

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

## Symbolismen

(\_kunstretning) Symbolistiske kunstnere ønsker å utforske dybdene i den indre, sjelelige virkeligheten som hvert menneske rommer. Symbolbruk brukes for å kunne erkjenne kva som befinner seg i dette ukjente sjelelige landskapet. Kunst oppfattes som en erkjennelsesform som overgår andre måter som mennesket forholder seg til virkeligheten på.

Symbolismen oppstod i Frankrike midt på 1800-tallet med diktere som Baudelaire, Rimbaud, Verlaine og Mallarmé.

“Digterisk såvel som billedmæssigt kendetegnedes symbolismen ved opdyrkelsen af en *ren kunst* (fr. *art pur*), hvori form og betydning sammensmeltedes i en syntese, som blev benævnt *symbol*. Et symbolistisk kunstværk er ikke rationelt meddelsomt, men musikalsk suggererende, og skabelsen af et sådant værk indebærer, at konventionel realisme og logisk ræsonnerende kommunikation nedtones, idet der i stedet lægges vægt på sindsligt kompleks ekspressivitet og abstrakt formskønhed. Symbolismens form- og forestillingsverden må ses på baggrund af bl.a. Edgar Allan Poes poetik og idealismens filosofi. Men det er digteren og kritikeren Charles Baudelaire, der var symbolismens vigtigste forløber, idet han definerede suggestiv udtryksform og abstrakt formstruktur som den rene kunsts basale kvaliteter, og fordi han pointerede kunstens åndelige dimension. [...] Som *litterær skole* kan symbolismen dateres til tiden mellem 1886, da digteren Jean Moréas (1856-1910) publicerede sit symbolistiske manifest i [den franske avisen] *Le Figaro*, og 1898, da Mallarmé, parisersymbolismens kultskikkelse, døde.” (<http://www.denstoredanske.dk/>; lesedato 16.04.13)

“In its specifically literary context, the term Symbolist was first used in the 1886 manifesto published by Jean Moréas in the literary review *La Vogue*. Moréas was defending the group of young poets of which he was a part from the charge of decadence leveled against a poetics that relied on a “musical” understanding of syntax, preciousness of diction, arcane references, and non-mimetic images springing from the personal imagination.” (Olds 2006)

“Symbolismens skole representerer imidlertid kun en af flere faser i et litterært utviklingsforløp, som i 1850'erne grundfæstet i værker af Charles Baudelaire, og som i Mallarmés og Rimbauds poesi og poetik udfolder sig i en sproglig

raffineret symbolistisk flora. 1880'ernes symbolistiske skole omfatter digtere og kritikere som fx Gustave Kahn (1859-1936), Jules Laforgue, Jean Moréas samt til dels Joris-Karl Huysmans; dertil må nævnes representanter for belgisk symbolisme, bl.a. Émile Verhaeren og Maurice Maeterlinck. Uden for det fransksprogede område gjorde strømmingen sig gældende i England og Irland (William Butler Yeats, J.M. Synge), i Tyskland og Østrig (Stefan George og Hugo von Hofmannsthal), i Rusland (Valerij Brjusov, Aleksandr Blok, Andrej Belyj) og i Skandinavien (Sigbjørn Obstfelder). Den foretrukne symbolistiske genre var lyrikken såvel i faste versmål som i frie vers; men også prosa og endda drama benyttedes. Således regnes den sene Henrik Ibsens skuespil og August Strindbergs værker i en vis periode også gerne til symbolismen.” (<http://www.denstoredanske.dk/>; lesedato 16.04.13)

Noen regner symbolismen som en del av den franske romantikken (Demougin 1985 s. 1408), andre at den franske romantikken slutter i 1843, året da François Ponsards *Lucrèce* ble utgitt (Demougin 1985 s. 1410), en tragedie skrevet på vers.

“French Symbolism was merely a matured growth of Romanticism; indeed it was latent in a number of Romantic writers from the start. Wordsworth’s “The Simpon Pass,” though published in 1845, had been written at least forty-one years earlier. The twenty-line poem ends by declaring that the woods, waterfalls, winds, rocks, crags, skies, darkness, and light

Were all like workings of one mind, the features  
Of the same face, blossoms upon one tree,  
Characters of the great Apocalypse,  
The types and symbols of Eternity,  
Of first, and last, and midst, and without end.

