

[Skulle jeg i anledning af min 70-årsdag vælge det bedste, jeg har skrevet i mit liv, så må det være nedenstående kapitel om Rilke fra min 60-årsbog *Næsten at nå* (2006). Her fletter jeg forklaring og oversatte citater sammen til en redegørelse for, hvad Rilke *må* have tænkt, da han digtede *Duinoelegierne* og *Orfeussonetterne*. Ikke mange har lagt mærke til min bog fra 2006 og endnu færre til kapitlet om Rilke. Derfor prøver jeg endnu engang at gøre opmærksom på det. Det er skrevet, så man ikke behøver at have læst Rilkes to værker på forhånd. Der citeres fyldigt fra især Sonetterne og 'handlingerne' refereres. Elegierne udsættes dog for en tematisk reduktion for at få dem til at pege i retning af Sonetterne. Gentagende gange bruges begrebet 'prisning', som et selvdannet substantiv til verbet 'at prise' (ca. at lovsynge i modsætning til at kritisere). Det skyldes, at kapitlet indgår i den daværende bogs sammenhæng om netop digtning som prisning. Ligeledes lægges der stor vægt på ordet 'næsten': at Orfeus næsten får Eurydike med op fra dødsriget, men også kun næsten. Dette 'næsten' handler om kunstens evne til at levendegøre, men dog aldrig at leve. Men også om forklaringen og analysen, der aldrig når helt igennem. Dog i dette kapitel lykkedes meget, som det ses, hvis man læser det langsomt.

Man kan vel spørge, hvorfor det er så vigtigt for mig at have beskæftiget mig med Orfeus og Rilke? Orfeusmyten har fulgt mig hele livet som kunstens næsten-liv, men Rilke kom dog først sent til i mit liv som rumudfoldelsen af, hvad bevidstheden kan, idet den indser sig selv.

[Nogle få klargørende ændringer er foretaget her i 2016. Enkelte kursiver, digtnumre samt flere nye overskrifter er indsat, men sætningerne og deres følge er uforandrede. Oversættelserne i prosa er mine egne fra 2005, men jeg støttede mig selvfølgelig til Thorkild Bjørnvigs i Rilke: *Udsat på hjertets bjerge*. Kbh. 1995, hvori alle teksterne findes i hans oversættelse.]]

## Februar 1922 i Rilkes bevidsthed?

(Kapitel 2 i *Næsten at nå*. Tre forsøg med 'at prise'. Odense 2006)

Det er lidt besynderligt, at en måned i en digters skrivende liv optager mig så meget et forår i 2005, hele 83 år senere. Så teknikforskrækket, som han var i sine elegier og sonetter, burde han forsvinde ud af min horisont som noget gammelt skrab. Og hvad med al hans fablen om at bevæge sig i to zoner, dødens og livets?

Men det er gået mig som mange andre, at de blev hængende grebet af i hvert fald den første linie i den første elegi (E.1):

*Hvem, hvis jeg skreg, ville høre mit skrig blandt englens orden?*

Linien havde egentlig været færdig siden 1912, og han havde den altså bag sig i februar 1922, men også med sig til Muzot i Schweiz sammen med 4 andre færdiggjorte elegier og *stumper* af nye mulige. De skulle gerne forøges op mod et samlet antal af 10, men han vidste ikke hvordan. Og så skete det, at han pludselig skrev første del af Sonetter til Orpheus, ca. 26 digte af hver fjorten linier (S.I,1-26), for derefter at færdiggøre de manglende 6 elegier, og som yderligere en ekstra-gevinst åbnede de vej for 2. delen af Orpheus-sonetterne med dens 29 digte (S.II, 1-29). Alt sammen på godt tre uger, hvor han næsten ikke kan have tænkt på andet. Færdig, opsamlet, tilendebragt blev et livs indsats i digtets tjeneste ved en slags tilværelsens nåde i disse to værker, hvor klage og prisning står så skærende imod hinanden.

Sammen med den lige nævnte linie fra 1. elegi står for mig, med ikke mindre overbevisende kraft, et par linier fra sonet nummer tretten i anden afdeling (S.II,13):

*Vær al afsked forud, som var den bag dig, ligesom vinteren, der også går. Thi medens vinteren er, der er den en endeløs vinter, som dit hjerte overvintrende overstår.*

Mellem disse to steder skal den følgende fortælling foregå, som en anderledes beretning end den sædvanlige akademiske; ikke af foragt for denne skrivemåde, men som et forsøg på at sige mere direkte, hvad der er så eminent vigtigt i denne måneds ganske særlige produktivitet, selv på 83 års afstand. Forudskikket mener jeg, det handler om at få svar indefra, hvor man forventede det udefra.

Allerførst vil jeg gengive, hvad han i store træk siger i de 10 elegier og de 55 sonetter flettet sammen kronologisk, som de opstod. Så at sige lade én sætning stå for hver af dem i en fortløbende tekst, og derved udfolde en fortællende gennemgang af en skrivende bevidsthed i tre uger. Jeg lader ham tale i min gengivelse, for selv siger han aldrig "jeg" i sonetterne, men nok i elegierne:

(Elegierne:) (E.1-6)'Der er i os mennesker noget, der vil have svar. Og noget i os, der rækker ud over os selv til den anden. Seksualdriften er en særlig påtrængende sådan række ud efter svar. Men vi er ikke ét med denne del af vores natur, vi er noget mere. Og egentlig burde vi springe kønnets blomstring over, så vi kunne komme fri af det ur-menneskelige.

(Sonetterne I) (S.I, 1-26): 1. Dog er der noget andet, som giver svar, taler til os, nemlig sangen, hvori vi lyttende og syngende overskrider os selv hen imod andre. 2. Og der er erindringen f.eks. om pigen, der sover i mit øre som en husket sang. 3. Hvordan skal vi nu synge for at kalde guden for sangen, Orfeus, til stede? Vi må da synge rent på en ganske særlig måde, uden begær, uden formål, nærmest ånde i intet. 4. Elskende kalder begærligt på hinanden og har derfor ingen rigtig plads i dette specielle åndedræt, hvor tyngden usynligt bæres af luften selv. 5. En sådan bæring findes omkring os i f.eks. roserne, der varer over flere dage i blomst, ligesom Orfeus' overskriden ind i sangens ord varer ud over deres øjeblik og bærer videre. 6. Men vi kan ikke sådan finde ham i vores daglige verden, skønt han spænder over den såvel som dødsriget og holder dem sammen i et billede af liv og død. 7. Han skræmmes ikke af forrådnelsen i døden, for han priser sig vej til livets sammenhæng ved at presse ordene og tingene for deres særlige essens eller vin. 8. Vi derimod er tilbøjelige til klager og tårer, men udsagte af vores stemme taler den dog om et stjernebilledes sammenhæng og priser derigennem den hele væren. 9. Billedet forsvinder ikke for os, men dets dobbeltverden af liv og død kan vi kun forstå, hvis har spist

valmue dvs. opium, med de døde. 10. Imidlertid er der modsat det stillestående vand i billedet et andet flydende vand, sangen i livet, som munden åbner sig tøvende for at udsynge. 11. Billedet narrer os med sine forbindelser, men vi tror dem dog et øjeblik, sådan som vi tror på stjernebilledets forbinde-linier, der ellers ikke er til. 12. Derfor burde vi prise den ånd, som lader os skabe forbindelser, lige som antenner usynligt finder hinanden gennem luften, eller som sæden gror i jorden på en måde, vi heller ikke ser. 13. En jordisk verden har vi dog med os i vores smagende mund, i dens navnløse virkelige sansning af frugten og vores erindringer om den. 14. Kommer denne frugt nu frivilligt til os fra de døde som en slags overflod fra tilværelsen? 15. Hurtigt ophører smagen jo, men i stedet kan vi danse den i sangen, som et slags indre Syden i vores hoved kastes ud på en hjemlig grå baggrund. 16. Vores smagsverden forbinder os med dyrene, som gerne ville tale med os, skønt vi med vores trolddomssprog er farlige for dem. 17. For i vores sprogløse område virker det fortidige med, et voldsomt kaotisk område, der dog kan renses og løftes op i Orfeus' sproglige orden. 18. Men hans orden er truet af vores maskiners larm, og den nutidige lovsang over dem er helt forskellig fra hans prisning. 19. Orfeus' orden er over forvandlingen i tid, den er i sangen, der helliger. 20. Som en erindring har boet i mig i mange år og altså varer, således billedet af en hest i Rusland, der rev sig løs af sin tøjring og figurerede vrinskende overmodet, det dyriske hesteblood, der gik over i dens frie bevægelse udad og opad. Et billede, der sammenfatter Orfeus' verden. 21. Også jordens forår er syngende i dets springen ud i samklang med Orfeus, medens vi mennesker ikke finder ind i denne samklang. 22. Vi driver bort fra den med tiden, som vi dyrker i flyveforsøgets spring op, ud af øjeblikket, som ellers er Orfeus' område. 23. Først i det moment, hvor flyvningen kunne blive et rent hvorhen, uden formålsrettethed, ville den kunne indfange fjernheden, som noget, der flyves ind, højt over drengestoltheden ved bare apparaters funktion. 24. Vi må ikke i denne teknikstolthed forstøde guderne, som bevæger sig langsomt fremad som i mæanderbånd. 25. Sådan

er situationen nu, og derfor vil jeg vise dig for dem, Du, danserinde, som så nær ved døden fremviste det naturlige forår og legede med det uovervindelige skrig, indtil hjertet i dig forandredes ind i døden. 26. Også Orfeus blev flået i stykker af hidsige mænader. Han blev splittet ad i stumper og stykker, hvoraf hovedet og lyren stadig synger. Derfor er vi stadig skilt ad i lytten og sigen.

(Elegierne:) (E.7-10) Begge disse områder udgår jo fra bevidsthedens rum som henholdsvis opmærksomhed og handling, men hvordan holdes dette rum sammen? Englen er det øvre punkt, hvorfra det sete holdes sammen, og vi har bygget tilsvarende rum i vores kirker. Alligevel ved jeg ikke, om jeg råber til dig, engel, eller om jeg holder dig væk? For vi er låst i den selv samme bevidstheds rum, så bagudrettede af erindring, at vi ikke kan komme i et åbent forhold som dyrene til tilværelsen. Til gengæld kan vi så tale tingene, sige bro, hus, brønd. Vi kan fremvise dem for englen. Og når vi så har sagt dem, hvordan gør vi det så prisende? Hvordan holder vi glæden ved det hele op mod klagen? Gives der mon mod den altid stigende lykke også en "faldende" lykke? Vi kan jo dog digte hen over ulyst og smerte, vi kan se de elskendes høje figurer som en næsten umulig mulighed i smilet over ulysten.

