

VERSET SKAL VIRKE

EDGAR ALLAN POES RETORISKE METRIK

Poes særprægede og forkætrede versifikation har den retoriske funktion, ligesom musik, at hensætte læseren i en drømmeagtig overflod af 'umiddelbare betydninger'. Det vigtigste umiddelbare symbol i Poes vers er hans brug af *novelty*, det vil sige en bestandig omgåelse og overgåelse af hvad læseren forventer. *Novelty* er for Poe et umiddelbart symbol for den himmelske tilstand efter døden, hvor det individuelle jeg er opløst, og hvor enhver sorg og gru over døden derfor er meningsløs.

Af Christian Kock

"Hvordan kunne en så kræsen smagsdommer som Baudelaire lytte til Poes musik og ikke blive opmærksom på dens vulgaritet?" spurgte Aldous Huxley i et essay – og det er repræsentativt for hvad mange litterære kritikere mener.¹

Ja, hvorfor skrev Poe vulgære digte fulde af hele og halve gentagelser? Var det blot fordi det gav penge? ("The Raven" blev hans største økonomiske succes.) Det var i hvert fald ikke fordi han ikke formåede andet. Hans tidlige poesi giver løfter om det fremragende helt i fortsættelse af den engelske poesis tradition (selv Huxley finder 'krystal-fuldkommenhed' i det lille digt "To Helen"). Men han drejede bevidst og konsekvent væk fra denne tradition. Han fornægtede koldblodigt det som kritikeren F.W. Bateson har kaldt 'betydningens førsterang' i poesi – hvis vi

altså opfatter mening eller betydning som semantisk betydning. I den måde han skriver vers på i sine sene år, er det lydlige og fysiske ved versene *ikke* sekundært i forhold til ordenes betydning, og han overholder *ikke* det berømte bud som Alexander Pope nedfældede i *An Essay on Criticism*: "lyden bør virke som et ekko af meningen" (*the sound should seem an echo of the sense*). At dette bud beskriver hvad lyd og metrik har at gøre i poesi, har ellers været noget af et dogme i professionel litterær kritik, men hos Poe er det ikke sådan.

I den kritiske antagelse om 'betydningens førsterang' ligger den præmis at 'rent' lydlige fænomener ikke som sådan har betydning; derfor må deres betydning bestå i at de efterligner eller 'ekkoer' semantiske betydninger der i forvejen er til stede i teksten – som Pope, men ikke Poe, siger.

Poe og nogle af de digtere der lod sig inspirere af ham, mente nemlig noget helt andet. Rent lydlige fænomener, frem for alt musik, havde i

f Christian Kock er professor i retorik ved Københavns Universitet og har gennem mange år interesseret sig for litteraturteori med særligt henblik på litteraturens evne til at gribe og fascinere. Han har herom blandt andet udgivet *Tjekkisk strukturalisme* (1971), *Litteraturoplevelse* (1974), *Engelsk verslære* (1980), *Professionel litteraturlæsning* (1997), der er en bog med læsninger af Edgar Allan Poe, samt en lang række artikler.

1 Huxley (1949), s. 305.

høj grad betydning for dem, men af en anden art end den betydning sprog har. Det hænger sammen med at de tillagde poesien – den versificerede digtning – en særlig, yderst krævende funktion i menneskelivet. Deres poetik i alle dens aspekter, også versifikationen, var retorisk – fordi de havde dette syn på at poesi skulle *gøre* noget for, og ved, sin læser eller lytter; den skulle ikke bare sige noget, eller rettere: Det den sagde, var helt og holdent et redskab for hvad poesien, i kraft af sit indhold og sit udtryk, sin betydning og sin lyd, skulle *gøre*.

Lydes betydning

Baudelaire var en af Poes første og største beundrere, og for at forstå hvilken art betydning lyde kan have haft for Poe og for ham – og forstå hvad Baudelaire kan have hørt i Poes 'musik' som Huxley går glip af – kan vi se på den artikel Baudelaire skrev om Richard Wagner ved opførelsen af *Tannhäuser* i Paris i 1861. Sådan beskriver Baudelaire det indtryk det gjorde på ham da han for første gang hørte forspillet til *Lohengrin*:

Jeg følte mig befriet for *tyngdens bånd*, og jeg genfandt i erindringen den enestående *vellyst* som kredser på *høje steder* [...] Derpå opmalede jeg uvilkårligt for mig selv den nydelsesrige tilstand hos et menneske der er offer for et stort drømmeri i absolut ensomhed, men en ensomhed med *en enorm horisont* og et *vældigt, diffust lys*; uendeligheden uden anden baggrund end sig selv. Snart mærkede jeg følelsen af et stærkere skær, af *en lysintensitet* der voksede med en sådan fart at de nuancer som ordbogen stiller til rådighed, ikke ville være nok til at udtrykke *denne stadig genfødte tilvækst af lysglans og hvidhed*.²

Baudelaire fortsætter så med at vise at visse indholdselementer – nemlig dem han selv har sat i kursiv i passagen her – også optræder i beskri-

velser som er givet af den samme komposition af henholdsvis Wagner selv og af Franz Liszt – skønt alle tre beskrivelser blev skrevet uden at ophavsmanden kendte nogen af de andre. Dette tager Baudelaire som udtryk for at en sådan oplevelse af musiks betydning ikke kan kaldes helt subjektiv eller vilkårlig.

Et aspekt af Baudelairens oplevelse af Lohengrin-forspillet hvor de fleste mennesker formentlig ville kunne følge ham, er forestillingen om *højde* ("høje steder"). Det er let at høre hvad der er betinger Baudelairens forestilling herom: En stor del af værket domineres af violiner der spiller oppe i deres højeste leje. I sådan et tilfælde er forbindelsen mellem udtryk og indhold næsten umulig at komme uden om; man kan nærmest ikke omtale det pågældende toneleje uden at bruge ordet 'høj' i én eller anden form. Selv hvis man ville prøve at bruge en 'rent' fysisk betegnelse, måtte man sige at der var tale om *højfrekvente toner* eller lignende.

Dette er et godt eksempel på hvad betydning har at gøre med musik – man kunne tale om et skoleeksempel på musikalsk symbolik, bortset fra at de fleste ikke umiddelbart ville mene der overhovedet *var* tale om symbolik. De ville antagelig mene at når man kalder de pågældende toner 'høje', så er der tale om en 'bogstavelig' konstatering, ikke om hverken symbolik eller metaforik; disse toner *er* bare høje. Det viser at betydningsfunktionen der forbinder tonerne og et vist forestillingsindhold, er yderst naturlig, ja uundgåelig.