Nobody refers to the 18th and 19th lines as “British Symbolist verse,” yet how near they bring us to the heritage of Swedenborg, whose importance to French Symbolism cannot be overstated.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. xx)

“By the late 1880s, the terms Decadent and Symbolist were nearly synonymous, both referring to a high degree of individuality and a disregard for aesthetic norms, the latter, though, specifically designating a sensibility associated with “le rêve” (dream) or “l’idée” (the idea). The Decadence and Symbolism of the last fifteen years of the nineteenth century may be viewed as two different emphases within the same movement.” (Olds 2006) “[T]he Symbolist has detached himself from society and schools himself in indifference to it: he will cultivate his unique personal sensibility” (Wilson 1979 s. 211).

Dikterne bruker språket til å tematisere det språkløse, tilværelsens store gåter, livets mysterier. De bruker “det underbevisstes semantikk” (Schmidt 1950 s. 83). De vil nå inn til virkeligheten bak virkeligheten, til bevissthetens randsoner. Diktene innen

symbolismen skal vise fram dikterens uendelige indre landskap: “The experience which the poet has and puts into verse is infinitely complex and individual.” (Bowra 1967 s. 228) Dikterne vil nå inn til det som den spanske renessansemystikeren Teresa av Ávila kalte “det indre slottet” (Forest 1989 s. 95). Mennesket rommer et indre univers, et sjelelig kosmos, som kunstnerne nærmer seg. Dikterne er “overbevist om at mennesket i sin kaotiske underbevissthet kan utvide sin erfaring i det grenseløse” (Friedrich 1988 s. 192). Kunsten som erkjennelsesform kan brukes til å innse hva som finnes i mennesket, i det som oppfattes som et revolusjonerende potensial for menneskets evne til innsikt og lykke. Innsikt i det sjelelige øker innsikten i sammenhenger i den ytre verden.

Poetene oppfatter det vitenskapelige verdenssynet som en innsnevring av virkeligheten og bortødsling av livets hemmeligheter, og svarer med “ekstrem maktutvidelse av fantasien” (Friedrich 1988 s. 56-57). De setter poetisk språkmagi (det åndelige) opp mot materielle verdier. “In composition rich with ceremony, thought the Symbolists, lies a poet’s vocation. Mysterious, sacerdotal psychic rituals, transcending science, can blend our vocables with the remote impulses which licit speaking no longer satisfies.” (Kenner 1975 s. 106) Ifølge Jean Moréas’ symbolistiske manifest fra 1886 skulle symbolistiske romaner skape en “subjective deformation” (siteret fra Caws 2001 s. 51).

“In the Symbol proper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were attainable there.” (britten Arthur Symons siteret fra Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 76; Symons baserer seg på den skotske historikeren og filosofen Thomas Carlyle i sitt syn på symbolet)

Arthur Symons publiserte i 1899 boka *The Symbolist Movement in Literature*. Her skrev han at symbolistene foretok “an attempt to spiritualize literature, to evade the old bondage of rhetoric, the old bondage of exteriority. Description is banished [so] that beautiful things may be evoked, magically. ... Mystery is no longer feared. ... We are coming closer to nature, as we seem to shrink from it with something of horror, disdaining to catalogue the trees of the forest. And as we brush aside the accidents of daily life, in which men and women imagine that they are alone touching reality, we come closer to humanity, to everything in humanity that may have begun before the world and may outlast it.” (siteret fra Fletcher 1980 s. 142) Symons skrev også at “The artist who is above all things cultivates a little choice corner of himself with elaborate care. [...] That is why many excellent writers, very many painters and most musicians are so tedious on any subject but their own.” (siteret fra <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/01/the-symbolist-movement-in-literature-arthur-symons-review-book-that-changed-20th-century-literature>; lesedato 15.03.18)

For den franske dikteren Paul Valéry er livet “perpetual mystery” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 77).