(Sonetterne II) (S.II,1-29): 5. Vi kan forsøge at være åbne som en blomstermuskel, men kan vi blive tilstrækkeligt åbne? 6. Som vi var det i berømmelsens stunder med roser, deres duft og deres erindringstilknytning til de sødeste navne. 2. Men ofte så kun spejlet, når vi var alene, denne vores åbning, og spejlet tog den ind i sig, som det tager det første smil fra pigernes morgentoilette samt alle de længselsfulde blikke, mennesker har kastet ind i kaminer, blikke der taler om tab. 3. Hvad er det med disse spejle, har man beskrevet deres væsen præcist? Spejle som i sig opbevarer idealet om den skønneste pige, indtil mennesket engang forløses fra at spejle sig. 4. Dog i spejlet er der ikke andet end et flygtigt billede, ligesom billedet af enhjørningen, der heller ikke var til, men som mennesker holdt oppe med deres

forestillinger, deres kærlighed til det ikke-gribbare. 7. En sådan synliggørelse af det egentligt usynlige ser vi også i blomsternes ordning til buket i en vase, samlede af pigehænder, der med orden skaber noget værende, kunstigt. 8. Selv sådanne sammenstillinger skaber mit digt om drengene, af hvilke ingenting er tilbage undtagen boldenes buer, aftrykket i bevidstheden af legen dengang. 9. Dog denne form for mildhed er ikke den rigtige, den ligner blot den, man tror at udføre ved at undlade at straffe som i fortiden med skafot. Nej, Orfeus' mildhed ville være en helt anden, nærmest som når vi som børn fik ting til at passe sammen, når vi parrede dem. 10. Helt anderledes end hvordan maskinen får ting til at passe sammen, for den har jo ikke håndens tøven i handlingen som i håndværk, eller som når ord, ud af det usagte, skaber ubrugelige rum i guddommelige huse. 11. Samfund får ting til at passe sammen i regler, der er opbyggede på at dræbe, som f.eks. i jagten på duerne i Karsten, der blev drevet ud i døden i et slags ritual, som vi, helt i sin orden, praktiserer som del af vores menneskelige sørgen over tilværelsen. 12. Det eneste, vi kan gøre i den altoverhalende nutid, er at vælge forvandlingen ind i figurens synsmåde, der er præget af forskellene til og adskillelsen fra udgangspunktet ved jorden. 13. En sådan adskillelse skal man stadig være indstillet på ved at skabe sin egen over-værende verden, samtidig med at man regner sig med til naturen. 14. Her blandt tingene og blomsterne findes en uskyld, vi som mennesker bare tynger på, men kunne vi komme ind blandt tingene og sove med dem, hvor ville vi ikke kunne komme anderledes tilbage. 15. Se tingene taler med jorden, som kilden løber ned i et fad, et øre. Stikker du en kop ind i strålen, har du afbrudt deres samtale. 16. Vi lever i larmen, og vi river jordens tale op på det sted, hvor de døde taler med guden, som er helende. 17. Men gives der for os særlige trøstens haver, hvor roen ikke forstyrres? 18. Det gør der i dansens bevægelser, som et træ der snurrer, drejer sig. Over denne hvirvel i dansen var der et øjeblik af sommer, og frugten af et sådant sommerøjeblik af ekstase er de runde drejede vaser, krus og billedets linier fastholdt i figur. 19. Men også andre steder

findes det orfiskes verden f.eks. i tiggerens åbne hånd gennem dagen. Den bør prises for sin tavse vedholdenhed nærmest som en åben blomst. 20. Men tager vi det sammentegnede stjernebillede, så er der jo langt fra stjerne til stjerne, som fra menneske til menneske. Ansigter er stumme som fisk, men måske gives der et sted et sådant stumhedens sprog, nærmest som pige mener mand uden at sige det. 21. Eller man kan synge i digte om haver, man ikke kender. Da vil alle havens frugter, udsagte, tale dig med, skønt du måske på dine rejser har valgt dem fra. Men deres helhed taler dig med, når du priser både tilvalg og fravalg. 22. For der er jo i vores tilværen en herlig overflod, i vores skabelse af statuer og parker og den klokkelyd, vi fra kirker lægger over dagligdagen. Flyvningens kurver kan måske endog tages med som sådanne skabninger, men kun som forestillede, tænkte. 23. Dog, hvor meget forstår vi egentlig, når vi så ofte unddrager os forståelsen? Prisningen, der ikke forstår så meget, retfærdiggør os, skønt vi står den så meget imod i vores hang til farlighedens sødme. 24. Denne trang skabte byer i oldtiden, og vi er som deres folk meget vovede og ser gerne fremad forbi døden, der låner os tid. 25. Alligevel pågår skabelsen, arbejdet med jorden lige nu omkring mig. Et forår er netop nu på vej, og livet er ikke færdigsmagt, selv øjeblikkene er hver for sig lige unge, som de kommer. Men midt i denne ro kiler børnenes legeskrig sig falske ind, fremmede for naturens skrig. 26. Åh, kunne den ordnende gud, Orfeus, tage sig af disse skrig og give dem plads i et mønster, hvor de bar noget andet end blot sig selv. 27. Kan det overhovedet nås i min tilbageværende tid? Som de stadigt drivende, er vi da virkelig så bange? Set fra gudernes perspektiv er vi jo dog udfoldelse af blivende kræfter. 28. Som det dansende næsten voksne barn overskrider vores dumpe natur, idet hun i dansen og musikken håber at dreje vennens ansigt imod sig. 29. Se, han (jeg) lytter til hende, der fortæller ham, hvordan hans ånde og tale øger rummet. Over smerten i kroppen løftes forvandlingen fra ting til ord, fra ikke at drikke til det modsatte

ord :vin. Står jorden stille, så sig modsat: jeg rinder. Og løber tiden, så forvandl dig til: Jeg er.

(Indsat sonet som nr. 1 S.II) Gennem disse digtes ind- og udåndinger har jeg skrevet mig selv frem. Luften omgiver mine ord og digte og bærer dem ind i en vekselvirkning med verden omkring. Er de indre rum, så er de også talt i og båret af luften udenfor.

(Afsluttende stump af en elegi) Dette var jeg bestilt til at prise, og når jeg rækker en åbnet hånd opad i et råb til englen, det ugribelige i det høje, så er det måske lige så meget en afværgen eller en advarsel.'

Sådan sluttede han d. 26. februar af med at skrive slutningen på den syvende elegi og knyttede dermed an til begyndelseslinien i 1.elegi: 'Hvem, hvis jeg skreg...'. Skriget eller den åbne hånd, som var rettet til en engel, kunne lige så godt være et forsøg på at undgå den eller at true den væk. For englen var i sin nærhed rædselsvækkende i sin dobbelthed af nødvendigt over-punkt og samtidig indset fravær. Var den til eller ikke? Var den blot hans eget konstruktive forsøg på at undgå at sige Gud? For at få mulighed for at tale om rum, thi uden Gud er rum et godt ord for bevidsthed, og uden for den ligeledes et ord for det afgrænsede mellem jord og himmel. Rum kan mennesket håndtere alene, men er Gud til, er menneskene ikke længere i rum med grænser, da går han gennem dem alle.

Kunne han altså ikke formå sig selv til at give Gud eksistens, så valgte han i stedet at kalde området deroppe, hvor en sådan størrelse plejede at have sin placering, for englenes orden. Det var en tilsyneladende lettelse, for stemmen, der talte til ham dengang i Duino i 1912, kom jo udefra – men var det Guds? Intet moderne menneske kunne få sig selv til at sige sådan, så hvorfor ikke snarere tolke det som et råb i hans eget indre bevidsthedsrum, der lod sig sige og skrive i digtet? I ham stod hele den gamle religiøsitet intakt, blot var Gud ikke længere til, og så måtte

englen vikariere som over-punkt, fordi den trods alt var menneskeligt nærmere.

## Klagen i elegierne

Det er to klart adskilte projekter, han arbejder på denne februar måned. Til forskel fra sonetternes 14 linier er elegierne lange flettede digte over flere sider, hvori et jeg reflekterer over grundmenneskelige vilkår, måske endda kun grund-mandlige vilkår. De er koncentreret om at præcisere et misforhold i den menneskelige tilværelse mellem det himmelhøje erkendelses-ønske og på den anden side det liv eller den skæbne, der nægter at svare derpå. Og især vil han gerne ind omkring kærligheden og ordet :elske for at opsøge den iboende skade i disse. Selvfølgelig fordi kærligheden præsenterer et forsøg på at række ud til den anden. Og her træder jeg atter gengivende og mere detaljeret ind i hans bevidsthed, som den ytrer sig i de ti elegier (E.1-10):

1. 'Men det rigtige svar kommer sjældent. Heller ikke fra tingene, erindringerne eller vanerne, som vi omfatter med så stor interesse. I enkelte kærlighedssituationer kommer svaret, men tiden æder det igen. Hvad gør vi så? Vi prøver at lytte til den spændthed i vores eget hjerte, stemningen, som er råbet, vores rækken ud efter den anden, men en sådan lytten giver ikke svaret. Måske har vi ikke lyttet nok til alle de tidligere tiders unge døde, der prøvede tomheden eller det manglende gensvar i kærlighed. Vi kan kalde dem frem i stemningen, hvor de døde træder os i møde som svaret. Men alligevel finder hverken råbet på den anden eller stemningen vej.

2. For inde i os er noget stort og uformeligt, der vil nå ud til den anden. Dette uformelige pres træder frem som store følelsesstorme, som er usynlige for de andre og ikke når dem overhovedet. Er det da engle, som man burde stole på? Nej, de er alt for store for os, der meget sikkert sanser, hvordan vores kraft til at nå ud aftager på vej mod den anden. Elskende kunne måske nå hinanden i tale og gestus, men også de aftager på vej mod hinanden efter de

første handlingers begejstring. Vi burde lære varsomhed i disse gestus, som de kunne i antikken, finde et menneskeligt fællesområde mellem strøm og sten, mellem billeder og guddomme, hvor dette store uformelige kunne holde måde.

3. Inde i manden er noget af det uformelige selve driftsguden, opbygget af fortidige mænds gerninger med kvinder. Den er skrækkeligt indbydende i drømme, som vi fødes til at have. Netop fordi vi ikke er et-årige, men flerårige, går fortiden igen i os, når vi elsker, og den udvalgte pige må derfor hjælpe manden mod de farlige nætter. (Her mærker jeg tydeligt, at jeg som refererende lægger stemme til meget gamle dage, og at jeg ikke gør det med større tilslutning. Men det nytter jo ikke at fortie det: vores mand i Muzot tillægger ikke kvinder et egentligt driftsliv, som det han selv har).

4. Mennesket er ikke samstemt med naturen, fordi vi har døden som en afmagt inden i os. Betragter vi vort hjerte som et marionetteater, ser vi forskellige udgaver af os selv. Der er barnet, der er dukken, sådan som vi som krop træder frem i verden, og der er englen med vores store drømme om os selv opsamlet gennem livet. Dukken er en mulig udgave, som kan spille med englen. Men i et sådant spil bliver vi klar over alle vores påskud siden barndommen, mellem legetøj og verden, hvor der ellers var lagt op til en ren begivenhed. Barnet derimod levede blidt uden påskud, havde ikke fortid bag sig og fremtid foran sig, havde ikke endnu nået vores afmagt.

5. Midt i denne afmagt oplever vi dog øjeblikke, hvor vi som artisten kan springe ud af vores ulyst og smerte, hvor vi, som han, endog kan smile ad anstrengelsen. Havde de elskende et lignende artisteri, hvor deres høje kærlighedsfigurer kunne vise sig på samme måde, da ville smilet være hinsides vores jordiske vilkår – ulysten og smerten.

6. Måske var det endog muligt at springe kønnets blomstring over og blive et handlende menneske ud af eget køn. Kunne man det, som heltene synes at kunne, nemlig ikke interessere sig for at blomstre, men med et hjerteslag bestemt kun for handlingen, — ja kunne man komme til at stå bortvendt fra det normale liv,

smilende – så var man kommet fri af det urmenneskelige, løftet over det.

7. Dog har vi i vores indre rum, vores bevidsthed, en styrke. Vi ser, hvordan rummet holdes sammen, når englen ser det. Det indre rum, hvor man kan bygge dét større, der forsvandt. Dette skal prises, som vi også har bygget det som rum i store kirker. De var så store, at tusinder af års længsel kunne fylde dem til randen – men selv en elskende ved vinduet kunne ikke nå længere end til knæene af englen. Tro nu ikke, at jeg angler efter dig, engel. Du kommer alligevel ikke, fordi mit råb efter dig er fyldt af noget bortvendt. En oprakt arm er mit råb, med en åbnet hånd imod dig, engel, som afværger eller advarsel, du ugribelige i højden.

8. Dyret er i det åbne, medens mennesket er bagudvendt eller hæmmet af den anden i adgangen til det åbne. Vi mennesker er tilskuere, bagudvendte og de tager hele tiden afsked. Vi ser tilbage, og det forhindrer os i at træde ind i åbenheden.

9. Men i denne situation giver jorden os en opgave: At tale tingene. At sige hus, bro, brønd, træ er vores opgave. At sige dem, fremvise det enkle til englen. Og med hensyn til jorden kræves der ikke længere flere forår for at fuldføre denne opgave. Jordens næste hellige indfald er døden. Levende vælder tilværelsen op af hjertet. Vi stræber forgæves efter at rumme vores ene gang på jorden, men vores opgave er at sige den.

10. Gør vi det, er der måske håb om at komme ud af den svidende indsigt i afmagten og prise englen. Vi kan følge klagen helt ned til de dødes verden, vi kan stige helt ind i ursorgens bjerge, men også her, på grænsen til disse, få forevist modstrømmen som en gave fra de døde: glæden, og med den indse en faldende lykke i modsætning til den altid forventede stigende’.

