses vertikalt eller horisontalt? hvilke af de tre analysegæt holder? beskriver digtet et møde mellem to modsætninger eller giver det udtryk for en 'monochrom' enhed?

Men hvad ret færdiggør læsningen, 'Du ... er ... sindssyg', når tilsvarende læsning ikke kan lade sig gøre i strofe to, hvor der for det første er to ord i vers tre, og hvor pendanten 'Du er ... findes ... alt' (v. 3, 9 og 18) grammatisk ikke hænger sammen på

lignende måde? Lige netop manglen på logisk sammenhæng præger en sindssyg tilstand, og hvis en lignende hentydning kunne fiskes frem i anden strofe, ville den devaluere værdien af påstanden i første strofe. I det tilfælde ville man så kunne forstå og overskue sin forvirring, og ville det så stadig kunne betegnes som sindssyge? Næppe.

Sagt på en anden måde, så identificerer det lyriske jeg digteren og læseren: når der er enhed mellem jeg'et i digtet og det, der siges i digtet, så har man med et lyrisk jeg at gøre (modsat et episk jeg); yderligere rækker sammenhængen også ud mod læseren, der nu ideelt ser *med* jeg'et og ikke *på* jeg'et (Kittang og Aarseth, 1997, s. 35).

Dekonstruktion og Rekonstruktion

På de foregående sider og i analysen af *Indvielsen* blev et par af dekonstruktionens pointer belyst: nærvær-/fraværsproblematikken, sproglige tegn, der er tomme og afføder et negativt moment, og 'sandheden er en hær af troper'. *Møde. Monochrome* har disse problemstillinger som base og udgangspunkt og bekræfter på den måde den dekonstruktive filosofi. Men der eksisterer en vigtig fremgangsmåde inden for dekonstruktiv læsning, der ikke kan tages i brug i analysen af *Møde. Monochrome*: den dobbelte læsning (Man, 1988, s. 36ff). Kort fortalt opstår dobbelt læsning, når den dekonstruktive læser først fortolker teksten traditionelt/klassisk, det vil sige et forsøg på at opstille et hierarki og fokusere på referenten. I *Møde. Monochrome* kunne et sådan hierarki etableres ved at prioritere et af de tre analysegæt, f.eks. gæt nummer et, der hævdede, at stroferne beskrev to modsætninger. Herefter skal hierarkiet omvendes, og det er her, den anden del af læsningen kommer ind i billedet: v.h.a. fokus på troper og udsagn, der indeholder en dobbelthed eller en tvetydighed, bliver den dekonstruktive læser opmærksom på 'den undertrykte term', der nu generaliseres. Det kunne i eksemplet med *Møde. Monochrome* være gæt nummer to, der hævdede en samhörighed i digtet, og denne tosideede tolkning ville i så fald være den korrekte. Men sådan kan man ikke læse *Møde. Monochrome*, fordi gæt nummer et, to og tre indgår i en og samme læsning og ikke kan

opstilles i et hierarki. I den konstante afvisning af sandheder, som digtet selv fremfører, er det ikke retfærdigt at fremhæve én påstand som den sande, når der ikke er noget, der prioriteres på bekostning af noget andet.

Tilbage er 'kun' det uregerlige sprog, som bedrager, svindler og lyver. *Møde. Monochrome* er udgivet i digtsamlingen *Rekonstruktion*, og i denne titel finder man måske svar på et par af sine spørgsmål: sproget har været udsat for en dekonstruktion, der er blevet opstillet hierarkier 'en masse', og undertrykte termer er blevet generaliseret. Nu er det på tide at rekonstruere sproget igen, at lade det bevise sit værd som spændstigt og flygtigt element, hvor hierarkier hverken kan opstilles entydigt eller nedbrydes tvetydigt.

Konklusion og perspektivering

Både *Indvielsen* og *Møde. Monochrome* skubber læseren ud i menneskets fundamentale og universelle problemstilling: menneskets forsøg på at forstå sig selv og den verden, der omgiver det. Dette er vel karakteristisk for alle tekster i et eller andet omfang, men disse to digte søger problemet som det primære, de er filosofisk og eksistentielt orienterede på første fortolkningsplan.

Paradokset i *Indvielsen* er digterens desperate forsøg på at samle adskilte størrelser, som, vedkommende erfarer, umuligt holder i det lange løb: oplevelsen af 'det grænseløse jeg', der opløser forskellen mellem himlen og jorden og mellem et objektivt ydre og et subjektivt indre, varer ikke ved. Dette paradoks bygges der videre på i *Møde. Monochrome*: digtet er spaltet i to stemmer, der henholdsvis forsøger at definere en opdeling og et samlende hele. Men ingen af forsøgene fuldfører deres mission, det viser sig umuligt at definere såvel en opdeling som en helhed. Og det er her, de to digte adskiller sig: mens *Indvielsen* opretholder en afgrænsning (mellem jord og himmel, og mellem ånd og materie), undviger *Møde. Monochrome* overhovedet at definere en afgrænsning.