Symbolismen har blitt oppfattet som både metafysisk kunst og religiøs estetikk (Nicolas 1972 s. 82). Den ytre verden gir dikteren impulser til å uttrykke det i dikteren selv som er mest unikt og hemmelig (Tieghem 1990 s. 248). De trodde at det finnes en eksplosiv livskraft innerst i sjelen, hemmet av borgerlighetens livsbegrensninger. Kunstnerens vilje til å vektlegge jeg'et, intensitet, fantasi og det autentiske stod i strid med borgerskapets idealer om puritanisme, arbeid, sparsomhet, moderasjon, hele den borgerlige “penge-kulten” og rasjonalismen (Lipovetsky 1983 s. 119). Dikteren kan velge gjenstander som ingen annen poet ennå har forstått at har poetisk verdi (Tieghem 1990 s. 252). Det legges stor vekt spesielle atmosfærer og stemninger. I øyeblikkets stemning får dikteren kontakt med sin indre virkelighet. De ytre beskrivelsene i diktene kan oppfattes som eksternaliseringer av dikterens psyke. Ofte beskrives det drømmelignende opplevelser.

“[I]f words were to be explored for unsuspected significations and powers, the Unconscious itself would be the vastest of all possible sources. The most obvious approach was taken, of course, by Rimbaud, in his deliberate cultivation of hallucinatory states. But note the stress upon language in the closing phrase [av Baudelaire]: “Then I would explain my magic sophistries with the hallucination of words.” ” (Burnshaw m.fl. 1964 s. xxi)

En del symbolistiske tekster er preget av forvitrende fornuft, motsetningsfull psyke og sjelelig utforutsigbarhet. Symbolistene prøvde også å utvinne en ny renhet av emner som deres forgjengere hadde dømt som urene (Hamburger 1985 s. 254). “Som etter han Rimbaud, oppfattet Baudelaire seg som en “ordets alkymist” som ikke bare samler på lurvete materiale fra den moderne storby, men som forvandler det” (Hamburger 1985 s. 348). Mange symbolister var elitister, som anså seg hevet over vanlige folks “vulgære” smak. Tekstene kan fortone seg som kunstnerisk-kreativ galskap, og stille seg på tvers av alt som det kapitalistiske system krever av kunst (Kristeva 1974 s. 187). Diktningen suggererer mer enn den realiserer (Sartre 1963 s. 97).

Denne diktningen stenger seg selv inne i en “radikal intransivitet” (Foucault 1966 s. 313). Den nærmer seg det skandaløse, det stygge og det umulige som fenomener, og bryter med alle sjangrer (i egenskap av former tilpasset bestemte typer innhold). “[P]oets now seek the ugly rather than the beautiful, the peripheral rather than the central, an art void of moral clarity.” (Fletcher 1980 s. 11) Diktningens innhold er å utsi sin egen form, dvs. det essensielt poetiske, singulære, plutselige og likevel universelle (Foucault 1966 s. 313). Jean Moréas uttalte i et intervju i 1886 at den nye diktningens fiender var det didaktiske (“belærende”), deklamasjon, falsk følsomhet og objektive beskrivelser (gjengitt etter Nicolas 1972 s. 126-127).

“I en lille figur kan vi måske stille det sådan op på en for forenklet måde, men for overblikkets skyld:  
Realisme: Fuglens fjer  
Naturalisme: Fuglen føde  
Symbolisme: Fuglens flugt” (Iben Holk i [http://www.e-poke.dk/epoker\\_3.php](http://www.e-poke.dk/epoker_3.php);  
lesedato 20.06.16)

“Symbolism developed out of a total opposition to the philosophy that lay behind Naturalism. It sought an intuitive and spiritual form of knowledge, regarded by its proponents as higher than that which science could provide. If Naturalism attacked the materialist values of society from a critical and reformist standpoint, Symbolism rejected them altogether. In their manifesto of 1886 the Symbolists suggested that subjectivity, spirituality, and mysterious internal forces represented a higher form of truth than the objective observation of appearances. The Belgian Maurice Maeterlinck, the most successful Symbolist playwright, gave as his opinion that an old man sitting at his table, surrounded by silence, was more dramatic and true-to-life than the lover who strangles his mistress in a tirade of jealousy.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

Symbolismen er kjennetegnet ved fantasiens flukt, men også ved dikternes flukt bort fra det moderne, industrialiserte massesamfunn og demokrati.