Men hvad så hvis vi går et skridt videre? Der er mange der også vil være enige om at de samme toner som man 'uundgåeligt' må kalde høje, tillige – og næsten lige så uundgåeligt – er 'lyse'. Nogle vil gå endnu et lille skridt videre og mene at de har noget at gøre med *lys*. Og endnu et skridt: Flere af de lyttere der har kommenteret Wagners komposition, har knyttet farver til den – blandt andet har Thomas Mann beskrevet den med farvebetegnelserne *lyseblåt* og *sølv*.

Ud fra dette eksempel kan vi sige i hvert fald

² Baudelaire (1976), s. 784-85.

to ting. 1) En vis betydningsfunktion eller 'symbolik' kommer uundgåeligt ind i billedet når vi lytter til og taler om musik; og 2) der er en overgang som er gradvis og glidende, eller som i hvert fald sker i meget små skridt, fra de symbolske betydninger der af de fleste ville blive regnet for 'objektive' (for eksempel den betydning at høje toner har noget at gøre med højde – eller, for at tage et andet eksempel, at meget kraftige toner har noget at gøre med kraft), til de betydninger som man ville anse for mere 'subjektive' (for eksempel den at Wagners Lohengrin-forspil har noget at gøre med lys, eller med lyse farver, som for eksempel lyseblåt og sølv). Det er altså med god grund at ordene 'objektiv' og 'subjektiv' i foregående punktum er sat i gåseøjne. På grund af den ganske glidende overgang mellem disse to domæner inden for det felt der hedder musikalsk symbolik eller betydningsfunktion, er det som om sondringen mellem dem er uanvendelig.

Umiddelbar betydning

Det der gør denne sondring uanvendelig, er at musikkens betydningsindhold principielt er et umiddelbart eller 'naturligt' fænomen. Hvad der ligger heri, er ganske enkelt at den betydning som musik måtte have, af hvad art den end er, ikke skyldes en social vedtagelse eller konvention – i modsætning til sprogets betydning, der kommer i stand ved socialt vedtagne regler. Derfor er den heller ikke vilkårlig – sådan som det modsætningsvis er en vilkårlig vedtagelse at et givet ord i et sprog har en vis betydning, idet det lige så godt kunne have betydet alt muligt andet. Men i musik er det ikke sådan. Hvad den måtte betyde, er måske nok variabelt, utydeligt og flertydigt, men det er 'naturligt' i den forstand at betydningsindholdet opstår for den lyttende på en umiddelbar måde, *i kraft af* de fysiske (auditive) egenskaber den klingende musik har. Roman Jakobson skrev i sine seneste værker netop meget om at der findes den art umiddel-

bar (*immediate*) betydning³, og han gjorde derved faktisk op med det der havde det 'første princip' for den sprogvidenskabelige strukturalismes grundlægger, Saussure: tegnets vilkårlighed (*l'arbitraire du signe*).

Hvad musikken angår, kan man sige at den er et system som minder om sproget derved at den består af lydige forløb hvis elementer udviser en enorm mængde af indbyrdes ligheder og forskelle. Den har dermed et enormt potentiale for betydning; men forskellen fra sproget er at musikken ikke på forhånd *bar* nogen betydning. Al dens betydning er derfor potentiel, ikke faktisk; men den er til gengæld naturlig, ikke arbitrær. Filosofen Susanne K. Langer har som en af de første diskuteret musik som symbolsk medie, og det er netop sket ud fra disse grundteser: at den har *potentiel* betydning (*virtual meaning*), og at dens betydningsfunktion er naturlig (*natural symbolism*).⁴

Det er dette der gør at musikkens betydning på den ene side ikke er 'objektiv'. På den anden side er musikkens særlige art betydning heller ikke 'subjektiv', for det subjektive er det man subjektivt kan beslutte helt for sig selv (og dermed er det subjektive også arbitrært, ligesom den objektive sproglige betydning: det er noget vedtaget). Men man kan ikke arbitrært *vedtage* med sig selv hvad en bestemt klang i et stykke musik skal betyde for én; hvad betydning der end opstår, er netop noget der *opstår*, det vil sige noget der 'sker' umiddelbart for os der lytter. Kort sagt kan man hævde at for betydning af den art som musikken har (den umiddelbare betydning) eksisterer subjektiv/objektiv-sondringen ikke. At skelne mellem subjekt (hvad der bare er mig og inden i mig) og objekt (hvad der er uden for mig) er på samme vis uden mening.

At umiddelbare betydninger ikke kan vedtages, betyder også at de indhold som umiddelbart kan være forbundet med for eksempel lyde, er udtømmelige og uafgrænsede.

3 Jakobson (1980). Jakobson & Waugh (1979).

4 Langer (1942).

Det kan vi se på Baudelaires beskrivelser. Tag det med den voksende intensitet og "tilvækst af lysglans og hvidhed". Det viser at de størrelser der bærer umiddelbar betydning i musik, ikke kun er isolerede *egenskaber* såsom det at en passage er 'høj', men også *relationer* mellem egenskaber, som for eksempel den mellem successive passager hvoraf den anden har et kraftigere volumen end den første. Her kommer betydningen 'vækst' frem så umiddelbart at den næsten er uomgængelig. Og igen skal vi huske at den betydning der ligger i relationer, ligesom den der ligger i egenskaber, hverken er subjektiv eller objektiv, men i stedet uafgrænset og uudtømmelig.

Sproget har ikke så mange akustiske egenskaber der kan bære umiddelbare betydninger, som musikken (omend det har mange endda, som ikke mindst Roman Jakobson har udforsket, i opposition til Saussures 'arbitraritets'-princip). I sproget bliver det derfor især relationer mellem passager, og mellem de egenskaber som passagerne har, der kommer til at antage umiddelbare betydninger.

Umiddelbar betydning i "The Bells"

Et godt eksempel på det ville være Poes sidste store digt, "The Bells". Tag for eksempel linjeantallet i stroferne: 14, 21, 34 og 44. Antallets vækst er ikke til at overhøre. De fire strofer handler om henholdsvis slædeklokker, bryllupsklokker, krigsklokker og alvorfulde kirkeklokker, i den orden. Vi kan opfatte linjetallets vækst som udtryk for at stroferne tager til i *varighed*; og derfra er der kun et lille skridt til at de tager til i *tyngde*. Det forudsætter den perception at hver linje tager cirka lige lang tid. Men man kan også (eller samtidig) have den perception at alle *strofer* tager cirka lige lang tid. I så fald vokser strofernes *fart*, det vil sige digtet accelererer.

Men hvad er så relationen mellem disse formelle forhold og indholdet i de fire strofer? Det

siger Poe ikke. Vi må selv lade umiddelbare betydninger opstå. Eftersom de fire strofer jo rent faktisk følger hinanden, kan man opfatte det sådan at det indhold de handler om, også danner en successiv tidsrække. Så bliver slædeklokkerne i strofe I måske til en metonymi for barndom, strofe II bliver ungdom, III manddom via metonymien krig og kamp, og IV – døden. Det hele bliver så måske et menneskes liv – eller Menneskelivet.