Alligevel er det værd at lægge mærke til forløbet i *Indvielsen*, hvor erfaringen og definitionen af det mægtige alt resulterer i altets forsvinden. Budskabet i de to digte ligger altså tæt op ad hinanden: jeg'et i *Indvielsen* konstaterer, at det at definere og sætte ord på en følelse jager følelsen på flugt, mens jeg'et i *Møde. Monochrome* også forsøger at definere og sprogliggøre en følelse (af tvestemmen), men fejler, definitionen mislykkes, og vedkommende når altså ikke så langt som jeg'et i *Indvielsen*.

Min konklusion er således lige så tveægget som stemmen i Nikolaj Stochholms digt og Schack Staffeldts opfattelse af verden: enten var Staffeldt en mere kompetent digter end Stochholm, når han nu kunne definere det mægtige alt, eller også har Stochholm bevist, at han i modsætning til Staffeldt er opmærksom på sine egne vildfarelser: han kan ikke definere et harmoniserende alt.

Indvielsen og *Møde. Monochrome* er dog kun eksempler på en ældgammel trang til at forklare og erkende verden og skellet mellem menneskets sjæl og legeme. Platons 'hulebillede' og dualistiske opdeling af verden i fænomenernes rige og ideernes rige ligger til grund for meget moderne tænkning og kulminerede i øvrigt under den romantiske bevægelse, som *Indvielsen* er en del af (Hertel, 1985, s. 212). Senere forsøgte man i middelalderen at bringe orden i tingene ved at tænke i sammenhænge og analogier (jf. illustration på forsiden), og et nedslag fem-seks hundrede år efter i Johannes V. Jensens *Interferens* viser, at her mødes og skærpes to diametralt modsatte livsbevidstheder (Jensen, s. 47).

Det ligner altså et uløseligt problem, som digtere og tænkere tidligere har kredset om og er blevet inspireret af. Den slags mennesker vil altid eksistere og som sisyfos vende tilbage og forsøge at løse problemet igen og igen: for så snart en forståelse af omverdenen er indfanget, beskrevet og klassificeret i en sproglig diskurs forsvinder den som helhedsbetragtning - i selve forsøget på at definere den enestående helhed produceres et supplement, som ligger uden for altet. Derfor 'ligger kattens gravide mave på molen uden for alt' i *Møde. Monochrome*, derfor vil jeg'et i *Indvielsen* 'drage himlene ned', og derfor vil digterfaget også i tiden fremover finde udfordring på udfordring på udfordring...

Litteratur

- Albeck, Gustav: *Romantik (1800-1820)*, i: Traustedt, P.H. (red.): *Dansk Litteratur Historie. Bind 2. Fra Oehlenschläger til Kierkegaard*. Politikens Forlag, 1967.
- Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion - 90'ernes litteraturteori*. København, Gyldendalske Boghandel, Nyt Nordisk Forlag A.S., 1991.
- Descombes, Vincent: *Forskellen*, i: *Moderne fransk filosofi 1933-1978*. Oversat og redigeret af Finn Frandsen og Erling Hommelgaard, Modtryk, 1986.
- Drotner, Kirsten m.fl.: *Medier og kultur*. København, Borgens Forlag, 1996.
- Fjord Jensen, Johan: *Den ny kritik*. København, Berlingske Forlag, 1966.
- Harrits, Flemming: *Digtning og læsning*. Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1990.
- Hertel, Hans (red.): *Verdens litteraturhistorie. Bind 1: Oldtiden*. København, Gyldendalske Boghandel, Nyt Nordisk Forlag, 1985.
- Jensen, Johannes V.: *Interferenser*. Udgivet af Daneklærerforeningen m. efterskrift af Flemming Harrits, 1994. Digtet *Interferens* er fra *Digte 1906*.
- Jørgensen, Keld Gall: *Stilistik*. København, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag A/S, 1996.
- Kittang, Atle: *Dekonstruktion og lyrikinterpretation*, i: Ørum, Tania: *Til værks - dekonstruktion som læsemetode*. Århus, Tiderne Skifter, 1994.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo, Universitetsforlaget AS 1985, 1997.
- Lund, Erik, Mogens Pihl og Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie*. København, Gyldendalske Boghandel, Nyt Nordisk Forlag A.S., 1993.
- Man, Paul de: *Semiologi og retorik*, i: Andersen, Lars Erslev og Hans Hauge (red.): *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*. Aarhus, Modtryk, 1988.
- Man, Paul de: *The Rhetoric of Temporality*, i: *Blindness and Insight*. London, Routledge, 1989.
- Man, Paul de: *Antropomorfism och trop i lyriken*, i: *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992.
- Melberg, Arne: *Derrida inför litteraturen*, i: *Poetik nr.2*, 1.udgave, 1.oplag, 1993.