Den dominerende sjangeren var lyrikk. Paul Valéry hadde vært en venn av Stéphane Mallarmé, ble selv poet og oppsummerte det lyriske idealet innen symbolismen slik: “Valéry [...] says that the chief task of Symbolism was to take back from music what poets had lost to it. In such an ideal there were undoubted difficulties and ambiguities. But for the moment there seemed a great promise and a great hope. To French poets at least this was a glorious task. To do with words what Wagner had done with musical notes seemed both possible and desirable. Even outside France, in England and in Germany, this seemed a new call, a return to lost traditions of song, to the very heart of poetry.” (Bowra 1967 s. 9)

Diktverkene blir språklig musikk for både hjertet, øret og hodet, og har noe av musikkens fortryllelse. Musikken den kunstarten som er nærmest den symbolistiske diktningen (Albert Mockel gjengitt fra Nicolas 1972 s. 95). Lyrikken og kunsten generelt oppfattes som en egen erkjennelsesform. Symbolene i litteraturen og andre kunstarter skapes gjennom kunstnerisk intuisjon og blir porter inn i hemmelige rom, inn til tilværelsens gåter. Mallarmé uttalte i et intervju at hans samtids poesi “er i streik fra samfunnet” og at folk flest bare er i stand til å lese aviser (sitert fra Nicolas 1972 s. 92). Mallarmé vil gjennom sin diktning bruke språket til å si det Nye, det som aldri hittil har blitt sagt (Friedrich 1988 s. 116).

Franske forleggere som Léon Vanier og Alphonse Lemerre publiserte på forfatternes egen regning symbolistiske (og “elitistiske”) verk som de store

forlagene hadde refusert (Quinsat 1990 s. 384). Det å bli refusert vakte fortvilelse og sinne, fordi de mente deres diktning var langt bedre enn det meste som ble trykt.

Perioden og stilretningen hadde innslag av “japonisme”, dvs. kunstuttrykk inspirert av japansk kultur og kunst.

Den franske dikteren Leconte de Lisle skrev i forordet til *Dikt og poesi* (1855) at den moderne tid gjør at dikterne må velge mellom taushet eller “å tilintetgjøre sin natur for å tjene jeg vet ikke hvilken monstrøs allianse mellom poesien og industrien”, og at han derfor hatet sin samtid (siteret fra Lalou 1947 s. 5).

Symbolistene følte at utstøtte grupper i samfunnet, f.eks. gjøglere, ruinerte borgere, bohemer og prostituerte, hadde det samme forholdet til samfunnet som dikterne hadde til det økonomiske markedet (Bourdieu 1992 s. 119). Slike mennesker ble foraktet og oppfattet som rusk i det moderne samfunnsmaskineriet. Dikteren befinner seg i en slags “bakvendt økonomi”: Jo mer innsikt i den symbolske, poetiske verden, desto mindre økonomisk suksess på bokmarkedet (Bourdieu 1992 s. 123).

“Every feeling or sensation we have, every moment of consciousness, is different from every other; and it is, in consequence, impossible to render our sensations as we actually experience them through the conventional and universal language of ordinary literature. Each poet has his unique personality; each of his moments has its special tone, its special combination of elements. And it is the poet’s task to find, to invent, the special language which will alone be capable of expressing his personality and feelings. Such a language must make use of symbols: what is so special, so fleeting and so vague cannot be conveyed by direct statement or description, but only by a succession of words, of images, which will serve to suggest it to the reader.” (Wilson 1979 s. 24)

Den svenske litteraturforskeren Kjell Espmark beskriver i boka *Att översätta själen: En huvudlinje i modern poesi, från Baudelaire till surrealismen* (1975) hvordan den symbolistiske diktningen ville overskride virkeligheten som ytre fenomen. Dikterne ønsket å gjøre sjelens virkelighet synlig, “oversette” til menneskespråk den slik at andre mennesker kunne oppleve og forstå. Symbolistene så det ifølge Espmark som en av sine mest sentrale poetiske utfordringer å “göra själens verklighet synlig, att gestalta tanken och känslan i sinnliga termer. [...] att översätta det osynliga, det ogripbara, drömmen, nerverna, *själen*.” (Espmark 1975 s. 7) Det er en “en konst där landskapet blir en själen spegel.” (Espmark 1975 s. 45)