Hvad så med den fysisk-formelle relation mellem stroferne? Her så vi en tiltagende tyngde og/eller fart, og vi kan så forestille os forskellige tegnrelationer mellem disse på den ene side og digtets reference til Menneskelivet. Både tyngde og fart kunne have noget at betyde her. Man kunne jo synes at strofernes tiltagende tyngde blev et umiddelbart tegn for livets ditto når man ældes; og/eller at tiden løber hastigere, og at der er et tiltagende jag eller stress fordi døden nærmer sig.

Herfra kan vi uddrage nogle punkter om naturlig, det vil sige umiddelbar betydning. Alle de betydningsfænomener vi har set – for eksempel opfattelsen af digtet som tegn for et livsforløb, måske for Livet som sådan, og de metrisk baserede tyngde- og fartoplevelser – er læserens eget ansvar. De er usikre fordi de ikke følger nogen ordbog eller konvention, og de er ubestemte derved at de ikke ender noget bestemt sted. De er i den henseende som de 'betydninger' man kunne knytte til en symfoni af Poes samtidige som for eksempel Beethoven eller Schumann. Poe selv ønskede i poesien noget han kaldte "en suggestiv ubestemthed i betydningen, med henblik på at hidføre en bestemt vag og derfor åndelig *wirkning*". Ubestemthed, mener Poe,

er et element i sand musik – jeg mener i det sande musikalske udtryk. Giv den en hvilken som helst uønsket bestemthed – lad den farve af en hvilken som helst præcist defineret tone – og man fratager den straks dens æteriske, ideale, iboende og væsentlige

karakter. Man bortjager dens drømmeagtige overflod.⁵

Drømmeagtig overflod

At Poes poetik netop handler om betydninger der ligger latent og drømmeagtigt, kan man blandt andet se af hans artikel om Nathaniel Hawthorne fra 1847, hvor han taler om at allegorisk betydning bør ledsage den bogstavelige betydning ”i en meget dyb understrøm, så at den aldrig interfererer med den øvre strøm uden vor viljesakt, så at den altså aldrig viser sig uden at være kaldt til overfladen”. I stedet skal den ses ”alene som en skygge eller i suggestive glimt”⁶.

Vi har også set et muligt eksempel på hvad Poe kan have tænkt på når han taler om ’drømmeagtig overflod’ som noget væsentligt for musikoplevelse. Virkningen af strofernes stigende linjeantal i “The Bells” kan som sagt *enten* være øget masse/tyngde *eller* øget fart. Men skønt disse virkninger kommer i stand ud fra forudsætninger der er modsatte og gensidigt udelukker hinanden – de afhænger jo af modsatrettede metriske læsemåder, én der opfatter *linjer* som ækvivalente, og én der opfatter *strofer* som ækvivalente – så kan de meget vel være til stede på samme tid, i én og samme oplevelse. Umiddelbar betydning har denne mangel på begrænsning, og denne evne til at forene modsatte aspekter eller kvaliteter i én oplevelse, er også et typisk kendetegn ved drømme. At tale om ’overflod’ (*luxury*) er meget passende: Vi har to oplevelser på én gang, hvor vi under normale betingelser kun kunne have haft én ad gangen. Vi får i pose og i sæk.

5 Citeret fra *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, redigeret af J.A.Harrison (1902), bind XVI, s. 29. Alle senere referencer er til samme udgave. Citatet er fra de ”Marginalia” som Poe brugte til at fylde siderne ud i tidskrifter han var redaktør af, her fra *Democratic Review* for december 1844. De sidste sætninger findes genbrugt næsten ordret i *Southern Literary Messenger* fra april 1849, hans dødsår (XVI, s. 137), og der er mange andre paralleller; vi har at gøre med en idé der beskæftigede Poe intenst i hans sidste år.

6 XIII, s. 147.

Dette er noget af det som poesien stræber efter, en sådan virkning er et eksempel på hvad Poe kalder *novelty* – et ord der er svært at oversætte. ”Kærligheden til *novelty* er et indiskutabelt element i menneskets psykiske natur,” siger han i en af sine ’Marginalia’ fra 1845.⁷ Og i såvel hans fortællinger som hans sagprosa vrimer det med udsagn der gør *novelty* til det vigtigste af alt.

Poes helte søger *novelty* for enhver pris – eller de kommer til at opleve den, uanset at de ikke har søgt den. Talrige passager i hans fortællinger peger på *novelty* som en central egenskab i hans livs- og dødsopfattelse. *Novelty* er typisk den følelse der signalerer en transcendens til en tilstand hinsides døden. I “MS. Found in a Bottle” (1831) er fortælleren om bord på et mystisk sort skib på vej mod undergangen; han mærker “vag *novelty*, tvivl og ængstelse”, og han klager over “en følelse der ikke tillader nogen analyse”, men bemærker også at “det er ikke forunderligt at disse forestillinger er ubestemte, eftersom de har deres oprindelse i kilder der i bund og grund er så *novel*”⁸. I første version af “Loss of Breath” (1835) taler hovedpersonen, Mr. Lackobreath, om at “en storm af forestillinger, vældig, *novel*, og sjælerysende” overvælder ham i det øjeblik han er ved at blive hængt (!).⁹ Titelpersonen i romanen *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), føler, da han nærmer sig Sydpolen, hvor han ender med at opsluges af en afgrund af hvidt, at “vi var på vej ind i en region af *novelty* og undere”¹⁰. “En hæslig følelse af *novelty*” plager menneskeheden i “The Conversation of Eiros and Charmion” (1839), da jorden er ved at blive opslugt af en altudslættende komet¹¹; en modsat følelse, nemlig “en nydelsesrig følelse af *novelty*” oplever fortælleren i “The Man of the Crowd” (1840), der sidder i storbyen og iagttager

7 XVI, s. 68.

8 II, s. 8-9.

9 III, s. 360.

10 III, s. 238.

11 IV, s. 6.

“det omtumlede hav af menneskehoveder”¹². Den ængstelige fortæller i “A Descent into the Maelström” (1841) ser ned i den uhyggelige strømhvirvel og bemærker “den vilde forvirrende følelse af *the novel* [Poes kursivering] som fortumler betragteren”¹³. Mr. Bedloe i “A Tale of the Ragged Mountains” (1844) oplever “en verden af *novel* og enestående sansning” ved begyndelsen af den drøm som ender med hans *alter egos* død.¹⁴ Og dværgen der pønser på sin dødbringende hævn i “Hop-Frog” (1849), siger han at han er “bestræber sig på at finde på noget *novel*”¹⁵.