Sådan taler han gennem de ti elegier hele tiden fra sit indre rum udad. Han klager over dette rums grænser, over dets uoverskridelighed. Kærligheden er ikke nogen vej, for der er indstiftet af et betragende øje over den. Dette blik kender til ulysten midt i lysten, til det bagudrettede midt i det fremadrettede. Man kan vel ikke ligefrem kalde dette øje for englens, men det har med den højde at

gøre, som også englen opholder sig i. Det er bevidsthedens øje, der ser sig selv. Og det er denne dobbelthed, som både skaber rum og forhindrer i at nå ud, der er *klagens egentlige genstand*. Skriget høres kun af jeg'et selv, og det er selve grunden til klagen, men også til den mærkelige stolthed over at være alene i bevidsthedens indre rum, være en stemme midt i tomheden, efter at Gud er gået. En stolthed, der i stemmens digtråb vil måle sig med englen, og som sætter sig for at tale tingene på jorden. Stoltheden holder nok vejen til englen åben i den klagende tone, men den håber, gennem at tale tingene, at nå frem til prisningen, som skal holde englen i skak, så den, skønt anråbt, ikke skal komme. For kom den, ville den ødelægge hele det selvskabte indre rum, hvor han hører stemmens skønne klage over det, som ikke kan være anderledes, hører dens kritiks voldsomme, men indirekte tale om det umulige ideal, at det kunne være anderledes, som f.eks. i artistens smil over sine egne springs begrænsede højde.

## Over

Det væsentlige i linien "Hvem, hvis jeg skreg, ville høre mit skrig blandt englenes orden?" – er jo netop, at han regner med *ikke* at blive hørt. Ja, han prøver end ikke at skrike, men afviser på forhånd en mulig tilhører. Men samtidig kalder han disse ikke-tilhørere for engle og indstifter dem alligevel som noget deroppe. Gribes man af denne linie, så er det fordi, den spejler selve det tvivlrådige i den religiøse henvendelse, og gengiver det moderne menneskes kritik og samtidig dets ønske om, at det kritiserede alligevel var til. For det er jo sandt, at vi i vores indre bevidsthedsrum har en tilbøjelighed, som råber på et svar fra en religiøs magt, lige så vel som vi i samme rum er i stand til at nedargumentere tilbøjeligheden. Klagen over Guds fravær er negativitetens produkt, der vinder i styrke ved at sætte sit "ikke" foran alt det, vi gerne ville have, var til, og som vi altså faktisk må kende til, før der bliver sagt nej til det.

Alt dette i det gamle religiøse rum ville han gerne bevare, blot han kunne befri sig for at skulle henvende sig til Gud. Ja, han indså også efterhånden, hvordan negativitetens "ikke" var

en uomgængelig bestanddel af hans bevidsthed, men besluttede sig også for, at den ikke måtte have lov at ødelægge tiltroen til guderne. Netop guderne i flertal som i oldtiden.

Et gammelt stik af antikkens Orfeus, som synger og spiller for dyrene og får dem til at glemme deres dyriske væsen, bragte den digterhelt, som han kaldte en gud, inden for hans opmærksomheds-kreds. Kunne han synge som Orfeus, kunne han bevæge verden til et slags svar i stedet for englens udeblevne. Men hvordan synger en moderne digter som Orfeus? Han pålægger sig selv en orden, fordi Orfeus' væsen er helende. Tænk blot på hans færd gennem dødsriget, hvor Tantalus ophører med sine kvaler, Danaiderne med at slæbe vand og Sisyfos med at skubbe stenen. Han vælger sonettens fjorten linier som orden, en form han kendte fra en tætliggende oversættelse af italienske sonetter. En stram form sammenlignet med elegiernes fremfærd, rimløse og med vekslende taktslag. Over for disses klage over det fraværende svar skulle den strenge form blive svaret selv i Sonetterne til Orfeus.

Da han så var færdig i slutningen af februar 1922 og overså hele værket, mente han længe, at elegierne var hovedproduktet og sonetterne blot et lille skib med farvet sejl i forhold til disses fuldrigger. Men blandt godset i det lille skibs last foretrak han én sonet, som havde alle de 54 andre i sig. Det var den trettende i anden del, som i min prosaoversættelse, med skråstreg for strofeslutning, lyder således (S.II,13):

”Vær al afsked forud, som var den bag dig, ligesom vinteren, der også går. Thi medens vinteren er, der er den en endeløs vinter, som dit hjerte overvintrende overhovedet overstår./ Vær altid død i Eurydike – syng stigende, stig prisende tilbage til den rene sammenhæng. Her under det svindende, i slutningens rige, vær et klingende glas, der i klang allerede er slået i stykker./ Vær og vid samtidig ikke-værens betingelse, den uendelige grund for din indre svingning, at du fuldbyrder den (svingningen) denne eneste gang./ Til den forbrugte, såvel som til den klangløse og stumme

natures forråd, den usigelige sum, regn dig med til den, jublende, og fornægt tallet.”

Mange ville umiddelbart sige, at han anvender ordet ”over” for mange gange i sekvensen ’overvintrende overhovedet overstår’. Ordet er imidlertid fuldstændig afgørende for det projekt, han havde sat sig for. Han ville eksakt i sin digtning oprette et over-niveau, som kunne vare, eller hvori han kunne kaste sig frem og tilbage i tid uden begrænsning. Det skulle jo erstatte englens udeblevne svar.

Skal man forstå hans særlige tale i disse digte, skal man tænke sin egen bevidsthed som et to-etages hus, hvor meget liv foregår i stueetagen, men hvor man på samme tid af og til kan gå op på over-etagen og anskue det pågående liv nedenunder. Denne opadstigen er en evne til at betragte sig selv, og den indeholder en viden om, hvordan man før har handlet og derfor en viden om, efter hvilke mønstre det foregår. Et over-blik i bedste forstand. Det er det, ord kan gøre ved liv og ting, hæve dem over deres umiddelbare brugsværdi, for at lade dem handle efter ordenes kombinatorik. Men at gøre liv og ting til ord er samtidig en *adskillelse* fra dem og den lidelse og jubel, der er forbundet med dem.

Vi gør ofte selv bevægelsen, når vi om vinteren venter på foråret. Dag efter dag er vinteren hård og ufremkommelig med gråvejr, frost eller sne og slud. Og dog véd vi om foråret, ja vi kaster os fremad i tid midt i vintertiden og overstår vinteren, skønt den slet ikke er færdig. Vi stiger op til vores over-videns anden etage og venter, overvintre med den. Man kunne også sige, at vi forvandler os ind i vores ord-viden om livet og tingene, for ser vi uden for, er det stadig hårdt vejr. Eller vi træder op fra, tilbage fra vores umiddelbare livssituation, flytter vores egentlige liv til et andet niveau og bort fra vores krops tilstand, lader den ligge død bag os. Vi stiger op til den ’rene sammenhæng’, som er vores indsigt i vinter og forårs følge på hinanden. Det kalder han at være død i Eurydike, idet han gør Eurydike og Orfeus til en person, hvor Eurydike er kroppen, medens Orfeus er ordenes stigningsevne i bevidstheden. At være død i Eurydike er at vente på at blive hentet op til livet fra dødsriget af Orfeus, hvad der vel er et meget godt billede på kroppen, der venter

på, at inspirationens komme skal rejse den. Og det gør han så med sin sang og prisning op imod den rene sammenhæng. Dog sikrer han sig mod for megen begejstring, vel vidende at Eurydike ikke kommer helt med op, for kroppens glas er, skønt det synger, samtidig gået klingende itu i livet.

Ligeledes er det et mærkværdigt livsrige, hun hentes op imod. For hvad er den rene sammenhæng? Det er ikke længere bare vores indsigt i vinter og vår, men er nu blevet et rige, hvor ikke-væren hersker. Den rene sammenhæng er ikke noget man lever, men noget man indser styret af et "ikke". Det er en forestillingsverden, et over-niveau man kan have i sin bevidsthed, som man kan benytte til at overløste tiden, kaste sig frem foran den, være forud for afskeden, som selvfølgelig indfinder sig for kroppen, uafhængigt af bevidsthedens numre. Det, han anbefaler, er sådan set at bruge bevidsthedens evne, som den udfolder sig i digtet, til at omgå tidens hærgen i ens liv, vinterens kolde og endeløse nærvær. For digtet er et spejl af bevidsthedens rene sammenhæng og som sådan beroende på "ikke-væren", det er ikke til, undtagen som forestilling. Naturen er til og kroppen i den, og bevidstheden er intet uden den, men bevidstheden og dermed digtet er en ekstra menneskelig mulighed, og det er den, der skal prises for sin eksistens, uden at det skal betyde, at man ikke regner sig med til naturen. Det skal man, men man kan altså også på skrømt fornægte, at man hører til den og tiden, og derigennem kunstigt kaste sig forud for afskeden og dermed overstå den.

Digtet her sammenfatter hele hans Orfeus-beskæftigelse. Det får sagt, at der gives en vidunderlig menneskelig mulighed, skønt den egentlig er usynlig og ikke virkelig i ydre forstand. En over-verden i bevidstheden, et rum der varer ud over tiden, og som digtet taler i og til. Englen behøves faktisk ikke, *bevidstheden kan selv* under Orfeus' mærke, som er den rene sammenhæng, der beror på stigning, adskillelse og ikke-væren. Glasset går itu, idet det klunger. Tonen eller sangen er det ydre pant på, at det indre næsten er til.

## Ordets forvandling af tingen

Alligevel er det lidt mærkeligt, at man skal være død i Eurydike og så pludselig rejse sig stigende, prisende, at man sådan kan forvandle sig

til det modsatte af død? Det er vist også kun digtet, der kan præstere en sådan ændring, hvorfor det egentlig er *ordets forvandling af tingen til forestilling*, der prises i Orfeus' navn. Uendelig langsomt og ved at læse sig selv igen bliver han efterhånden klar over sit eget forhold til digtet, sådan som han formulerer det i den sidst skrevne sonet, som han placerer først i anden del (S.II,1):

”Ånd nu ind, du usynlige digt. Lige så hurtigt om din egen væren som rent indåndet verdensrum. Modvægt i hvilken jeg tilegner mig selv rytmisk./ Eneste bølge, hvis tiltagende hav jeg er, det sparsomste af alle have, rumindvindelse./ Hvor mange af disse rumsteder var ikke allerede i mig. Mange vinde er som min søn./ Vedkender du mig luft, du som er fuld af mine steder. Du (luft) på en gang bark, runding og blad for mine ord.”

Han taler til sig selv, til digtet, som endnu ikke er skrevet. Ja, han gør sig til et med det og forestiller sig, at det er som en person, der skal til at trække vejret for at blive til. De er altså to i ham, digtet og han selv (jeg). Det bliver til som et ydre rum, der som luft i åndedrættet trækkes ind i ham, og ved hans begrænsning af det (modvægt) medvirker det til at sige ham selv. Han bliver klar over sig selv, i og med at rummet kommer tilstede i ham. Åndedrættets ind og ud får ham til at bruge bølgen som ord for vekselvirkningen, der skaber mere og mere forestilling, det tiltagende hav, skønt det foregår i hans hoved og på dets begrænsede plads. Det er ikke et rigtigt hav, men ordet hav dækker bedst det, at store rum udfolder sig i hans forestilling. Og så tænker han på alle de andre steder, han tidligere har trukket ind i digte og dermed i sig selv. Digtet er en *udånding*, en tale om disse rumsteder, der er forvandlet til den luft, ordene siges med, og dermed er mange af hans digte blevet sagt ud i og har forenet sig med luften, hvorfor mange vinde er som hans søn, hans produkt. Men luft er jo næsten intet, og dog er det det medium, som ordene siges ved hjælp af, luften er ordenes måde at være til på, deres måde at træde frem på, ligesom et træ har bark omkring sin indre stamme.