Diktene skal gi “a sensuous shape to thought and feeling.” (Espmark 1975 s. 263). For å klare dette må dikteren stå for “översättningen av foreställningen till sinnesförnimmelse” (Espmark 1975 s. 137), en “projektion av känslan över omvärlden” (Espmark 1975 s. 187). Diktene skal “gestalta en sammansatt själslig

verklighet i sinnlige termer” (Espmark 1975 s. 192). Det landskapet som skapes, har av en litteraturforsker blitt kalt “psychic geography” (Monroe K. Spears). “[D]et diktende jaget [...] förvandla[r] naturen till en metafor för det upplevande jagets inre.” (Engdahl 1986 s. 95)

“Baudelaire börjar utveckla metoden att låta det inre landskapet möta det yttre, än i form av en känslans projektion i yttrevärlden, än i form av ett tingens framträdande i själens rike.” (Espmark 1975 s. 37) “Steget från en besjälad värld till världen som spegel för poetens själ är inte långt, särskilt inte för en författare [Baudelaire] som utifrån sina filosofiska utgångspunkter ständigt är beredd att se analogier i tillvaron.” (Espmark 1975 s. 27)

Menneskets sjelelandskapet har ingen grenser – det er et uendelig indre rom som er gåtefullt også for dikteren selv. I romantikken, som har sterke likhetstrekk med symbolismen, var det en idé om at “menneskesinnet er et verdensrom” (Michaelson 1977 s. 132). Men de evige kreftene i mennesket kan ikke ses direkte; de framtrer ikledt det sanselige, foranderlige og forgjengelige (Heimsoeth 1958 s. 20).

“[T]rafiken mellom det inre og yttre kan gå i båda riktningarna. Det blir inte bara fråga om en transponering av känslan till den yttre scenen utan också om de sinnliga elementens inträngande i det psykiska rummet” (Espmark 1975 s. 10).

### **Korrespondanseopplevelsen**

Også kalt “korrespondanseteorien” og “-synet”. En teori innsikt/erfaring hos poeten Charles Baudelaire og andre symbolister.

Baudelaire mente at dikterens oppgave var å være “a decipherer of analogies” (her sitert fra Burnshaw m.fl. 1964 s. 9). Dikterne vil oppdage universets skjulte mening. De søker “kosmiske substanser med overjordisk skjønnhet” (Heller 1963 s. 129). Det er noen likheter i denne tankegangen med den greske filosofen Platons inndeling i den kjente, fysiske verden og den mer skjulte idéverdenen.

Naturen rommer tegn eller dører inn til dype, åndelige sannheter. Virkeligheten inneholder hemmelige forbindelser mellom to verdener, det sansbare og den ikke-sansbare. Forbindelsene eller korrespondansene er gåtefulle, underlige og ikke mulig å forstå med fornuften. Det sanselige ved farger, former, rytmer og klanger kan være porter inn til en bakenforliggende, åndelig-sjelelig virkelighet. Den fysiske virkelighet er som et speilbilde i vann av ideenes verden. Dikteren er en visjonær som ser ideene (ikke bare skyggene, slik de fleste gjør i Platons hule) og gir dem form – ofte en krystallisk og paradisiske form (André Gide gjengitt etter Nicolas 1972 s. 95). Ideene kan sammenlignes med urformer (Friedrich 1988 s. 137). Henri de Régnier beskriver symbolet som en serie av intellektuelle faser fra ordet, via metaforer og bilder, emblem og allegori, til Ideen. Symbolet er en

ekspressiv figur for en Idé (Régnier i Nicolas 1972 s. 139). Symbolene er “selvherskende”, ikke gamle og kjente (Friedrich 1988 s. 167).

Symboler er for Baudelaire tegn som forbinder noe i vår sansbare verden med noe som tilhører en høyere eksistens, og (i likhet med Platons syn) kan det jordiske oppfattes som et blekt speilbilde av den ekte virkeligheten (Bonneville 1987 s. 42).

Korrespondansene er “vertikale” ved å forbinde jorden og himmelen, det synlige og det usynlige, eksistenser og essenser, og “horisontale” ved å forbinde menneskets forskjellige sansninger på en synestetisk måte (Bonneville 1987 s. 42).