Gennem hele forfatterskabet er *novelty* altså en attribut ved det transcendent, passagen ud af livet ind i – hvad det nu end er. Og både i poesi, musik og andre kunstarter er *novelty* den vigtigste virkning som kunstneren stræber efter. Poe berømmer således nogle digte af Mrs. Amelia Welby for deres “*novel*, rige og præcise kombination af de gamle musikalske udtryk”¹⁶. Hans definition af begrebet indbildningskraft (‘imagination’) er “kombinerbare *novelties* der er værd at kombinere”¹⁷; og i et essay om virkningen af rim nævner han *novelty* (her brugt som synonymt med ‘mærkelighed’ og ‘uventethed’) som afgørende for “alt hvad der er æterisk i skønheden”, “alt hvad der får jordens skønhed til at minde om med det vi drømmer om den himmelske skønhed”¹⁸.

Novelty og himmelsk skønhed

Den sidste sætning giver os en idé om *hvorfor novelty* for Poe er så dyrebar en virkning i poesi. Med en term der blev brugt ovenfor, er *novelty* i poesi og musik et umiddelbart symbol. Symbols betydning er: himlens overjordiske skønhed.

Her skal vi bare vide at Poes idé om det hinsidige ikke har noget at gøre med traditionelle kristne ideer om Paradis – sådan som man kan finde dem for eksempel hos hans danske samtidige B.S. Ingemann. For Poe betegner himlen ikke et evigt liv, det vil sige det individuelle jegs evige overlevelse, men tværtimod jegets endegyldige *opløsning* og tilbagevenden til enhed med universet og Gud. En af de få fortolkere der har begrebet dette afgørende punkt i Poes forestillingsverden er John F. Lynen, der udtrykker det således:

Selvet må miste sin identitet i og med at det erhverver en højere bevidsthed. At træde ind i universets bevidsthed er at forlade sit sted, sin tid, og dermed det unikke synspunkt uden hvilket det at være et selv ikke er muligt. Selvet dør ved at blive en bevidsthedstilstand som både svarer til og er uskelnelig fra virkeligheden selv. Dette er, som Poe fortæller os i slutningen af *Eureka*, at blive ét med Gud. Det er at leve evigt, men ikke som sig selv.¹⁹

Fordi ‘himlen’ står for ‘selvets opløsning’, bliver *novelty* et naturligt symbol for den himmelske ekstase. Hvad ‘himlen’ end kan være, så må den jo indebære en form for erfaring der er *absolut* forskellig fra alt hvad vi har kendt på jorden, for den jordiske erfaring er altid et individuelt jegs erfaring, men i den himmelske tilstand er der intet individuelt jeg.

Hermed kan man se den fulde betydning af en vigtig egenskab ved naturlig symbolik som blev nævnt ovenfor: Det at sondringen mellem objektivt og subjektivt ikke gælder for naturlig symbolik, kan i sig selv *opfattes som* et naturligt symbol for den himmelske tilstand hvor sondringen mellem subjekt og objekt, bevidsthed og omverden, ikke længere findes. I en interessant kommentar er Lynen inde på en tilsvarende egenskab ved musik og poesi:

¹⁹ Lynen (1969), side 212.

¹² IV, s. 135.

¹³ II, s. 229.

¹⁴ V, s. 169.

¹⁵ V, s. 220.

¹⁶ XVI, s. 59.

¹⁷ XVI, s. 156.

¹⁸ XVI, 86.

Klange og rytmer, der jo er mere generelle end ord og grammatik, er tættere på at være grundlæggende stofelementer, og dog synes musikken samtidig at være mere fri for konkretthed og mere rent formel end litteraturen. Ved den slående måde hvorpå musikken danner syntese af det formelle og det stoflige, symboliserer den tankens sammenmelting med den fysiske verden.²⁰

Poesiens opgave

Heldigvis er vi ikke, her i vor jordiske og individualiserede tilværelse, helt afskåret fra at opleve den himmelske tilstand. Når vi er på nippet til at falde i søvn – i det som digteren og kritikeren Richard Wilbur kalder den ‘hypnagoge’, det vil sige søvnbringende, tilstand – da kan vi få glimt af det himmelske.²¹ Men hvad er det der gør at disse glimt er glimt at det himmelske? Det er deres ‘absolutte *novelty*’:

Jeg siger absolutte – for i disse fantasier – lad mig nu kalde dem psykiske indtryk – er der virkelig intet der i sin karakter bare nærmer sig de sanseindtryk vi normalt modtager. Det er som om de fem sanser er erstattet af fem myriader af andre, der er fremmede for vor dødelige tilstand.²²

Dette er forbilledet for hvad Poe mener at poesien, i sine højeste ytringer, skal præstere. Denne art indtryk, aldeles fremmede for vores nuværende dødelige tilstandsform, mener han at mennesket har en udødelig tørst efter.

Vidnesbyrd om hvordan han mener poesien skal udrette dette, finder vi ikke mindst spredt rundt omkring i essays og anmeldelser af andres værker. I en anmeldelse af R.H. Hornes *Orion* fra 1844 finder vi dette:

Poesien selv er den ufuldkomne bestræbelse på at slukke denne udødelige tørst ved

novel kombinationer af skønne former (sammenstillinger af former), de være sig fysiske eller åndelige [...] når denne tørst blot bliver delvis stillet – når denne følelse blot møder et svagt gensvar – frembringer det en følelse som får alle andre menneskelige følelser til at virke fade og ligegyldige.²³

Ikke kun poesi kan slukke denne følelse af udødelig tørst. I fortællingen “The Domain of Arnheim” (1847) hører vi om rigmanden Mr. Ellison, der vil skabe “*novel* former for skønhed” i et helt andet medium: landskabsarkitektur i stor skala – og derved tilfredsstille den poetiske tørst. Han vil have sit kunstige landskab, Arnheim, til at fremstå for den individuelle betragters blik ligesom verden som helhed tager sig ud for *Guds* blik. Vi skal altså gennem landskabskunsten hæves til Guds synsvinkel. Poe, der livet igennem sugede på labben, havde ikke råd til så kostbare eksperimenter, men holdt sig til et gratis materiale: ord.

Hans systematiske skrifter om poetik og kritik røber kun til dels hvordan han med ord forestillede sig at slukke menneskets udødelige tørst efter *novelty*. Den velkendte “The Philosophy of Composition”²⁴ er en minutiøs, omend næppe helt autentisk, redegørelse for hvordan digtet “The Raven” blev skrevet – men ikke så meget om hvordan det skulle virke. Afhandlingen “The Poetic Principle” (et foredragsmanuskript fra Poes sidste år, trykt posthumt 1850) indeholder lidt flere antydninger. Han kommer tæt på en definition af poesi med formlen ‘Den Rytmske Skabelse af Skønhed’, og han slår fast at digteren stræber efter at nå den transcendent skønhed “ved mangeformede kombinationer blandt Tidens ting og tanker”. Disse ‘mangeformede kombinationer’ minder om de “*novel* kombinationer af skønne former (sammenstillinger af former), de være sig fysiske eller åndelige” citeret ovenfor. Og udtrykket ‘sammenstillinger af for-

20 Lynen (1969), s. 257.

21 Wilbur (1967), s. 98-120.

22 XVI, s. 89.

23 XI, s. 256.

24 Se Poe (1981), som er en dansk oversættelse af denne.

mer', altså ikke bare 'former', bekræfter hvad vi også har set ovenfor, nemlig at poesiens hovedkilde til naturlig symbolik af *novel* karakter ligger i *relationer* mellem tekstens dele og disse deles egenskaber.