Han ser helt klart ordenes som sagte, udåndede og ikke som skrevne. De taler hans inderverden, som han ikke kender, før de er

digtet. Han realiserer den dimension af sig selv gennem digtet, men det er også et forestillingsrum, som udsiges, og gennem den luft, der omgav stedet, som antages at være fælles med den luft, han nu trækker ind med åndedrættet, er der et fællesskab med omverdenen. Ord og ting står i vekselvirkning med hinanden gennem den materielle luft, han trækker vejret i. De er forskellige, men forbundne med hinanden gennem luften. Ordene hører hjemme i luftens næsten intet og dog altomgribende, ligesom et træ gror i jorden. Selv det hav, han føler i sig, og som er usynligt for andre, får sin fremtrædelsesform i det ord :hav, han bruger om det og udsiger.

Hans indre er ikke afskåret fra verden, for det har luften fælles med den. Og luften må da svare, at den kender ham. Derfor er selve det at sige digtet ud i luften *det svar*, han får på sit skrig. Ikke meget, ville vi sige, men for ham er det svaret, fordi det opretter en instans i det dennesidige, han vekselvirker med, taler med. Hans indre er ikke bare indre, det er også ydre gennem digtets talende udånding. Stedet, han så engang, har forvandlet sig til et ord, men når det siges, finder det gennem luften tilbage til sit sted, sit rumsted.

Når han kan tale sådan til sit eget digt, er han også vidende om den *forvandling*, han pålægger tingene, når han trækker dem ind i et digt, ind i et ord. Vidende om den adskillelse han påfører såvel sig selv som dem, og desuden om hvor lidt, der kommer ud af det: ordets udsigelse som luft. Og dog priser han denne forvandling i den tolvte sonet i anden del (S.II,12):

”Vælg forvandlingen. Og vær begejstret for flammen, hvori en ting trækker sig bort fra dig, der praler med forvandlinger; enhver udkastende ånd, som mestrer det jordiske, elsker i figurens sving (udkast) intet mere end det vendende punkt./ Hvad der lukker sig i bliven, er allerede det stivnede; vil det beskytte sig i det ikke-glansfulde grå? Vent, noget af det hårdeste advarer fra det fjerne det hårde. Ve – de fraværende hamre holder ud./Den der som kilde udgyder sig, han erkender erkendelsen, og den fører ham glad gennem det muntre skabte, hvor det ofte slutter med begyndelsen og ender med at begynde./ Ethvert lykkeligt rum er barn eller barnebarn af adskillelsen, som det undrende gennemgår. Og den forvandlede

Daphne vil, eftersom hun føler sig som laurbær, at du forvandler dig til vind.”

Flammen benyttes som billede på den død, som påføres tingene, og alligevel skal han være begejstret, for i forvandlingen ind i ord ligger der et udkast til at en model, en figur af tingene bliver givet i sprog. Når et sådan udkast lykkes, er det vendende punkt der, hvor tingsverdenen ophører, og ordet eller tegningen tager over, hvor afbilledet er skabt. Spørgsmålet er, om forvandlingen nu har mere i sig, eller den vil stivne og standse sin associationsrække? Kan den knytte nye ord eller forestillinger til sig, kan den løbe videre i selvavling som kilden fremad, eller vil den bare synke ned i grå ligegyldighed? Som regel taler han om samfundet og dets maskiner som en sådan ligegyldighed af en voldsom styrke. Og dette samfunds hamre er ikke nået med ind i digtets forvandlende evne, hvorfor de modsætter sig den digteriske proces, han er i gang med. De advarer fra det fjerne mod den uvirkelighed, som pågår, hvor der i skabelsesprocessen er byttet om på begyndelse og ende, og hvor den lineære kronologi ikke er til at genfinde, idet man jo ofte i et værk starter et sted og bygger ud med en anden begyndelse. Lykkes et sådant digtrum, følger det derfor andre regler end dagliglivet, netop fordi det kun er forestilling, ren sammenhæng, som der ikke skal leves efter, eller, som han siger, erkendelsen erkender sig selv og undrer sig dermed også over sin adskillelse fra normalt liv, som den jo alligevel ligner. For at sætte trumf på slutter han digtet af med myten om den forfulgte Daphne, der, for at undgå seksuel efterstræbelse, omskaber sig til en laurbærbusk. Når hun således har forvandlet sig, kan hun sagtens tillade, at også efterstræberen forvandler sig og omgiver hende som luft eller vind. Erotikken fortsætter således, men i forvandlet skikkelse, løftet over den konkrete kropslige handling. Forvandlingen ind i ord er derfor nok en adskillelse fra den konkrete verden, en modifikation af den, en quasi-udgave af den, men den er ikke helt forskellig fra den. Forvandlingen er netop det som Orfeus' sang bevirker ved dyrene, at de glemmer deres dyriske væsen og bliver fredelige. Jeg kunne også sige, at den fiktive evne skaber det over-niveau, der tillader os at træde uden for tiden og den lidelse, det

medfører at være i den. Vær al afsked forud! Hos Per Højholt hedder det 'blindgyder' at opholde sig nydende i.

## Prisningen

Det, der sker i sonetterne i februar 1922, er et stadig gentaget forsøg på at sige, hvad den *digteriske evne kan* og gør, samt at prise denne menneskelige mulighed. Sonetterne er henvendt til Orfeus, fordi det svar, som efterlyses i elegierne, kan falde som formens svar i dem. Skønt for længst død og flået i stykker af mænaderne er Orfeus stadig tilstede i hans digteriske evne – han, vores digtende anden på sit lille slot Muzot ved Sierra i Schweiz på overgangen til de italienske Alper. Men svaret kan kun falde, fordi der i den stramme sonetform ligger et element af prisning.

Det moderne menneske – og et sådant er den ensomme på slottet Muzot også – har kritikken og negativiteten som hovedevne. Det klager sig over, at tilværelsen ikke er bedre, end den er. Det skriver elegier om, hvorfor det ikke bliver hørt af de fraværende magter, og om hvordan menneskeværen aldrig når ud af sin egen begrænsning. Kunne det nu underkaste sig og opgive sin negativitet, ville meget være vundet, drømmer det dulgt om. For skjult i kritikken ligger et ideal intakt, skønt det kritiseres voldsomt. Hvad om den moderne digtende nu underkastede sig en stram form, sonetten f.eks., så ville måske arbejdet med at leve op til den kræve, at den digtende underordnede sig formens regler? Og selve det at finde på ord, som passede til disse regler, ville være en opgave delvist sat af en udefra kommende magt, selvfølgelig sat på skrømt, for man kunne jo bare lade være. De fundne ord ville på deres side være eksempler på, at formen eksisterede som mulighed, ordene ville bekræfte formens eksistens. En ellers næppe overvejede mulighed viste sit potentiale for ham; han kunne digte igen efter at have underkastet sig på skrømt. Den lange tavshed, han havde befundet sig i fra 1915-1922, den lange vinter, var overstået. Bare ved at gå fra kritik til prisning.

Ord sagt i kritisk hensigt har til formål at ændre. Prisende ord vil opretholde tilstanden. Men normalt hører prisningen det

religiøse til, og det var ham, som sagt, meget om at gøre, at den ikke skulle. Den skulle gerne løsnes fra sit religiøse tilhørsforhold og benyttes i et rent bevidsthedsforsvar for den *mulighedsevne*, mennesket rummede i sin fiktive forvandlingskraft. Et efterladt notat fra Muzot — jeg tænker mig det ideelt som optakt til sonetterne endnu i forholdsvis fri form — lyder således:

”Åh sig, digter, hvad du gør? — Jeg priser.  
Men det dødelige og det uhyrlige,  
hvordan udholder du det, hvordan klarer du det? — Jeg priser.  
Men det navnløse, det anonyme,  
hvordan kalder du på det, digter? — Jeg priser.  
Hvorfra har du ret til i ethvert kostume,  
i enhver maske at være sand? — Jeg priser.  
Og til at det stille og det uhyrlige  
som stjerne og storm kender dig — fordi jeg priser.”

At prise er at sige ja til. At fænomenet har lov til at være til som en delmængde af det hele. Alt det modbydelige også. Men læg mærke til, at han ikke siger: ”Jeg priser Gud” eller ”jeg priser tilværelsen”. Hans ordvalg ”Jeg priser” henviser til en metode, han praktiserer, ikke til en garanterende magt. En metode, der kunne hedde: ’jeg har valgt at sige ja i stedet for nej’ til det dennesidige. Anderledes formuleret er der tale om en *suspenderet* negativitet, der prøver at skrive en ukendt positivitet frem. Et slags overblik søges etableret, hvorunder det onde holdes i balance af det gode, eller rettere hvor det lader sig forvandle og kan blive frataget de mest smertende konsekvenser. Forvandlingen står tydeligt angivet i sekvensen om at være sand i alle masker, i alle kostumer. Alt bliver tilladt under prisningens højere hensigt, fordi den opretter en ganske vist ukendt instans, der prises, og som han så underkaster sig. Han kan færdes i alle riger under denne prisningens hensigt, såvel i det navnløse som i det uhyrlige, fordi denne hensigt fratager fænomenet dets dæmoniske egenværdi og stiller det i forhold til det priste punkt, i elegierne kaldet englen, men i sonetterne kaldet Orfeus eller sangen. Dér kan klagen tillades men kun under prisningens overherredømme, ligesom en prædiken i kirken skal ende

med noget oprejsende. Prisningen er det løftende ærinde, som disse sonetter underkaster sig, de prædiker i bedste forstand poesiens helende kraft for det moderne menneske. Løftelsen til over-niveauets særlige ikke-væren.

Hvem ved, om han ikke har ret i sin fremfærd? For hvem har nogensinde set Gud, og er det så ikke rigtigt at gå frem efter det, man faktisk kender til, at man i stemningen kan blive rykket af et digts præcise formulering? Når ordenes samvirken bliver til en slags sprogets sang. Da overvinder læserens, tilhørerens egen lyd og lytten den adskillelse, der er sat mellem mennesker. Da virker Orfeus, og mennesker, dyr og træer flytter sig i retningen af det klingende, syngende. Vi rykker sammen og synger sammen. Indlysende nok varer fællesskabet ikke længe, men det har været som en følt realitet. Syngende er vi med i prisningen af, at vi er hinandens svar, skønt det kun er et øjeblik, det varer, og netop uden stor sans for ordenes værdi som information, mere for deres klang, deres værdi som samsvar. Vi synger selv og hører, at de andre synger dette samme. At finde ord med en sådan klang er at gå efter en *anden slags ord* end de kritiske, ord der skal passe til formens, her sonetformens, orden, der udfoldet er en prisning af sammenhæng i den menneskelige bevidsthed, dens evne til at skabe forestillede forbindelser. Rim og metrum er de regler, der tvinger sådanne forbindelser frem, også selv om de kun er til som forestillinger.

Igen er det et digt, der er efterindsat, et fra den absolutte afslutningsfase, fra d. 25. februar, som skal vise hans prisningstanke, således som den, via hans egen læsning af de allerede færdige digte, er blevet klar for ham. I første dels syvende sonet lyder den således (S.II,7):

”Prise, det er det! En bestilt til at prise, sådan trådte han frem som malmen af stenens tavshed. Hans hjerte, o en forgængelig perse for en for mennesket uforgængelig vin/ Aldrig afsværges han støvets stemme, når han griber det guddommelige eksempel. Alt bliver til vinbjerg, alt bliver drue modnet i hans følede sydlandske./ Ikke straffer ham forrådnelsen i de kongelige grave som en løgn hans prisning, eller at en skygge fra guderne falder på

ham. / Han er det blivende bud, som endnu står i de dødes døre og holder skåle med prisende frugter frem”.

Selvfølgelig bærer han her Orfeus' maske, men det er sig selv, han mener — at han var bestilt til at prise. Den evne, han udnytter, er, at hans hjerte, hans bevidsthed presser saft og essens ud af druerne eller materialet. Han priser dvs. han forestiller sig alt rigt modnet, som det bliver i syden, han tilfører materialet forestillingshormoner, så det svulmer, bliver til et vinbjerg, og så presser han vin af det. En uforgængelig vin, der varer som ord, skønt han selv er dødelig. Derfor lader han sig heller ikke gå på af tidens virke som forrådnelse i lig. Nej, hans ord rækker over tidens dødelige kløft mellem fortid og nutid, og de bæres frem for de levende som blivende, prisende frugt, forsikrende om, at de vil vare. Prisningen er derfor den ekstra-opskrivning af materialet, som ordene forvandlet ind i digtet bliver til. De bliver tilført en sydlandsk dimension, et sydlandsk betydningsindhold, en drue bliver en drue som i syden, stor og moden. Der bliver digtet med ordene, og derpå bliver den rene sammenhæng presset ud af dem, den uforgængelige vin.