- Raffnsø-Møller, Sverre: *Intet sprog er en ø*, i: Andersen, Jørn Erslev, Carsten Madsen og Sverre Raffnsø-Møller (red.): *Afskrift - om og af Jacques Derrida*. Aarhus, Modtryk, 1992.
- Staffeldt, Schack: *Indvielsen*, i: Jansen, F. J. Billeskov: *Den danske lyrik. 1800-1870*. Første halvbind. København, Hans Reitzels Forlag, 1961.
- Stochholm, Nikolaj: *Møde. Monochrome*, i: *Rekonstruktion*. Lindhardt og Ringhof, 1998.

Bilag et

Indvielsen af Schack Staffeldt blev udgivet første gang 1803 i hans *Digte 1804*. Her er digtet noteret som i Jansen, F. J. Billeskov: *Den danske lyrik. 1800-1870*. Se litteraturlisten under Staffeldt.

Indvielsen

Jeg sad paa Pynten ved Sundets Bred,
 Himlene smilte,
 Og saae med Længsel i Dybet ned,
 Bølgerne hviilte,
 Da hælded Solen til Havets Bryst,
 Og rundtom rødnede Luft og Kyst.

Og brat fra Skyerne Strængeleg
 Anelsen vakte,
 I Aftenrøde Musen nedsteg,
 Harpen mig rakte
 Og rask 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 Hjerte slog varmt og kærligt 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
 Hjertet sin Længsel,
 Dog brænder mig Kysset, jeg kjender ei Fred
 Førend jeg drager Himlene ned.

Bilag to

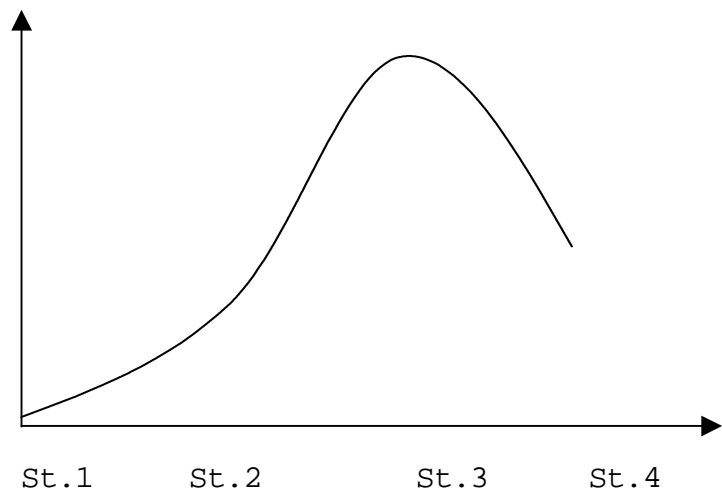
Diagrammer over forløb i *Indvielsen*.

Den vertikale akse er i alle tre diagrammer relativ. Diagrammerne, som er tegnet for overskuelighedens skyld, viser derfor glidende overgange mellem værdierne på den vertikale akse, uden at disse i digtet nødvendigvis er glidende. Formålet er at vise sammenhængen i elementernes forløb, især stigning og højdepunkt.