“I cannot now think symbols less than the greatest of all powers whether they are used consciously by the masters of magic, or half unconsciously by their successors, the poet, the musician and the artist.” (William Butler Yeats sitert fra <http://babel.revues.org/578>; lesedato 12.05.15) Yeats skrev også: “Science through much ridicule and some persecution has won its right to explore whatever passes before its corporeal eye, and merely because it passes [...] Literature now demands the same right of exploration of all that passes before the mind’s eyes, and merely because it passes.” (her sitert fra Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 139) Yeats la til at “there is no such thing as a moral or an immoral work of art.”

Verden rommer en symmetri med den indre strukturen i menneskets ånd (Tieghem 1990 s. 286-287). Verdens konkrete fenomener er synlige manifestasjoner av ideer og esoterisk ånd (Tieghem 1990 s. 258). Det finnes tre typer symboler: de konvensjonelle (flagget for nasjonen, osv.), de dikterskapt (villanden for livsløgnen, osv.) og de evige.

“Our senses – and, by extension, the several arts – perceive the central mystery of nature differently and render it into parallel languages, which are convertible into one another.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 9)

“The physical universe, then, is a kind of language that invites a privileged spectator to decipher it, although this does not yield a single message so much as a superior network of associations.” (Olds 2006)

En opplevelse eller en detalj kan åpne opp for den ikke-sansbare og ufattelig intense andre virkeligheten. En spesiell farge eller lukt kan for Baudelaire og andre symbolister bli innganger til den ekstatiske virkeligheten hinsides det kjente. Det er mystiske forbindelser mellom et ytre kosmos og et indre kosmos.

Baudelairens sonett “Korrespondanser” i *Det ondes blomster* (1857) lyder slik (fritt og urytmisk oversatt av HR):

Naturen er et tempel der levende støtter  
av og til sender ut forvirrede ord;



mennesket går der gjennom skoger av symboler  
som ser det med kjente blikk.

Som lange ekko som i det fjerne blander seg  
i en dunkel og dyp enhet,  
vid som natten og som klarheten,  
svarer duftene, fargene og lydene hverandre.

Der er friske dufter som barns hud,  
milde som oboer, grønne som enger,  
– og andre, fordervete, rike og triumferende,

har det uendeliges utfoldelse,  
som ambra, moskus, harpiks og røkelse,  
som besynger åndens og sansenes henrykkelse.

Ordet “korrespondanse” med en tilsvarende betydning skal stamme fra den svenske naturfilosofen, forskeren og mystikeren Emanuel Swedenborg, som levde på 1700-tallet, men som ble lest på nytt særlig fra 1830-tallet av. Baudelaire referer til Swedenborg, men er sikkert også påvirket av andre, f.eks. den tyske dikterfilosofen Novalis (Aguettant 1957 s. 71). Baudelaire skriver: “Swedenborg [...] har allerede lært oss [...] at alt, form, bevegelse, mengde, farge, duft, i det åndelig som i det naturlige, er meningsfullt, gjensidig, sammenhengende, korresponderende. [...] alt er hieroglyfisk [...]. Men hva er en poet (i ordets videste forstand) om ikke en oversetter, en som dechiffrerer? Hos de fremragende poeter er det ikke metaforer, sammenligninger eller epiteter som ikke er matematisk eksakte ut fra det aktuelle tilfellet, fordi disse sammenligningene, disse metaforene og disse epitetene er øst fra det uutømmelige dypet av den *universelle analogi*, og de kan ikke øses fra andre steder.” (sitert fra Aguettant 1957 s. 72) Swedenborg trodde på reinkarnasjon, at mennesket har gjennomført mange livsløp. Egypteren Horapollons verk *Hieroglyphika* ble skapt på 400-tallet e.Kr. og gjenfunnet i 1419, og den nye tids lesere oppfattet verket som en nøkkel til å forstå naturens hemmeligheter (Berns og Neuber 2000 s. 711). Hieroglyfene ble først leselige da franskmannen Jean-François Champollion i 1822 brukte Rosetta-stenen som nøkkel til å forstå tegnene. I Swedenborgs samtid visste ingen sikkert hva disse egyptiske bildene betydde.