Men dette er kun tilladeligt, fordi han var bestilt til det, at han føler sig kaldet til det, men af hvem blev han bestilt? Åbner han her muligheden for at en fremmed magt har bestilt ham? Eller er det en *erindring* i hans egen bevidsthed, der har kaldt ham frem? En erindring, der er så virkelig, at han kan føle sig i dens tjeneste og dermed suspendere sin klagende negativitet og prise det, der varer ud over tiden.

## Wera

Han må have følt presset fra det aldrig angivne prisningspunkt, da han besluttede at gøre Sonetterne til Orfeus til et gravmæle for Wera Ouckama Knoop ved at sætte hendes navn som en slags undertitel. For det var sikkert erindringen om hende, som kaldte Orfeus frem i hans bevidsthed. Han fik ved juletid 1921 et brev fra Weras moder, der fortalte om den 19-årige danserindes død tre år

tidligere. Kunne han, som Orfeus forsøgte at hente Eurydike op fra dødsriget, grave Wera frem i sin erindring? Og hvorfor netop hende — som danserinde — som emblem på det orfiske? Fordi dansen ofte drejer om sig selv og er en principiell unyttig handling, et overskud i tilværelsen, som også kunsten. Dertil kom vel, at hun i sin død som meget ung havde lukket sin verden egentlig udfoldet, at hun figurerede den altid vidunderlige begyndelse, der ikke kunne beskæmmes af følgende handlinger. Dansen er derudover det navnløse kunst, hvor det mimisk tematiske underlægges musikkens bevægelse, så at sige bliver udstyret med rytme og rim, som sonetten selv. Men først og fremmest er den en krop, der bliver bevæget til trin af kunst. Kroppen flytter sig på grund af kunst, ikke på grund af et formål, som f.eks. at hente vand. Dermed er dansen et billede af Orfeus' virke som sanger, at han f.eks. kan få ellers faststående træer til at bevæge sig hen imod ham. Dansen er det sted, hvor der er gået ordnende indflydelse i naturen, den er naturen forfinet og løftet, en krop på vej mod sprog, et mimisk sprog, ligesom dyrene i Orfeus' nærhed holder op med at være egentlig dyriske og bevæges af at lytte til hans lyre.

Igen er det det digtendes jags søgen efter emblemer på selve den kunstneriske fiktion, det drejer sig om. Den forestillede verden inde i vores hoveder er, ved at se en dansende, rykket ud og har taget plads udenfor os, hvor vi ser de gentagne figurer som det særligt æstetiske. Dansen er således en synliggørelse af vores indre fiktionsliv, af vores figurdannende evne og vores stemninger. Og den er flygtig, bundet til sit øjeblik i udførelsen. Den sker, og den påvirker affektivt, man får lyst til at gøre den efter. Alt det kunst drømmer om at gøre ved modtageren.

Wera giver ham endvidere mulighed for at tale til et du, og dermed skjult at sige jeg. Hun giver ham en mulighed for en identifikation, der kan tale om dødsrædslen, og hun kan virke, som allerede sagt, som en figuration af Eurydike, hvorved han selv i kombination kommer til at stå som Orfeus.

Allerbedst kan hun være en jordisk afdød udgave af englen i elegierne. Og hendes dans holder perspektivet nede i det herværende. Hendes over-niveau, hendes overskud i den kunstneriske udfoldelse bliver i det dennesidige, dansen er til, og den svarer i sin form; svaret udebliver ikke som i elegierne fra et himmelhøjt sted. Sådan ses hun i den otteogtyvende sonet i anden afdeling (S.II,28):

”O kom og gå. Du endnu næsten barn, udfold for et øjeblik dansefiguren til et rent stjernebillede for enhver dans, hvori vi den dumpt ordnede natur forgængeligt overtræffer./ Thi den (naturen) viste sig først fuldstændig hørende, da Orfeus sang. Du var endnu den fra dengang herhen bevægede og let forbavset, da et træ besindede sig i lang tid/ på at gå med dig efter gehør. Du vidste endnu stedet, hvor lyren sig tonende hævede, den uhorste midte./ For den forsøgte du de skønne trin og håbede en gang ved den lykkelige fest at dreje vennens ansigt og skridt.”

Han starter med påkaldelsen af sin erindring: Hun skal komme og begynde at være til, begynde at gå. Så springer han ind i det reflektoriske om stjernebilleder og dans, indtil han pludselig sender et gående træ på gehør efter hende. Her er han virkelig vovet i sin metode. Han genbruger nemlig sit første og andet digts handling i første afdeling (S.I,1,2). I det skabte er det ofte omvendt med begyndelse og ende, har han selv sagt, og her er det virkelig tilfældet. Det er det stigende træ, jeg tænker på, som i første sonet vandrer ind i hans øre eller hans bevidsthed, og som følger hendes indstigning i hans bevidsthed i den anden sonet med gehør. Kækt lader han denne handling oversætte ind i vores foreliggende digt. Wera har, fra dengang han så hende danse, bevæget sig herhen til ham i det nuværende øjeblik, som en erindrings fremtrædelse, og denne hendes fremtrædelse er i samme bevidsthed blevet fulgt af træets fremtrædelse. Om det nu lige er denne rækkefølge, er ikke så vigtigt, som at det bevægede træ tidligere har været en af dansens parallelfigurer, i og med at omdrejningen i dans fik

kroppen til at se ud som et træ, der gik. I sin dans, i sin bevægelse er hun helt i forlængelse af Orfeus' grundsituation, og hun véd derfor instinktivt, hvor hans spor endnu findes i den moderne verden. Hun ved stedet for den uhørte midte, en stille midte i tilværelsen, hvor handlinger kun er fingerede og uden produktivitet, hvor det fiktive, kaldet Orfeus, holder til som en næsten virkelig verden, men også kun næsten. I dansen udfolder hun Orfeus' virkning og forsøger at bevæge vennen hen imod sig ved festen. Ja, i næste og sidste sonet taler hun til ham, hvad jeg nok skal vende tilbage til.

Dansen skal til, med sine trin og figurer, fordi vi i den overtræffer naturen med kunst. Nærmest som en svunget stjernekastet aftegner sin figur i nethindens efterbillede, efterlader hendes sete dans således en eller flere figurer i bevidstheden, og det ligner de forbinde-linier, vi tegner mellem stjernerne i de ikke eksisterende stjernebilleder. Dansen skal til, så at sige, for at røkke naturen ud af dens fastlåsning, sådan som vennens ansigt og skridt skal drejes til slut.

Mon dog dansen var ledsaget af sang? Næppe, men sangen er her blot metaforisk for Orfeus' virke i den musikalske ledsagelse. Det vigtige for ham, vores skjult digtende jeg, en senere udgave af vennen, er at få sagt, at kunsten kan bevæge, næsten gøre Eurydike eller Wera levende igen, og gøre en Orfeus ud af en digter, der var stivnet i sin natur i syv lange år siden 1915. Men så skal det også synge, digtet!

Eller tale, som hun gør til ham i den afsluttende sonet (S.II,29):

”Stille ven af alt det fjerne, føl hvordan din ånde forøger rummet. I bjælkeværket for den dunkle klokkestol lad dig lyde. Det, som tærer på dig,/ bliver en styrke over din levevej (næring). Gå ud og ind af forvandlingen. Hvad er din smerteligste erfaring? Er det at drikke bittert, så bliv vin./Vær i denne nat ud af tryllekraft af overskud ved dit sinds korsveje deres sælsomme forbindelsers (mødres) mening./

Og når det jordiske glemte dig, sig til den stille jord: Jeg rinder. Til det løbende vand: Jeg er.”

Hun taler i metaforer til ham, og hun taler ligeud. Det gør det svært. Men hvis vi siger, at hun starter med at tale ligeud, så er det vist ikke forkert, for han har virkelig brugt ordet :fjern mange gange i det foregående. Husker vi nu, hvordan han tidligere tænkte over digtet som udånding af sin mund, så er det også til at se, hvordan digt på digt, med hver deres rum, har forøget det rum, han lige nu står fremme i. Men så starter metaforerne deres indirekte fortælling. Tidligere har han bemærket, at klokkerne med deres ringning lagde en overflod af lyd hen over byerne, så det ligger nært på at forestille sig, at han ser sig selv som klokke, og lader hele klokkens fundament være sin egen krop. Her står altså, at han skal digte løs og ringe med sin klokke, også selv om det tærer på hans konstitution. For, idet han digter, forvandler han sig ind i ord og skaber dermed en styrke over sin dagligdag. Han er i sin krop og kan forvandle sig ind i sine ord. Det er denne ud- og indtræden, forvandlingen handler om. Og den har sin metode, forklarer hun nu. Hvis han ikke kan lide at drikke som krop og menneske, så skal han modsat sige: vin. Og kan han ikke holde den løbende tids tæring ud som menneske, skal han ikke følge med, men modsat sige sin eksistens: Jeg er.

Forvandlingen ind i ord er derfor ikke en opfordring til en ændret livsførelse, men en måde at skabe en fiktiv verden modsat den faktisk levede som krop. Så at sige at sige "ikke" til det, der gives — efter princippet (minus gange minus giver plus): 'ikke' gange 'ikke drikke' = drik (vin). Det var hvad han mente, da han, i den trettende sonet i anden afdeling (S.II,13), talte om at kende ikke-værens betydning for sin indre svingning. Men man kunne nu spørge, hvorfor den skabte verden på "ikke" dog ikke går hen og bliver menneskeligt uvedkommende? Hvorfor fiktionen ikke river sig helt løs og selvstændiggør sig som sin helt egen verden, som matematikken f.eks. gør det? Det gør den ikke, fordi materialet i den, ordene, er hentet fra dagligverdenen, og

denne afstamning bevarer de i fiktionens verden, de er blot *modificerede*, næsten som dyrene ved Orfeus' sang holder op med at være dyriske, men dog forsætter som henholdsvis løve og lam. Derudover er de nok, anvendt af et subjekt, eksistentielt forvandlede til det modsatte, men så altså også til, i princippet, at læse afkodet modsat igen, selv om der gives forskellige grader og vinkler af modsathed.

Jeg tror, det var beslutningen om at prise i sonetterne i modsætning til klagen i elegierne, der gjorde ham klar over forvandlingsmuligheden ind i digtet. Her kunne den omtalte overposition skabes, som sådan set ikke ændrede spor i den faktisk pågående livssituation, men ændrede holdningen til den, i og med at kunsten som form trådte ind som menneskeligt dennesidigt produkt til erstatning af den flossede transcendens, som englen repræsenterede i elegierne.

Der er en slags: 'mennesket kan klare sig selv, bare det priser', i sonetterne – medens klagen indstifter en, ganske vist fraværende, guddom i form af englen i elegierne. Man kunne også sige, at vertikaliteten er begrænset til over-niveauets loft i sonetterne, medens den er højere og mere umulig i sin lytten efter svar fra englenes orden i elegierne. Vinteren kan overstås, når digtet har foråret i sig, når ordene spirer og knytter forbindelser, hvad der her sker ved tryllekraft og korsveje i metaforer og billeder.

## Forbindelsers troværdighed

Da jeg, for snart 14 år siden, for første gang læste Sonetter til Orfeus, var det især stjernebilledernes forbindelinier, der begejstrede mig. For der var de jo som eksemplet på bevidsthedens synlige og dog usynlige arbejde. Tag de syv stjerner, der danner Karlsvognen. Nattehimlen har ingen streger, og dog ser vi klart, at stjernerne er punkter til en vogn med stang. Stærkt erindrer jeg også rædslen ved en opgave, vi havde fået i 1. klasse: Vi skulle tegne en kylling. Aldrig ville jeg kunne det med

alle de fjer – og så tegnede min mor en tændstikudgave, og det var en vellykket kylling! Karen Blixens storkehistorie er en lignende begejstring for den ånd, der lader os forbinde. Og det er jo en ånd, som er stærkt påkrævet ved digtlæsning og digtskabelse. Desuden ved mange andre ting, når man først for øje på dens virke. Vores mand på Muzot giver følgende eksempler rundt omkring i digtene: Blomster sættes sammen til buket, bindes sammen, sættes i vase, som holder dem sammen; krus holder sammen på det, vi skal drikke, en brønd samler vandet sammen fra jorden, broen fører de to sider sammen. Vi har lært det fra barnsben af, lært at sætte ting sammen, der ligner hinanden, vi har lært at *parre* dem.