For at få mere at vide om denne poetik må vi søge videre i spredte bemærkninger i Poes litterære anmeldelser, samt til andre småskrifter, ikke mindst hans "Marginalia" – små aforistiske udsagn, sammenlignelige med Kierkegaards "Diapsalmata" i *Enten-eller*. En bemærkning fra 1846 om rimets virkning sætter 'novelty' lig med 'unexpectedness', men tilføjer så:

ligesom ondt ikke kan eksistere uden godt, må uforventethed opstå ud af forventethed. Vi slår ikke til lyd for en rent vilkårlig brug af rim. For det første må vi have ækvidistante, det vil sige regelmæssigt tilbagevendende rim til at udgøre den basis hvorudfra det afgørende, uforventetheden, opstår, ved indførelse af rim, ikke vilkårligt, men med henblik på den højeste grad af uforventethed.²⁵

Dette kan ses som en dristig videreudvikling af en synsmåde Poe tidligere havde fremlagt i afhandlingen "The Rationale of Verse" fra 1843. Der førte han ret så rigoristisk alle verslærens principper tilbage til ét grundprincip, nemlig 'ligestilling', 'equality', og han affejede den engelske digter Leigh Hunts formel 'Variation in Ensartethed'; variation – mente Poe i 1843 – var blot lighedsprincippet "naturlige sikring mod den selvødelæggelse der følger af at være for meget sig selv"²⁶.

Men bemærkningen om rimets virkninger fra 1846 vender prioriteringen på hovedet. Nu er der to grundprincipper, 'ligestilling og uforventethed'; og af dem er 'ligestilling' midlet, mens 'uforventethed' er målet.

Hvad der gælder for rim, gælder for alle aspekter af versifikation, og mere generelt for

alle udtrykkets aspekter. Ideen om en dialektik mellem ensartethed og uventethed er beslægtet med en formel: "kombinationen af det som er *novel* og passende", brugt i fortællingen "Lan-dor's Cottage" (1842) som synonym med 'poesi'. I denne tekst giver Poe sin tilslutning til præcis den formel fra Leigh Hunt som han tidligere havde forkastet: "Over alt var der variation i ensartetheden," siges det, med beundring.²⁷ Perspektivet kan udvides med en ytring fra "The Rationale of Verse" som vedbliver med at være gyldig, nemlig at begrebet 'ligestilling' "omfatter både lighed, proportion, identitet, gentagelse og modifikation"²⁸. Dette ligger her meget tæt på de begreber som Roman Jakobson 120 år senere opstillede som konstituerende for den 'poetiske funktion': 'ækvivalens' og 'parallelisme'.²⁹

Novelty i "Annabel Lee"

Hermed skulle vi have en principiel forståelse af poetikken bag Poes poesi og kan bruge den på et af de digte hvori han mest konsekvent omsatte denne poetik til praksis: "Annabel Lee", skrevet i hans sidste leveår. Poe døde i Baltimore den 7.10. 1849 i forsumpet tilstand, vistnok efter at være brugt som stemmekvæg i en valghandling, og digtet blev trykt først to dage senere, i en artikel af pastor Rufus Griswold – den mand der som Poes litterære eksekutor skabte det blakkede og dæmoniske billede som hænger ved ham endnu.

Annabel Lee

(I)

- 1 It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea
That a maiden there lived whom you may know.
By the name of ANNABEL LEE;
- 5 And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

²⁷ VI, s. 257.

²⁸ XIV, s. 218; sml. VII, s. 117-18.

²⁹ Se især "Linguistics and Poetics" fra 1960. *Selected Works III*, 18-51.

²⁵ XVI, s. 86.

²⁶ XIV, s. 220.

(II)

I was a child and she was a child,
 In this kingdom by the sea;
 But we loved with a love that was more than love—
 10 I and my ANNABEL LEE—
 With a love that the winged seraphs of heaven
 Coveted her and me.

(III)

And this is the reason that, long ago,
 In this kingdom by the sea,
 15 A wind blew out of a cloud, chilling
 My beautiful ANNABEL LEE;
 So that her highborn kinsmen came
 And bore her away from me,
 To shut her up in a sepulchre
 20 In this kingdom by the sea.

(IV)

The angels, not half so happy in heaven,
 Went envying her and me—
 Yes! — that was the reason (as all men know,
 In this kingdom by the sea)
 25 That the wind came out of the cloud by night,
 Chilling and killing my ANNABEL LEE.

(V)

But our love it was stronger by far than the love
 Of those who were older than we—
 Of many far wiser than we—
 30 And neither the angels in heaven above,
 Nor the demons down under the sea,
 Can ever dissever my soul from the soul
 Of the beautiful ANNABEL LEE.

(VI)

For the moon never beams, without bringing me
dreams
 35 Of the Beautiful ANNABEL LEE:
 And the stars never rise, but I feel the bright eyes
 Of the Beautiful ANNABEL LEE:
 And so, all the night tide, I lay down by the side
 Of my darling—my darling—my life and my bride,
 40 In her sepulchre there by the sea—
 In her tomb by the sounding sea.

Strofe I og II har begge 6 linjer med skiftevis 4 og 3 slag. Strofe I 2. linje er "in a kingdom by the sea", og strofe II har i samme position "In this kingdom by the sea". Begge strofer bruger rimordene "sea", "Lee" og "me", i den rækkefølge, i henholdsvis linje 2, 4 og 6. Strofeformen for strofe II er altså en ren gentagelse af strofeformen for strofe I, inklusive den omkvædsagtige linje 2, der gentages næsten ordret (men ikke helt).

Denne gentagelse af strofeformen er hverken helt forventet eller helt uforventet. Vi kan ikke, når vi læser strofe I, 'vide' om den bliver gentaget i strofe II. Men når vi læser strofe II, opdager vi at strofeformen faktisk er en samme, og denne lighed skaber en stærk forventning om at denne strofeform vil blive brugt digtet igennem. Der er dermed lagt en basis for det uforventede.