Baudelaire trodde ikke på Swedenborgs metafysikk, men ønsket at alt i verden skulle romme noe transcendent, utilfredsstilt og henvisende (Sartre 1963 s. 226-227). Verden ligner på mennesket: Den er full av tegn, symboler og gåter. Mennesket er ikke *gitt* (Sartre 1963 s. 237). Den ytre verden er en samling av tegn som menneskene må tolke og tyde. Et menneske som er dikter, har en spesiell evne til slik tolkning. Dikteren er en fortolker.

Den britiske romantiske poeten William Blake skrev: “There are things that are known and there are things that are unknown; in between there are doors.” (her sitert fra Kohtes 1994 s. 65)

Tyske romantiske kunstnere og filosofer som Novalis og Schelling utviklet tidlig på 1800-tallet en estetisk teori om at et kunstverk kan speile makroskopiske sammenhenger. Dette skjer ikke på en direkte, mimetisk måte, men gjennom “den analoge strukturen og en anvendt natursymbolikk” (Pochat 1986 s. 559). Novalis hevdet at det finnes en “analogiens tryllestav” som avslører slektskapet mellom alt i naturen og menneskets verden (Novalis sitert fra Vietta 1983 s. 138). En annen inspirasjonskilde for Baudelaire var nyplatonisk filosofi og mystikk (Pochat 1986 s. 559).

En idé som har inspirert symbolismen, er at ord og språk stammer fra kosmos’ opphav, slik at det å bruke språk innebærer magisk kontakt med dette opphavet gjennom skjulte analogier (Friedrich 1988 s. 52).

“Der er friske dufter som barns hud, / milde som oboer” er en synestesi. Ett sanseinntrykk kobles direkte til inntrykk fra en annen sans (i dette tilfellet duft gjennom luktesansen og lyd gjennom hørselen). Kanskje finnes det en stor, sansemessig enhet før sansene våre splitter opp opplevelsen av verden gjennom de ulike sansene.

Baudelaire mente at det finnes universelle analogier og at disse analogiene kan gjengis i språket (Richard 1955 s. 159). Korrespondanseopplevelsen innebærer en allegorisk representasjon av verden (Rincé 1984 s. 87). Baudelaire bruker allegoriske innslag i sine dikt, som Døden, Hemmeligheten, Minnet, Angeren, Ondskaper og lignende krefter eller dimensjoner, skrevet med store forbokstaver (Benjamin 1974 s. 99). Han mente at poeten i det moderne samfunn på grunn av sin egen splittelse er dømt til å skape allegorier. Dikteren viser en verden kløyvd av en intern dialektikk (Froidevaux 1989 s. 138). Baudelaire skrev i diktet “Svanen” at “alt blir allegori for meg” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 138; på fransk “tout pour moi devient allégorie”). Mennesket og verden kan aldri forenes. Tingene transformeres til tegn, men mellom tingene og subjektet er det en uoverstigelig kløft. Symbolene er evige ved å bevare sin ureduserbare gåtefullhet.

For Baudelaire hadde moter (klesmoter osv.) likhetstrekk med allegorier, fordi begge fenomenene kan bruke hvilket som helst objekt for å uttrykke et budskap (Froidevaux 1989 s. 140). Baudelaire likte tanken om at tingene er tingliggjorte tanker (Sartre 1963 s. 130). Mennesket *gjen*-kjenner det indre, sjelelige i naturens ytre former og farger.

““Correspondances” came to exert a greater impact on modern literature than any other single poem, for it epitomizes the Symbolist view that the external event is a sign of an event taking place elsewhere – the so-called vertical correspondences

between the event visible to human beings and its corresponding event in the invisible world. If, then, the invisible and the visible exist in a one-to-one correspondence, the poet through his symbols can make the invisible reality available to himself and to his readers. He is no longer just a maker of rimes: he is an explorer and a wielder of vast, unsuspected powers, whose discoveries can literally bring heaven down to earth. This is not simply to paraphrase Swedenborg, but to epitomize the attitude of the typical poets of the period (including the German Goethe and the American Emerson), to whom symbols stood for profoundly important “somethings,” to whom external reality was a surface to be seen through and explored for the greater reality of the truths that lie in wait there.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. xxi)