Er det nu noget at komme med som modargument til klagen over, at intet subjekt når ud til det andet, dette elegiernes hovedtema? Når man har besluttet sig til at prise, bøje knæ i tilbedelse og beundring, så er det! For så er det selve den menneskelige kraft, der holder verden sammen for os og gør den brugelig for os, skønt forbindelsen egentlig slet ikke er til og måske modsagt af alle andre detaljer, som vi blot ikke finder lignende. Det fører ikke den anden tættere på os, psykologisk set, men da den anden har samme praksis, bliver vi dog fælles i vores omgang med tingene. Vi bliver fælles om vores små fiktioner, forbindelserne, som vi endog skaber genstande til ud fra vores intention, som f.eks. spændet, der samler remmen ud fra ønsket om at holde sammen. Men sammenkædningen var først i vores hoveder og uden korrelat i virkeligheden. Så skabte vi genstanden, der svarede til vores billede i hovedet, spændet.

Denne usynlige parring, ideen til at sætte sammen, forbinde, er ét med Orfeus' væsen. Han er guden, der heler, skønt han blev splittet ad af mænaderne. Hans verden lukker sig om sig selv i sangen, hvor den normale funktionsverden med hidsige dyr og stående træer bliver lukket ude. For ham bliver fiktion og funktion modsætninger, idet han vælger udkastet, forbinde-ideen og fiktionen. Af denne grund kan vores digter finde på at tale om, at flyvemaskinernes luftkurver kan være nyttige figurer, men kun

som tænkte. Han vil prise den forbindende ånd, som virker vigtigst for ham i kunst, dér hvor den aldrig bliver til noget brugeligt produkt. Han går endog så langt som at pege på kompositionen i sonetværket som et klassisk mæanderbånd, en ubrudt linie der går tilbage over sig selv flere gange for i stadig samme mønster at bevæge sig fremad, og lidt tilbage igen og så fremad i samme mønster osv. Og sådan er digtene da også sat i forløb i samlingen. Der er tilstræbt en ubrudt linie imellem dem, hvor de med forskellige variationer fortsætter hinandens temaer fremad. Forbindelsen i mellem dem kan være en gentaget brug af det samme ord, den samme forestilling eller den samme figur eller den samme plads i forløbet i henholdsvis første og anden del.

Ja, at *forbinde* bliver næsten det samme som at prise, og så går det ud på at vise, hvordan vi uden rigtigt at have øje for det, lever på vores evne til sætte sammen. Hvordan vi midt i negativitetens "ikke" producerer en positiv kraft. Det elvte digt i første afdeling er den fine tale om dette forhold (S.I,11):

"Se på himlen, hedder intet stjernebillede dér "Rytteren"? Det burde der være, for dette billede er indpræget i os: stoltheden fra jorden. Og en anden som driver, holder og som han (hesten) bærer./ Sådan er den sene natur, jaget og tæmnet. Vej og vending for et tryk forståeligt (at styre hesten). Nye vidder. Og de to er et./ Men er de det? Eller mener ikke begge vejen, som de gør sammen. Navnløst er de skilt af bord og eng (de spiser ikke samme sted)./ Også stjerneforbindelsen narrer. Dog fryder vi os en stund ved at tro på figuren. Det er tilstrækkeligt."

Se, hvor han fylder "ikke" på digtet, udfolder negativitet! Der er ikke noget stjernebillede, der hedder "Rytteren", det kunne vi ellers sagtens have, vores fantasi laver gerne et, og så skulle det handle om, hvordan rytter og hest var ét, som i kentauren. Men fantasien tager fejl, skønt de to, mand og hest, gør en masse ting sammen som at ride hen ad en vej og dreje osv. For de spiser ikke samme sted og har derfor helt forskellige viljer. Altså har vores evne til at forbinde som i stjernebillede-tegningen ført os på vildspor. Alligevel har vi denne

evne, og vi tror på den og danner gerne et stjernebillede Rytteren, selv om det slet ikke findes. Vi fryder os endda over denne vores evne til at tro på figuren. Op imod negativiteten, at alt er skilt ad i forskel, sætter vi troen på forbindelse som vores bevidstheds potentiale, vores fiktive evne. Og bare det korte øjeblikks besøg af en oplevet tro på sammenhæng er tilstrækkeligt. Selv om den slås i stykker af at blive kaldt ikke-eksisterende, så har den været til, og det er lige nok til hele tiden at holde positiviteten oppe.

Skulle man tro —, men det er en hård kamp med en modsatgående dyb viden om forskel (S.II,20):

”Mellem stjerner, hvor langt er der ikke; og dog hvor meget længere, end hvad man her lærer. En, f.eks. et barn og det næste, en anden, o hvor uendelig fjernt./ Skæbnen, den måler os måske med det værendes spændvidde, som forekommer os fremmed; tænk hvor mange vidder fra pige til mand, når hun undgår ham og dog mener ham./ Alt er vidt – og intet sted slutter kredsen sig. Se på fadet på det muntert dækkede bord, (dér) er fiskens ansigt mærkværdigt./ Fisk er stumme, mente man engang. Hvem ved? Men er der ikke ved enden et sted, hvor man taler det, som for fiskene var sprog, uden dem (fiskene).”

Pigen, som undgår og dog mener manden, må være eksemplet på det stumme sprog, som der drømmes om en dag skal blive talende. Men som tilstanden er nu, er stumheden og adskillelsen fundamental. Intet hænger sammen for os, måske nok for skæbnen, men den er os imod og fremmed. Vi er jo subjekter, individualiteter, og bryder os ikke om at blive tumlet omkring som genstande af skæbnen. Hvordan ville et sådant fiskenes sprog se ud eller lyde? Hvorfor får han den idé at lade fisk være et billede på sådant sprog? Stumheden, javel, men fisken ligger jo død og tilberedt på fadet, så han må tænke forud på de levende fisks kommunikation, en slags navnløshedens, ordløshedens kommunikation, der rejser sig til et nyt, talt sprog. Og så kommer det da med triumf i det næstfølgende digt, at vi allerede har dette sprog i sangens udsyngen af ikke-eksisterende verdener, af fiktioner (S.II,21):

”Syng haverne, mit hjerte, dem du ikke kender; som i glas indgydte haver, klare og ikke til at nå. Vand og roser fra Ispahan eller Shiraz, syng dem salige, pris dem, ingen er sammenlignelige./ Vis, mit hjerte, at du aldrig har savnet dem. At de udpeger dig, deres modnende figner. At du har gået med dem i en visionsagtig opløftet luft mellem de blomstrende grene./ Undgå fejltagelsen, at der gives afsavn for den skete beslutning: at være! Ad silkestråden kom du ind i det vævede (tæppe)./ Hvilke billeder du end er knyttet til i dit indre, selv om det er et moment af pinens liv, føl (modsat) at det er det hele, det priste tæppe, som menes.”

Om det nu er sang, som vi almindeligvis kender den dvs. som fast melodi til vers udsunget af en eller flere personer, er nok ikke ganske sikkert. Snarere er sagen, at det rytmiske digt med rim klinger og i denne forstand synger. Andetsteds har han sagt, at det er Orfeus, når det synger, og ment den ekstra kropslige dimension ordet får ved at klinge, at det talte ord opgiver helt at betyde, hvad det siger, for at påtage sig desuden at bære en stemning. Orfeus-mytologien om sang og lyre giver ham sangen som ord-materiale, og han benytter det altså for denne det udsagte vers’ funktion, der skulle mime fiskenes kommunikation.

At syngt haverne er derfor dels at digte om dem og dels at udsige det digtede. Men det skal vel at mærke være de haver, man ikke har set, men kun kan forestille sig. De skal synges salige, de skal smykkes op ved at de prises. Som fiktive verdener, hjertet aldrig har kendt, ligger de som særverdener, støbt ind i glas, utilgængelige for almindeligt liv i bevidstheden – og fantasien kan skabe dem uden egentlig at have savnet dem. Bare sådan uden videre, og den digtende kan gå rundt med dem og gumle på dem som ord som Ispahan eller Shiraz, løfte dem ind blandt det, han ellers ser i en slags overblænding af blomstrende grene. Disse særverdner lignes med figner, som man antog for selvbestøvende, og de har taget bolig i den digtende, nærmest som om de havde udpeget ham. Så kunne den digtende beklage sig over, at han ikke kunne følge disse fantasiverdner, fordi han nu engang havde valgt at være menneske, men det advares der imod. Der er nemlig en forbindelse, silkestråden, mellem ham som

menneske med smerter og den vævende fantasi, billederne i hans hoved. Ligesom han spinder, måske med smerte, digtet ud af sit liv, sin hele væren, væves hele tilværelsen sammen, når den prises.

Forvandlingen ind i ord, som indstøbte i glas og ikke til at nå, er ikke en total adskillelse fra verden, når den ses under prisningens tegn. Prisningen giver særverdenerne formål, så de overskrider sig selv og peger på helheden, det vævede tæppe. Tilværelsen er følgelig anskuet som en vævning af mange slags tråde, og hans digtnings tråd, f.eks. associationernes følge, digtenes forbindelse med hinanden, ordenes kombinatorik, gentager tilværelsens måde at blive til på. Men altså kun under prisningens tegn, som derfor må være en afgørende beslutning om at høre til i tilværelsen og ikke skille sig ud i sin individualitet, beslutningen om at blive blot en tråd i det heles tæppe. Afsavn er kun noget den selvoptagede ville føle ved sådan at overgive sig til det hele. Prisningen går modsat, den væver sig ind i, skiller sig ikke ud. At beslutte sig for den er at give sig selv lov til at gå ud og ind af forvandlingen, som der står i det sidste digt, og som danserinden Wera belærer ham om.

Der er en forvandling ind i ord — digtet —, og der er en forvandling ud af ord, gennem at udsige digtets ord som sang i luften og forbinde sig i den med omverdenens, tilværelsens steder. Men under prisningen hører ude og inde sammen i det heles forbindende tæppe. Hævdes det, – men så rykker man også ind i modsathedens strategi og må til den løbende tid sige: jeg er, og til den stille jord: jeg rinder. Man tryller smerten bort og må være som sindets overskud af forbindelser, der netop er i den over-position, hvorfra det hele tæppe kan ses. Men er det mere end blot udsagte ord? Kan forbindelserne bære?

## Bæring

Han sagde selv, har vi hørt, at vi kun troede på stjerneforbindelserne et øjeblik. De bar derfor kun en kort stund. Ligeledes, på hvilken måde bærer den usynlige luft? Holder det vand at sige, som han gør,

at luftene (i flertal) og rummene bærer træets grene? At boldenes buer er det eneste, der er tilbage i bevidstheden af barndommens legende børn? Eller at der over danserindens pirouette var en top af stilhed, der bar hendes ekstases træ? – som der står lige ud i attende sonet i anden afdeling (S.II,18):

”Danserinde: O du omskaber af det faldende i gang: hvordan klarede du det? Og hvirvlen til slut, dette træ ud af bevægelse, tog det ikke ganske i besiddelse det hele år? (sammenfattede) / Blomstrede ikke pludselig en top af stilhed, for at din svingen fra førhen kunne omsværme den. Og over toppen, var det ikke sol, var det ikke sommer, varmen, den umålelige varme fra dig? /Men den bar også, den bar, din ekstases træ. Er de ikke dets frugter: krus, modent strejft (på drejebænk) og den fuldere vase./ Og i billederne: er ikke tegningen forblevet af dine bryns mørke træk, rask skrevet på en baggrund af din bevægelse.”