Strofe III udnytter dette til fulde. Den simpleste måde at skabe 'uforventethed' i strofe III ville have været at lade den afvige fra den etablerede strofeform fra starten. Men faktisk gentager strofe III den etablerede strofeform gennem alle sine 6 linjer. Når vi har læst de første 18 linjer af digtet, har vi altså fået præsenteret den samme strofeform 3 gange, og det vil nødvendigvis styrke den forventning som opstod i strofe II, om at denne form vil blive fulgt hele vejen igennem.

Netop her, hvor vi altså har fået forventningen om lighed opfyldt til fulde, skaber Poe *novelty*: Strofe III fortsætter overraskende med 2 yderligere linjer.

Men Poe lader det ikke blive ved én uventet hændelse. På samme tid lykkes det ham tillige at give os noget forventet midt i det uventede, idet han lader den sidste af de 2 ekstra linjer (l. 20) være det nu velkendte omkvæd "In this kingdom by the sea". Samtidig er der dog også *novelty* i dette refræns opræden. Hidtil har det hver gang været en del af en strofes *åbning*, men i strofe III er det den forsinkede og utålmodigt ventede *slutning*. Refrænet som det opræder her i l. 20, forener altså modsatte egenskaber i sig – det er

lige så overraskende i sin virkning som det er velkendt.³¹

Skønt strofe III afveg fra strofe I og II med hensyn til linjeantal, så placerede den jo omkvædet i 2. linje ligesom de gjorde, og derfor vil vi forvente at i det mindste dette træk kommer til at gå igen ved alle strofer i digtet. Men strofe IV skuffer denne forventning: Dens 2. linje (= l. 22) er *ikke* omkvædet. Lige efter l. 22 er der så ting man kan forvente med en vis sandsynlighed: enten at strofe IV slet ikke bruger omkvædet, eller at den bruger det som slutlinje, ligesom det skete i strofe III. Men for den læser der sidder med sådanne forventninger, har Poe endnu en overraskelse parat: Omkvædet kommer nu som strofens *fjerde* linje (l. 24).

Strofe IV bryder også med et andet mønster der ellers hidtil er blevet respekteret uden afvigelse, nemlig at digtets linjer skiftevis har 4 og 3 slag. Sidste linje er strofe IV (l. 26) har nemlig ikke som man skulle vente, 3 slag, men derimod 4. Virkningen heraf kan måske bedst beskrives med noget Poe selv har skrevet om en anden digter, nemlig i en anmeldelse af William Cullen Bryants digte:

Bestræber man sig på at afhjælpe monotoni-
en, vil det nødvendigvis frembringe udsving
i ethvert metrum, og disse udsving vil, hvis
de ikke efterfølgende afbalanceres, virke på
øret ligesom uopløste dissonanser i musik.³¹

Der er yderligere en overraskelse i linjen, der jo begynder med ordet "Chilling". Det har vi haft før, nemlig i l. 15-16, hvor der stod "chilling/ My

30 Det er nærliggende at nævne et eksempel på en ganske tilsvarende virkning fra en af Poes samtidige i musikken. Finalen af den 3. symfoni af Robert Schumann (1810-56) *åbner* med et trinvis opadgående motiv; men da vi hen mod slutningen når satsens længe forberedte og forventede reprise, åbner den med et andet motiv – og netop som vi overrasket har konstateret at vi bliver "snydt" for vort fortrolige "åbnings"-motiv fra begyndelsen, kommer det – igen overraskende – for fuld kraft, men nu som reprisens 2. frase, det vil sige som *fortsættelse*.

31 IX, 272.

beautiful Annabel Lee". Men hvis vi forventer en gentagelse af disse ord i l. 26, vil det komme bag på én at der efter "Chilling" ikke følger "my beautiful Annabel Lee", men derimod "and killing my Annabel Lee". Herved får vi også et 'indre' rim i linjen. Det er en effekt som Poe også har udnyttet i "The Raven" og kommenteret i "The Philosophy of Composition"; her understreger han blandt andet forskellen mellem om et indre rim er anbragt midtvejs i en linje, hvilket er relativt forventeligt, eller om det kommer på en mindre eksponeret og mere uventet plads i linjen.³²

Men samtidig med at strofe VI bringer disse eksempler på *novelty*, så repræsenterer den ikke desto mindre i en anden metrisk henseende en tilbagevenden til det velkendte – nemlig derved at den ligesom strofe I og II, men ulig strofe III, har 6 linjer. Strofe IV forener altså i metrisk henseende to modstridende egenskaber i sig – velkendthed og *novelty*.

Strofe V begynder med en 4-slagslinje fulgt af en 3-slags-ditto, hvorved den tilsyneladende vender tilbage til den velkendte skiften mellem 4 og 3 slag (velkendt ikke bare fra de forudgående strofer, men også fra ballader og utallige andre digte af 'folkelig' oprindelse i engelsk tradition). Men denne følelse af tilbagevenden til det fortrolige når kun lige at blive etableret, før vi afviger fra mønsteret igen: Nu kommer der nemlig 2 3-slagslinjer efter hinanden (l. 28 og 29). Ydermere er denne afvigelse fra det 'skiftende' mønster forskellig fra den foregående afvigelse i l. 25-26, idet denne bestod af 2 4-slagslinjer efter hinanden. Man kan således sige at en gammel ligevægt genoprettes ved en ny afvigelse.

En endnu mere overraskende *novelty* får vi i strofe V derved at refrænet her er helt udeladt. Dette sker på et tidspunkt hvor forventningen om at refrænet bliver brugt mindst én gang i hver strofe, nok er fastere etableret end nogen anden metrisk forventning som digtet har rejst – for kun denne forventning er blevet opfyldt i alle de 4 foregående strofer, mens alle andre er blevet

32 XVI, 86-87

omgået. Også på en anden måde er strofe V eksempel på radikal *novelty*, for her får vi for første gang et ulige linjeantal i strofen (7).

Hvor strofe IV havde 6 og strofe V 7 linjer, har strofe VI 8 linjer. Dette at en sekvens af strofer har voksende linjeantal (et forhold man først bliver opmærksom på i tilbageblik), er hvad man kunne kalde et umiddelbart, virtuelt tegn. I dette tilfælde vel nok et tegn på forøget hastighed eller intensitet: Det er som om der er noget der accelererer her.

Dette er, som vi har set, blot den ene måde at opleve en sådan tilvækst i linjeantal på. Denne oplevelse bygger på en forudsætning om at digtets strofer psykologisk tildeles lige lang tid; når digtet er inddelt i 'ækvivalente' stykker (= strofer), er det jo naturligt at de ækvivalente stykker udfylder ækvivalente store tidsrum. Har vi denne fornemmelse som udgangspunkt, vil det voksende linjeantal skabe en oplevelse af at farten må øges, det vil sige at linjerne får stadig *kortere* tid, for at stroferne kan få *ækvivalent* tid. I så fald er der en reel oplevelse af voksende hastighed på udtrykssiden, og en sådan er virtuelt et yderst naturligt tegn for noget hvis hastighed vokser (og dermed for en øget energiudfoldelse).