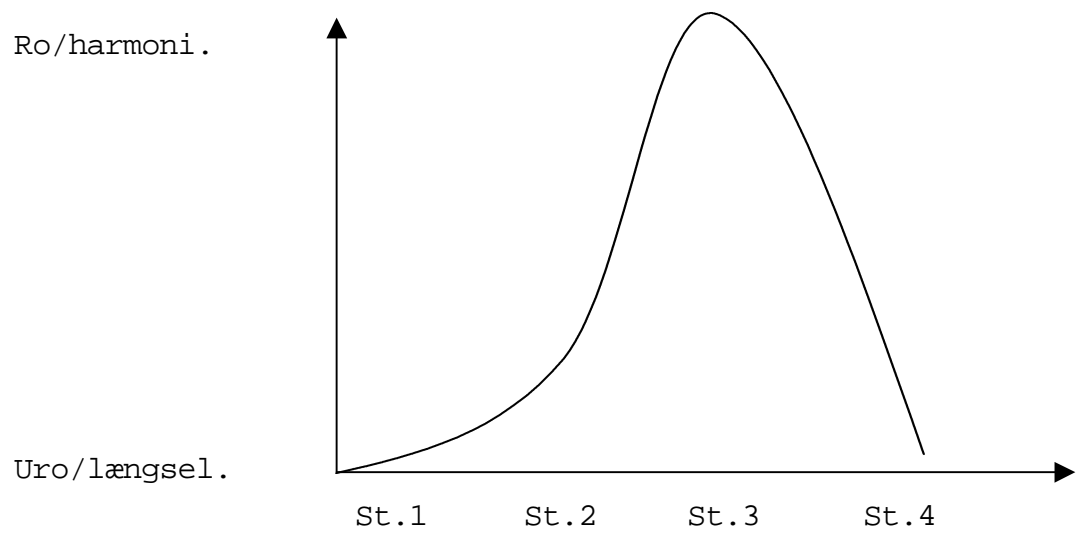
1. Verdensforståelse.

Enhed af himmel og jord.

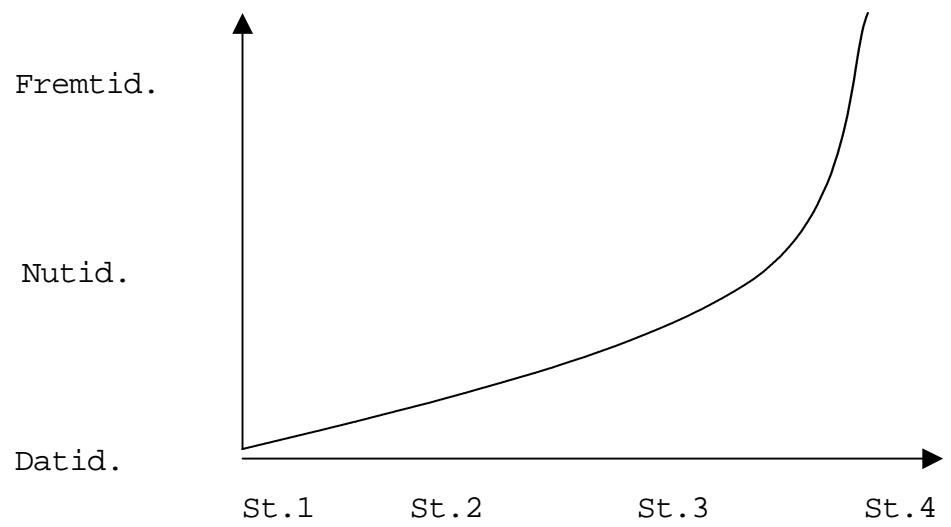
Himmel og jord opdelt.



2. Jeg'ets sindstilstand .



3. Tid.



Bilag tre

Møde. Monochrome af Nikolaj Stochholm er her noteret efter hans digtsamling *Rekonstruktion*, som udkom september 1998. Digtet har tidligere været trykt i det nordiske kulturtiddsskrift *ORD & BILD* nr. 4, 1994 og i antologien *I det åbne* (red. Neal Ashley Conrad), Ny Carlsberg Glyptotek og Vindrose, 1995. Det skal retfærdigvis nævnes, at digtet i *Rekonstruktion* er trykt, så de to strofer står på hver sin side over for hinanden.

Møde. Monochrome

I

Tvestemmen synger i mig
 i mit hele bryst
 Du
 i træstammernes stille eller berusende
 vej væk fra flodens voldsomme udspring
 under himlen drivende hvidt, mit øje
 er adskilt fra det andet, men begge
 bringer landskabet sammen som
 er
 bag havet, skønt som egebladet der
 foldes ud af sit mørke ophav, det
 brænder i træet, mørkt som rummet
 over mit hoved, mørkt som byen
 om aftenen når to tilfældigt mødes
 på en bro over floden der ikke løber
 tilbage, mørkt som kattens ufødte kuld
 der ligger livløst på gaden udenfor
 sindssyg

2

Tvestemmen synger i mig
 i mit hele
 Du er
 i træstammernes blinde eller berusede
 vandring mod flodens voldelige udløb
 under himlen drivende flag, mit øje
 er adskilt fra det andet, men begge
 optager landskabet som også samlet
 findes
 foran havet, grønt som egebladet der
 folder sig ind i sit mørke ophav
 en knop på træet, mørk som byen
 over min natur, mørk som byen uden
 lys om natten når to elskende mødes
 på broen over mig der driver af sted,
 mørk som kattens gravide mave der
 ligger myrdet på molen udenfor
 alt