Et blik på et ansigt i mængden, der ligeledes ser En, kan indeholde løfter, som aldrig realiseres, men ligger i bevidstheden som en slags bekræftet mulighed. Den bærer det, at noget kunne være blevet, at en historie kunne være blevet til. Her er det synet af danserindens hvirvel, som huskes hen over flere år, fra førhen herhen. Dengang må en særlig udstråling have været over hendes dans' hvirvel, siden den melder sig her nu, og bærer digtets udsagn lige nu. Men den bar (i datid) også dengang, da hun dansede. Hvordan bar den? For hans tankegang har det at gøre med at *sammenfatte*. Hvirvlen af hendes krop får forestillingen om et træ i bevægelse til at træde frem, en grundform, et træs struktur i rotation, hvorved forår, sommer, efterår og vinter sammenfattes. Dansen har i rotation figureret årscirkulationen, omskabelsen i kunstdansen har løftet hende ud af tyngdens fald ind i en pludselig ekstatiske sommersekvens, der har strålet ham i møde som varme. Dansen er blevet til et stående billede i hans erindring, ligesom drejningen på drejebænken gør leret til en form – kruset eller vassen. Men formen var i hende allerede under hvirvlen, den bar hende, holdt hendes arme og ben i den stilling, de nu skulle have, medens de svingede rundt og lignede et træs grene og

stamme. Således bærer digtets form her i dets egne billeder hendes ansigtstræk videre, som kruset bærer drejningen videre i sin form.

At *bære* har da for ham, i hans februar måned 1922, at gøre med at bære videre, at sammenfatte i en essens, en form, et øjeblikke livsfølelse, dets sommerkvalitet. Stuvet ind i billede transporteres følelsen af, at der findes momenter, som modstår det almindelige fald ned i grå tilfældighed. At der findes blivende kræfter, som vi i kunstens form kan blive ét med i korte øjeblikke. Når rummene og luften kan bære de træers store tunge grene, som er blevet for store for os i tidens løb, så er det et udtryk for, at der findes andre kræfter end bare tyngden og dens fald. Udtrykket, det umulige udtryk om det bærende rum eller den bærende luft, er i sig selv det sted, hvor disse usynlige kræfter berører os og bærer os et kort øjeblik, idet vi finder en mulig mening i det: vi tror på det et øjeblik. Vi hentes ud af at skulle bære selv hele tiden, vi bliver båret, løftet lidt et øjeblik i vores fremadgående faldende gang. Noget er usynligt med os. Det er det digtet kan gøre.

## Spejlene

I den løbende strøm af ting og fænomener han opsøger som digtalogier: krus, vase, blomster, buketsammenstilling og dans, indtager *spejlet* som ting og fænomen en helt særlig plads i hans forestillingsverden. Når vi ser ind i et spejl, ser vi både os selv, som de andre ser os, men vi ser også med en bevidsthed, som vi tillægger vores spejlbillede i spejlet. Vi ser os selv se. Vores indre får et ydre udtryk i spejlet, men kun for os selv. Andre ville blot se vores normale ydre i spejlet. Sådan også med digtet, man selv har skrevet. I det vil man som skrivende kunne se sin egen intention på en helt anden måde end andre læsende, der ofte ikke tror at læse rigtigt, skønt de ved at gå ud fra sig selv ville kunne være helt tæt på.

Digtets sprogflade er fortællende et spejl for den, der fører ordet, men netop sådan, at vedkommende ikke selv kan bestemme, hvad der ses. Det usynlige i vedkommende bliver synligt i det skrevne. Dette helt autentiske forhold mellem det skrevne, det digtede og digteren, transporterer digtet videre til læseren som en fascinerende

søgen efter den stemme, som taler til én, tror man. Men den, stemmen taler til, er nok snarere spejlbilledet af den talende i teksten.

I tre på hinanden følgende digte i begyndelsen af anden del beskæftiger han sig med denne spejlanalogi for digtet (S.II,2,3,4). I det første tænker han på blikket, unge piger om morgenen kaster ind i spejlet ved deres morgentoilette og sammenligner dette nøgne ægte blik med mesterens tegningsudkast i skitsen, som han som detalje senere bruger i værket som dets ægthedsemlen for ham selv. Og han fortæller om sådanne autentiske blikke, der uden spejl har tabt sig ind i kaminer, når personer stirrede ind i ilden og lod deres livs ægte manglende mening forsvinde med blikket ind i flammerne. Sammenligningen med mesteren siger så meget som, at kunsten, den prisende, kan fastholde sådanne, ellers tabte ægtheder.

I det andet stiller han sig spørgsmålet om spejles væsen. Han ser ind i en tom sal med spejle og kalder dem hullerne i en sigte, hvori let tilbagetrukket en modsatstående vægs fylde kommer til udtryk. Det får ham til at tale om spejlene som opfyldte mellemrum i tiden, hvad man vel kan forstå som de billeder, der pludselig set i dem giver den verden, vi ellers ikke ser, men som også er vores tid. Vi ser da i spejlet en ubetrædelig verden, der kan tage sig ud som maleri, eller et billede som mennesker kan falde ind i, selvoptagne som Narcissus, eller som de, der ikke bryder sig om at se sig selv, går sky forbi. Det, vi kaster ind i spejlet, når vi forgabt stirrer ind i det, er vores ideal om skønhed, og som vi ikke selv kan leve op til, når vi ser os selv derinde. Han tænker sig en pige spejle sig og profeterer, at hun vil forblive derinde i spejlet, indtil den forløste Narcissus, når han er ophørt med at spejle sig, befrier hende ud derfra til et ikke afholdende liv. Næsten som en utopi om at blive forløst fra spejle, står denne slutning, der meget ligner drømmen om fiskenes sprog uden fisk. Spejlet spejler da som fænomen vores bevidstheds fastlåsning til sine indre idealer, en fastlåsning, der kun kan drømmes vildt om at overskride. Er spejlet stadig en digtanalogi, så fortæller han om digtet som en stivnen, indtil det måske kan forløses ud i Orfeus' sang, en sang der kan bevæge den anden til at flytte sig ud af sin afholdenhed.

Det tredje og sidste spejl-digt, den fjerde sonet i anden afdeling, lyder således (S.II,4):

”O dette er det dyr, som ikke findes. De vidste intet om det og har dog elsket dets gang, dets holdning, dets hals — ja helt indtil dets blikke stille lys./ Alligevel var det det ikke. Dog fordi de elskede det, var det et rent dyr. De lod det altid få rum. Og i rummet løftede det klart og frit sit hoved og behøvede næppe/ at være. De nærmede det med intet korn, kun hele tiden med muligheden at det kunne være. Og de gav en sådan styrke til dyret,/ at det drev et pandehorn frem. Et horn. Til en jomfru kom det hvidt forbi og (det) var i sølvspejl og i hende.”

Ja, han tænkte på en middelaldergobelin, hvor en kvinde ser en enhjørning og samtidig holder et spejl op, hvori både hun og tilskueren også ser den. Derfor kan man se spejlet som en virkelighedsangivelse af, at enhjørningen faktisk er set af hende, selv om den ikke er til. Billedet angiver fantasibilledets fakticitet i hendes bevidsthed. Det var et rent forestillet dyr i hendes bevidsthed, men hun så det dér, det var i hende, det havde realitet i hende, skønt det objektivt ikke var til at se uden for hende. Det var dér, fordi hun og hendes samtidige gav det rum at være i, et landskab i deres forestillingskraft. Og på samme måde med digtet, for senere skrev han i brev om netop dette digt, at det gengav: — den ubeskrivelige tilværen for digtet, at deri var prist al kærlighed til det ikke-fremtrædende, alt det ikke-gribbare, al tro og værdi, alt hvad vores sind ud af sig selv har skabt og hævet op —. Dette, at sindet ud af sig selv har skabt, fastslår hans brug af spejlet som det sted, hvori sindet ser sig selv og skaber ud af sine egne rene genstande. Ved at give dem en mulighed for at være til som forestillede, fingerede, fiktive og virkelige. En evne, der nok er en prisning værd. Men også en evne, der peger på forestillingens i-sig-selv-væren, en verden, der er i sig selv og ikke forløser sig udad.

Det usynlige 'synlige' i os kan digtet i sit sprog, sit spejl, gøre synligt for læseren, men det er jo ikke kun forestillinger inde i os, der er usynlige for den anden – vi har også sansningerne, som vi kun kan fortælle om til den anden. Smagssansen f.eks., som er uhyre virkelig for os selv, og som forbinder os direkte med tingene, frugterne, åbner os udad mod en anden verden.

## Smagens navnløse verden

Hvor forestillingerne kun er set, er smagen kropsligt tilstedeværende i munden. Den er et slags konkret svar fra tingene, frugterne. Og for ham danner dette svar en bro til tingenes verden, som i sin sig-selv-væren synes at være parallel til forestillingernes selvskabte indre rum (S.I,13):

”Modne æbler, pærer og bananer, stikkelsbær... Alt dette taler død og liv i munden... Jeg aner... Læs det i et barns ansigt,/ når det smager. Dette kommer langt fra. Bliver det jer langsomt navnløst i munden? Der hvor ordene var normalt, flyder nu fund overraskende befriet fra frugtkødet./ Vov at sige, hvad I kalder æble. Denne sødme, som først fortætter sig for at rejse sig let i smagen,/ blive klar, vågen og gennemsigtig, dobbeltydig, solfyldt, jordisk og herlig (herværende). O erfaring, følelse, glæde – kæmpestor!”

Sådan skriver han i trettende sonet i første afdeling og bruger munden som fællesrum for ord såvel som smag. Men ordene kan ikke dække smagen, som imidlertid også frigør sig fra det tyggede frugtkød for at blive til en sødme, en forestilling, en erfaring af livsglæde. Dog er den navnløs, og hvordan så videregive den? Hvordan tale smagen til den anden? Den smag, der selv i barnet er forbundet med indlærte holdninger fra fortiden, den smag som kommer så langt borte fra i fortiden. Æblet, smagen er bundet i, har selv en lang forædlingsproces bag sig, som rummer alle de døde forgængeres menneskelige arbejde med forædling og dyrkning. Er disse døde nu misundelige på os levende, eller rækker de blot af jordens overflod til os? Vi modtager jo smagen af æblet f.eks., som en velsignelse fra jorden, men heller ikke den har lang varighed, som han får sagt det i den femtende sonet i første afdeling, hvor han finder udtryksløsningen (S.I,15):

Vent, det smager, snart er det på flugt væk. En smule musik kun, en stampen, en summen – Piger, jeres varme, Piger jeres stumhed, dans smagen af den erfarede frugt./ Dans orange. Hvem kan glemme, hvordan den, idet han drikker den, vægrer sig mod sin sødme. I har jo

haft den, og den har kosteligt udkrænget sig for jer./ Dans orangen. Kast det varmere landskab ud af jeres indre, så at fylden stråler i hjemlandets luft. Glød og afdæk / duft i duft. Skab slægtskabet mellem den sig vægrende skal og den saft, som fylder den lykkelige”.

Dansen, det kunstneriske kropsudtryk kan klare det. Den kan formidle det indre sydlandske ud til det grå hverdagslige, den kan gengive sammenhængen mellem skallen og saften, mellem formen og indholdet. Mener han nu ikke dette allegorisk også? At kunsten, digtet kan det samme? I så fald er det digtets ordmusik, der kan dette. Formidle overgangen fra vores sansningers indre til en ydre omverden. Har digtet ikke selv en vægrende skal af sprog og skrift, som dækker en oplevelses intensitet? Måske netop derfor vælger han den orangestrålende appelsin, som den frugt der skal danses, fordi han derigennem kan vise det indres særlige kvalitet af drøm, drømme om syden. Dog fastholdes dansen som smagens udtryksmulighed, for den tilhører trods alt det navnløses verden, som vi mennesker som sprogbrugere omgås distanceret. De dyr vi har i vores varetægt, en hund f.eks. tror vi at forstå, men gør vi det? Vi så jo tidligere, hvordan hest og rytter alligevel ikke var ét. Ud fra en sådan tankegang, kan han pludselig i det følgende digt skifte fra at danse orangens duft til at tale til en hund, der jo tillige lever i en duftverden, vi ikke kan kontakte (S.I,16):

”Du min ven er ensom, fordi vi (mennesker) tilegner os verden med ord og fingertegn, den svageste og farligste del af den måske./ Hvem kan pege med en finger på en lugt. Dog af de kræfter, som narrede os, føler du flere. Du kender dem og forskrækkes af trolddomssprog./ Se, nu drejer det sig om at bære sammen stykkeværk og dele, som var de et hele. At hjælpe dig vil være svært. Først og fremmest: Plant/ mig ikke i dit hjerte. Jeg vokser for hurtigt. Dog min herres (Orfeus’) hånd vil jeg føre og sige. Her. Dette er Esau i sin pels.”