Hvad dette tegn står for, behøver dog ikke være så eksakt bestemt, og det er heller ikke nødvendigvis noget med 'hastighed'. Øget hastighed på udtrykssiden er jo bare én form for øget intensitet eller energiudladning, og den kunne næsten lige så naturligt forbindes med en eller anden *anden* art intensitet på indholdssiden, for eksempel en stadig mere intens lidenskab.

Vi så i "The Bells" det udtryksfænomen at stroferne tiltager i linjeantal, og dér var det måske mest naturligt at opleve det som tegn for at en eller anden lidenskab eller følelse – det er op til os at reflektere over hvilken – tiltager gradvis. Hvis vi imidlertid, som det mest nærliggende, oplever udtrykkets acceleration i "Annabel Lee", strofe IV-V-VI, som forbundet med en indholdsmæssig acceleration, så får strofe IV en

modsigelsesfyldt dobbelthed på endnu en måde ud over dem vi kommenterede ovenfor: Set i forhold til stroferne I-III er strofe IV en opbremsning, idet den konsoliderer det 6-linjers strofemønster som strofe III havde forstyrret; men set i forhold til strofe V-VI er strofe IV begyndelsen på et *accelerando*.

Hvis der er en følelse af intensiveret lidenskab i strofe VI, så vil den kunne forstærkes af at der her er brugt indre rim i linjerne 34 og 36 ("beams"/"dreams", "rise"/"eyes"). I de foregående strofer har vi kun set indre rim optræde på 'skæve' pladser i linjerne (se linje 24 og 32), men begge de indre rim i strofe VI falder på de mest oplagte pladser, nemlig linjens 2. og 4. slag, hvorved de effektivt deler linjen i to halvdele. Det kan give en følelse af øget insisteren, af en stærkere puls.

Fornemmelsen af en puls kan gøre at man oplever Poes brug af et markant accentuerende metrum (Huxley kalder det et "dunkende daktylisk metrum", *walloping dactylic metre*) som en umiddelbart tegn for et hjerteslag. Det ville faktisk være naturligt at læse digtet med en hastighed der svarede til et hjerteslag, det vil sige omkring 80 slag i minuttet. Poe har selv i en af sine "Marginalia" (fra januar 1846) brugt udtrykkene "fødder – takter – slag – pulsslæg" som synonymmer.³³ Og hjerteslaget som symbol for en uregerlig og til tider destruktiv lidenskab er et tilbagevendende motiv i Poes skrifter; som han selv blandt andet udtrykker det i digtet "For Annie", også fra 1849: "that horrible,/Horrible throbbing!"

Oplevelsen af øget intensitet hen mod slutningen af digtet kan også forstærkes af at Poe igennem hele strofe V og VI, modsat de foregående strofer, bruger fuld udfyldning af slagrækkerne, det vil sige det maximale antal stavelser som hans metrum tillader: to lette stavelser for hver tung. Dog er der én undtagelse i strofe VI: Det sidste slag i digtets sidste linje har kun én let stavelse forud for sig ("ding sea"). Det kan

33 XVI, 125.

give en fornemmelse som af et ritardando før en slutakkord. Og dette ville så forstærke virkningen af at digtet slutter med to 3-slags-linjer, idet 3-slags-linjer – især når de som her er blandet ind imellem 4-slags-linjer – stærkt inviterer læseren til at indlæse en ét-slags katalektisk 'pause' i linjeslutningen til at gøre det ud for det manglende fjerde slag. Digtet "The Bells" bruger en tilsvarende virkning på meget bastant vis med linjerne "Bells, bells, bells, bells,/Bells, bells, bells".

Der er en anden subtil virkning i strofe VI, linje 38, hvor ordet "night-tide" egentlig skulle have accent på første stavelse, men både metret og det interne rimskema kræver at accenten falder på anden stavelse. Den art konflikter er sjældne i Poes poesi, og dette er da også det eneste sted i digtet hvor metrum og rytme er i direkte modstrid. Hvis digtets rytme i øvrigt har noget ved sig der minder om et hjerteslag, så har vi her en virkning omtrent som når hjertet ""springer et slag over".

En af de få metriske analyser der er lavet af dette digt, skyldes Floyd Stovall, der taler om dets 'hypnotiske effekt' og blandt andet påpeger at digtet består af 303 ord, men kun har et ordforråd på 118; gennemsnitlig optræder hvert ord altså op mod 3 gange. Om sidste strofe kan man konstatere af ud af dets 68 ord har de 49 været brugt i de tidligere strofer.³⁴ Dette peger på hvor vigtig gentagelsen som sådan er i digtet. Gentagelsen bliver uvægerlig en art naturligt tegn og ikke kun en struktur. Vi ser for eksempel at Poe atter og atter gentager samme indhold, men med let ændret ordlyd. Og gentagelsen stiger i intensitet og er mest intens i sidste strofe. Hvad kan denne struktur være tegn for? Hvad 'ligner' den, eller hvad giver den associationer til?

I hvert fald noget der stiger i intensitet. Mange følelser kan give sig et udtryk der har en lignende struktur. Det gælder blandt andet forskellige slags frustreret, utålmodig trang eller længsel. Og strukturen ikke bare *ligner* en sådan følelse; den er også egnet til at *fremkalde* den.

Hvordan? Jo, de stadige, tiltagende gentagelser giver en retardation, denne retardation skaber utålmodighed hos læseren, og gentagelsesstrukturens indholdsside, det den er tegn for, bliver så den følelse som den fremkalder. Dette er et eksempel på at i poesi kan udtryksstørrelser ikke blot have mange forskellige og samtidige indhold, men forbindelsen mellem udtryk og indhold kan være af mange forskellige arter. Det er en af grundene til at i læsning af poesi er det typisk 'tegnet selv', det vil sige netop forbindelsen af udtryk og indhold, der er i centrum for interessen – hvilket er kernen i Roman Jakobsens tanker om 'den poetiske funktion'.

Ikke desto mindre vil nogle nok fortsat være enige med Stovall i hans tørre konklusion: "Digtets værdi beror mere på dets form end på dets betydning".³⁵ Ja, man er måske tæt på at tilslutte sig Aldous Huxleys kritik, der siger at Poe ikke gjorde andet end at "skovle betydning ned i metrets glidende strøm"³⁶. Ganske vist er der en vis relation nogle steder hos Poe mellem digtets formelle egenskaber og dets semantiske indhold, men grundlæggende set har Huxley ret.

Det kan ikke overraske. Poe mente at emnet for et digt som stræber efter den højeste skønhed, er noget der er givet på forhånd, og derfor kan relationen mellem indhold og form ikke blive særlig organisk. "The Philosophy of Composition" gør det helt klart at et digt der vil eje den højeste skønhed, ikke blot skal være skrevet i en melankolsk tone, men dets emne skal også være en smuk kvindes død, fortalt af hendes sønderknuste elsker. Når alt det står fast, er det klart at digtets *novelty* især må findes på forsisiden som derfor må fungere mere eller mindre uafhængigt af emnet. Poe var formentlig helt villig til at drage denne konsekvens.

Men virker det ikke ganske vilkårligt og indsnævrende at man på forhånd vil bestemme hvad der skal være emnet for den højeste poesi – uanset at en elsket kvindes død naturligvis er

35 Stovall (1969), s. 225

36 Huxley (1949), s. 300

et 'ædelt' emne? Hvilken art logik kan have begrundet at Poe når frem til en så vidtgående påstand?

Hans svar kunne være at en stemning af sorg er den ideelle baggrund for de glimt af den transcendent skønhed som poesien formår at give. Den udødelige tørst som poesien søger at slukke ved sine kombinationer af skønne former, udspringer bedst af en melankolsk erkendelse af vor nuværende tilstand.

Men digte som "Annabel Lee" – og man kunne nævne "The Raven", "Ulalume" og andre – er mere end blot melankolske. De viser os en art vanvid hos deres hovedpersoner, som også er deres fortællere; disse mænd ruger på en obsessiv og pervers måde over deres elskedes død, de kredser om den i uendelighed, og de opnår der ved blot at ødelægge deres eget liv. At sige sådan er ikke en dristig nyfortolkning; det er hvad Poe selv siger. I "The Philosophy of Composition" har han nådeløst diagnosticeret fortælleren i "The Raven" på denne måde, der er blot ikke mange der har bemærket dette i deres begejstring for digtet – eller deres irritation over det. Den talende i digtet (studenten, kalder Poe ham)...

... drives [...] af den menneskelige tørst efter selvpinsel, foruden af overtro, til at stille fuglen visse spørgsmål som vil bringe ham den mest vellystige sorg ved det forventede svar *Nevermore*.³⁷

Fra sort død til hvid transcendens

Jeget i "Annabel Lee" hengiver sig til en tilsvarende morbid lidenskab: Han tilbringer natten på sin elskedes grav, ligesom den mentalt forstyrrede Egæus i fortællingen "Berenice". Annabel Lees elsker er *en* af de typiske Poe-'helte' for hvem døden fremtræder totalt sort – så sort at den kaster en visnende skygge over livet. At man

ser døden som en rædselsvækkende katastrofe, skyldes at den jo betyder udelukkelsen af det individuelle jeg. Hvad Poes typiske helte tager fejl i, er ikke at døden er jegets udelukkelse; for det er den, men derimod at dette skulle være en katastrofe. Som Poe søger at vise i sit sidste store skrift, *Eureka*, så er jegets udelukkelse tværtimod en befrielse fra den individualiserede tilstand hvori vi mennesker er henvist til at leve, og en tilbagevenden til den u-differentierede, ikke-partikeldelte tilstand hvori vi oprindeligt befandt os, ligesom universet oprindeligt var én kontinuert masse af stof, ikke inddelt i partikler eller i himmellegemer med tomrum imellem. Døden er derfor *ikke* sort, som det tomme verdensrum, men hvid, som den hvidhed der er resultatet af alle farvers sammensmeltning. Døden bringer den transcendent ekstase som poesien, musikken og den hypnagoge tilstand her i livet kan give os enkeltstående glimt af. At give disse glimt er poesiers retoriske funktion.

Det er derfor logisk nok i Poes poetik at det digt der *virkelig* skal opfylde sin retoriske funktion som digt, må tage udgangspunkt i det totalt 'sorte' syn på døden; og over dette tema skal digtet så væve et mønster af musikalske effekter, baseret på forventethed og uforventethed – et mønster hvis betydninger er ukendte, vage og uforståede fordi de er *novel*. Kun sådan – i betydningsfænomenernes konsekvente *novelty* – kan digtet give et glimt af den transcendent tilstand. Hvad Poe skrev om Mrs. Amelia Welbys digte, var uden tvivl noget han dybest set ønskede at sige om sine egne:

Enhver stærk sjælelig følelse stimulerer alle sjælsevnerne; således stimulerer sorg indbildningskraften – men i samme grad som virkningen stiger, ophører årsagen. Den opæggede fantasi triumferer – sorgen undertrykkes – *aves* – er ikke længere sorg. I denne stemning er vi poetiske.³⁸

Læseren af et digt der virkeliggør Poes poetik,

37 XIV, s. 207; Poe (1981), s. 140.

38 XI, s. 277.

skal placeres i en situation svarende til den tungnemme fortællers i "MS. Found in a Bottle": Han skal udsættes for virkningen af "en eller anden stærk strøm, et uimodståeligt sug" der hvirvler ham frem imod en hvid afgrund. Fra den sygelige grublen over døden som den ultimative, sorte katastrofe skal læseren bringes frem til, i kraft af digtet, at ane jegets ekstatiske, 'hvide' ophævelse efter døden.

Når poesien typiske emne ifølge Poe er døden og digtfortællers selvplageriske grublen over den, så er det bestemt ikke fordi Poe identificerer sig med fortælleren og hylder denne grublen, men tværtimod fordi dette emne og udgangspunkt giver digtet muligheden for at udføre sin mest forbavsende præstation: at forvandle endeløst sort til uendeligt hvidt.

Litteratur:

- Baudelaire (1976): "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", i: *Oeuvres complètes*, II. Gallimard, Paris.
- Harrison, J.A. (red.) (1902): *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. 17 bind. Thomas Y Crowell & Co, New York.
- Huxley, Aldous (1949 [1935]): "Vulgarity in Literature", i: *Music at Night and Other Essays*. Chatto and Windus, London.
- Jakobson, Roman (1960): "Linguistics and Poetics", i: *Selected Works III*, s. 18-51. Mouton, The Hague.
- Jakobson, Roman (1980): *Brain and Language: Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual light*. Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio.
- Jakobson, Roman, & Linda Waugh (1979). *The Sound Shape of Language*. Harvester Press, New York.
- Langer, Susanne K. (1942). *Philosophy in a New Key*. Harvard University Press, Cambridge.
- John F. Lynen (1969): *The Design of the Present: Essays on Time and Form in American Literature*. Yale University Press, New Haven and London.
- Poe, E.A. (1981): "Digtingens Metodik", i: *Ned i malstrøm - men*. Udg. Erik A. Nielsen. Oversættelse fra "The Philosophy of Composition" ved Christian Kock. Centrum, Viby, J.
- Richard Wilbur (1967): "The House of Poe", i: Robert Regan (red.): *Poe: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, s. 98-120.
- Stovall, Floyd (1969): "Mood, Meaning, and Form in Poe's Poetry", i: *Edgar Poe the Poet*. University of Virginia Press, Charlottesville.