Det er selvfølgelig Orfeus og hans sangs magt over dyr og ting, der får ham til at beskæftige sig med hunden og i den det sprog- eller navnløses verden. Han skal som Orfeus virke på denne verden også og

ikke bare på menneskers forestilling. Eller man kunne sige, at hunden vikarierer for det dyriske menneske, for kroppen. Dertil er Esau- og Jakobhistorien et fund. Den handler jo om, hvordan det kloge intellektuelle menneske Jakob snyder sin lodne hyrdebroder Esau for faderen Isaks velsignelse. Man kunne let tro, at vores digter rodede rundt i historien, for Jakob snyder ved at trække en fårepels over sit hoved, da faderen skal velsigne ham, så han kan ligne den lodne Esau. Men nej, som digtende springer han uden om historien om Jakob og bruger kun, at dyreverdenen skal velsignes med ind. Hans herres hånd er derfor heller ikke Isaks hånd, men Orfeus', som velsigner hunden som Esau, som vi mennesker hersker over og snyder. For afstanden mellem dyr og menneske er stor. Vi bruger sprog, og dyret bruger sin lugtesans – og dog skal vi hjælpe hinanden, hvad vi har sværest ved. Digtet taler præcist om afstanden og derfor også om, hvor megen utopi, der er i hele denne henvendelse til det sprogløses verden. Det taler nærmest om sprogverdenens skyld over for det navnløses verden. Alligevel har det brug for at drage den ind og velsigne den. Hvorfor? Fordi prisningen som gennemgående holdning pålægger den digtende respekt for det hele. Men også fordi digtet, skønt det er en sprogverden, har rod i kroppens navnløse oplevelsesverden, der kan være åben eller lukket over for omgivelserne. Den digtende kan selv være som en blomst, der åbner sig for omverdenens indgivelser og har svært ved lukke sig igen ved solnedgang. Ordet :blomstermuskel i et andet digt (S.II,5) viser forbindelsen, og han kan drømme om at sove med blomsterne og tingene for at komme *forandret* ud fra deres verden. Ja, han mener endog, at tingene taler med sig selv. Sætter mennesket en kop ind i en vandstråle fra en kildemund ned i et fad, der har form som et øre, så har mennesket afbrudt jordens tale med sig selv (S.II,15).

## Samfundet og maskinen

Denne drøm om tingenes egen verden er provokeret frem hos ham af holdningen til samfundet og dets nye tekniske guder, som lovsynges af de moderne profeter, men ikke kan prises af ham som del af det hele.

Problemet ved maskinen er, at den beskrives i næsten de samme ord, som bruges, når talen er om Orfeus' spor. Maskinen har også sin dans, og den har i flyvemaskinen sin oververden højt på himlen, hvor det forestillede over-niveau eller englen i elegierne også tænkes at holde til. Lad os høre, hvad han siger om maskinverdenens larm i attende sonet i første afdeling (S.I,18):

”Hører du det nye, Herre (Orfeus?) drøne og bæve. Kommer forkyndere for at lovprise dette?/ Dog ingen høren er hel i larmen, også maskindelen vil nu lovsynges./ Se maskinen, hvor den valser og hævner sig og stiller os til side, svækkede./ Har den fra os dog sin kraft, driver og tjener den os uden lidenskab.”

Vi derimod, som hverken er Orfeus eller ham, hører straks, at ordet prise er erstattet med lovsynge, og ligeledes at danse med at valse. Jævnført med dyrene, som for nogles vedkommende tjener os, har maskinen ingen lidenskab, og dog har den sine forkyndere, som han selv har forkyndt Orfeus. Maskinen er med andre ord en konkurrent til Orfeus' verden, og den sætter den gamle gudeverden fra antikken ud af brug. I flyvemaskinen som brugsgenstand, skriver han i andet digt, tager maskinen fjernheden fra os. Kort sagt den svækker vores tøvende, overvejende verden, med sin regelbundethed, og den producerer pengenes overskud og ikke kunstens. Tiggerens åbne hånd er langt mere i forbindelse med digtets åbenhed for indtryk end den nye drengagtige apparatbegejstring.

Hvad angår samfundet, som er temaet i flere af sonetterne, så er det i hans tankegang anlagt på regler omkring at dræbe og straffe. Vi dræber i jagten dyrene, men det er retfærdiggjort som led i vores almene sørgen over vores egen kommende død, som vi forudskyder på dyrene. Og den mildhed, vi tror at være nået frem til i vores samfunds måde at straffe på, bare fordi vi har afskaffet skafottet, er for intet at regne mod den mildhed Orfeus' verden ville indføre. Det nye samfund og dets maskiner har gjort os til drivende, farende mennesker, som modsætter os det blivende i Orfeus verden. Den søde lyst til forandring har dog fulgt os siden antikken og har skabt byer allerede dengang ved solbeskinnede golfer. Vi er fortsat,

som de antikke mennesker, de vovede, der bader os i den tid, vi låner fra døden. Vi er både grenen og øksen, skabende og destruerende, og vi elsker farens sødme. Men vi burde lære at se os selv som elementer i gudernes blivende værk, lade vores tilfældige og unaturlige skrig af angst for tidens gang ordne af Orfeus' milde parrende forbindelser, - - som i digtet, kunne jeg tilføje, idet jeg dog ikke godkender denne modsætning mellem poesi og maskine.

## Orfeus i første og anden del

Hvad fik han så ud af, alt i alt, at bryde af fra elegierne og digte første afdeling af sonetterne? For derpå at vende tilbage til færdiggørelsen af elegierne med de sidste seks og endelig skrive videre på anden-delen om Orfeus. Først og fremmest fik han svar på sit skrig om at blive hørt af englen, ikke det svar han måske ønskede sig mest, men dog et svar fra tingene omsatte i metrum- og rimstyrede ord i sonetterne. At han i sin formende evne selv havde svaret i sig og ikke behøvede englen. At de to værker, elegierne og sonetterne, kom til at stå som henholdsvis det endegyldige spørgsmål og det endegyldige svar. I de sidstes prisning af det hele satte han sig ud over spørgsmålets klagende svarløshed, al den stund at prise suspenderer alle spørgsmål.

Hvorfor blev det nu Orfeus' historie, som hjalp ham til den prisende holdning? Orfeus synger fortsat efter at være splittet ad i alle lemmer. Der et element af næsten umulig over-levelse i Orfeus' historie, ligesom der i elegierne er et element af afsked før afskeden. En overskridelse af afskeden blev mulig med Orfeus, der lod Eurydike tilbage, en overvintring midt i vinteren. En mulighed for at stige op i det, bevidstheden skaber fantastisk af sig selv, drømmen om at nå ud i omverdenen og bevæge. For Orfeus' historie er en historie, om at det *næsten* lykkedes. Hans tur til dødsriget for at hente Eurydike tilbage til livet lykkedes næsten. Bevidstheden kunne næsten nå ud som levende i digtets sang, som høres af og bevæger tilhørerne, som i den allerførste sonet er dyrene (S.I,1):

”Da steg et træ. O rene overstigning. O Orpheus synger. O høje træ i øret. Og alt tav. Dog selv i lydløsheden gik ny begyndelse, vink og forvandling frem./ Dyr fra det stille trængte frem fra den klare forløste skov, fra lejer og grene, og da gav det sig, at de ikke på grund af list eller angst var så stille, /men på grund af høren. Brølen, skrig og ballade syntes små i deres hjerter. Og hvor før næppe en hytte var til at modtage dette,/ et tilflugtssted for en dunkel trang, med en tilgang, hvis dørstolper bævede,— da skabte du et tempel i deres høreelse.”

Hvordan eller hvor kan et træ stige? Endda når det kaldes en ren overstigning? Det kan det heller ikke konkret, men i forestillingen kan det, og det er den, vi skifter til med ordvalget om den *rene* overstigning. I ordene :steg og :overstigning er allerede et assonerende indrim på vej, således at det er i orden at sige, at noget synger. Normalt står et træ, men nu stiger det altså, det stiger frem i forestillingen, kunne vi sige, det overstiger sin begrænsning som stående, når vi hører det i øret. Hvis øre? Ja, det tier digtet om, men jeg går ud fra, at det er i hans digtende øre og forestilling, at det stiger, for dyrene er endnu ikke på banen, og dermed sætter det en avlende tavshed videre på ordet :Orpheus med dyr og templet i deres høreelse. Det sungne skaber sig en modtager, øret, og det svarer ved at ændre sit dyrevæsen fra brøl til lytten. For hvad er Orfeus’ kunnen andet end at fremkalde ændring som svar på sang? Selv skoven forløses fra sin normale væren op i en gående skov som ord i digtets rum. Næste digt fortæller, hvordan erindringen om pigen Wera stiger frem på samme vis som træet og bliver, skønt hun er død, en pige næsten, inden hun er ved at glide ud af hans forestilling (S.I,2).

I de næstfølgende digte forsøger han at angive, hvordan han kan synge som Orfeus, eller prøve på det. For det er ikke let for et moderne menneske at følge Orfeus. Først og fremmest er det ikke en sang i kærlighed, det drejer sig om, men en helt anden sang, der i egentligste forstand er formålsløs, som et åndedrag i intet, blot luft. Man skal kunne finde Orfeus’ varen i rosens blomstring over flere dage, og kunne følge hans overskriden af grænsen mellem liv og død. Derfor kan Orfeus bruge alt i sin prisning, og man skal kunne følge ham også over forrådnelsen, fastholde billedets dobbeltgreb i det

levende og det døde, se livet i de ord, som udsletter tingene, når de siger dem. Følge figurerne i de forbindelser, bevidstheden skaber med ord. Orfeus er altså bud fra en verden midt i verden, — dog en usynlig sammenhæng for dem, der ikke priser, og ikke forvandler alt til tegn på sammenhæng. Det er modsat det, digtet gør, i og med det løfter fænomenerne og tingene til ord over verden, løfter det tilfældige ind i det skabtes orden. Men denne orden er skrøbelig, og kan som Orfeus flåes i stykker. Dog er klangen af hans sang blevet stående i os lige siden som mulighed for sang/ digt og vores lytten efter den. Og i den niende elegi, som han skrev umiddelbart efter, bliver menneskets opgave, som er stillet af jorden, at tale tingene, sige hus, bro, brønd, træ. At opregne dem næsten, indskrive dem i deres fuldkommengørelse som ord i en tekst, give dem jordens orfiske forklaring ved at løfte dem fri af deres tingslighed til ren betydning i en digtende bevidsthed for at være afskeden fra dem forud.

Orfeus er for ham, som englen, en moderne eftertids konstruktion. Orfeus er død og flået i stykker, og vi befinder os kun i hans spor, når vi henvender os til digtning. Orfeus er digtets forbindelsesskabende evne, fiktionens næsten-realitet, der fascinerer os næsten til at følge efter. Han gør den usynlige bevidsthed synlig og hørlig, men han gør det efter modsathedens princip i forvandlingen, som kun forstås, hvis man prisende indser, at de modsatte størrelser, netop som del af det hele, ikke er modsatte. At overskridelsen af ting til ord også går den anden vej, at digt og liv vekselvirker. Vær altid død i Eurydike og stig så til ord over døden, men vend tilbage i sang. Eller som der står i den tiende elegi, at vi altid har forestillet os lykken som stigende, men at der muligvis gives en faldende lykke i at tale tingene og selv blive sagt og svaret igennem dem. Det er den lykke, Orfeus-sonetterne figurerede for ham i februar 1922.

Og jeg, som har forsøgt at skrive hans digtende bevidsthed frem, hvad fik jeg ud af det? Jeg fandt en lyrisk bevisførelse for et overliggende indre jeks eksistens, et noget, der modsiger postulatet om intet. Jeg undrer mig ikke længere som Martin Heidegger over, at der er noget og ikke snarere intet. Og jeg har fået bekræftet, hvad Sophus Claussen sagde i et tilbageskuende notat om året 1895, at sjælen kan opdage sine intellektuelle kræfter og tage dem i besiddelse

i modsætning til de materielle. Noget — over — er til, i og med at vi er levende. Sådan ser prisningen ud i mit sprog, stærkt hjulpet af en række Rilke-forskere og -oversættere.

\*