I den østerrikske dikteren Hugo von Hofmannsthals litterære dialog *Samtalen om dikt* (1904) sier karakteren Gabriel: “[...] levende, hemmelighetsfulle sifre [tysk: “Chiffren”], som Gud har brukt for å skrive inn i verden uutsigelige ting. Lykkelig er den dikter som kan veve disse guddommelige sifrene inn i sin egen skrift.” (sitert fra Noble 1978 s. 31)

## **Baudelaire**

Charles Baudelaire regnes som grunnleggeren av symbolismen. Hans dikt og prosadikt omhandler ofte heslige opplevelser i storbyen, og disse motivene skal både fascinere og frastøte oss. Vemmelse og en underlig tiltrekning oppstår samtidig. Baudelaire lager overraskende sammenligninger som skal gi dype innsikter, som når et skjelett sammenlignes med et reklameskilt som vinden får til å skrike rustent. Den utenomjordiske Skjønnheten er, for Baudelaire, selvidentisk i sin ufattelige intensitet, mens det skjønne på jorden kan opptre i de underligste forkledninger: i det makabre, groteske, onde, fordreide og vemmelige. Det makabre er et tydelig innslag i hans diktsamling *Det ondes blomster* fra 1857 (Bonnevillie 1987 s. 36). For Baudelaire er ikke skjønnheten statisk og selvidentisk. Det oppstår alltid ny skjønnhet ut fra tid og sted (Tieghem 1990 s. 244). Skjønnheten inneholder for han en dimensjon av ondskap, fordervelse, sykелighet, degenerering (Lange 1992 s. 237). Men det onde (“mal”) betyr for Baudelaire også synd og lidelse (Bonnevillie 1987 s. 14). I opplevelsen av skjønnhet møtes alle motsetninger, også det destruktive og onde. Skjønnheten er hinsides godt og ondt. Skitne tiggere, råtnende heste-lik, usmakelig utstafferte prostituerte – alt kunne gi glimt av en overjordisk skjønnhet. “Baudelaire søkte Gud i de prostituerteres armer, Baudelaire søkte i sensualiteten åpenbaringen av det guddommelige.” (Giusto 1985 s. 115) Han forener det stygge med en uventet, ny og intens skjønnhet (Couty 2000 s. 797). Han vil gjøre gjørme om til gull (Schnyder 2007 s. 151).

Baudelaire er full av motsetninger, de gjennomtrenger hans liv og verk (Decaunes 1982 s. 71). Hans diktning er full av motsigelser, der dikteren er både velsignet og forbannet, mennesket er spent ut mellom spleen og ideal, kvinnen er både dyr og engel, jorden kan oppleves både som et helvete og en himmel (Bonnevillie 1987 s.

22). Han opplevde også en voldsom avstand mellom fortiden – med forklaringer, sammenkjedinger av årsaker, grunnivelser – og samtidens preg av det spontane, det uforklarlige og uforutsigelige (Sartre 1963 s. 206). Gud er død, og har etterlatt et vakuum som fylles av det skjønne. For Baudelaire er skjønnheten guddommelig. Men samtidig blir det “heslige”, som hittil hadde blitt oppfattet som motstykket til det estetiske, et viktig uttrykksmiddel (Friedrich 1988 s. 33). For Baudelaire er natur og kunst i et uforsonlig motsetningsforhold (Žmegač 1980 s. 303).

Han ville flykte fra det moderne samfunn, inn i en bedre tilværelse som representeres bl.a. av diktingen. I diktet “Moesta et Errabunda” (“Trist og hjemløs”; oversatt til engelsk med tittelen “Grieving and Wandering”) skrev Baudelaire: “Take me away, carriage! Carry me off, frigate! / Far, far away! Here the mud is made with our tears!”

Baudelaire inkluderer altså det groteske i sitt skjønnhetsbegrep, dimensjoner som befinner seg hinsides det “gode” og “sanne” (Froidevaux 1989 s. 77-78). For eksempel oppfattet Baudelaire den spanske maleren Francisco Goyas munker som “vakre i sin stygghet” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 115). Baudelaire mener at kunsten ikke oppstår fra harmoni, men fra oppløsning og ødeleggelse (Hugo Friedrich, her gjengitt fra Asmuth 1981 s. 95). Han bruker ofte en skjønn, regelmessig form, f.eks. en formfullendt sjanger som sonetten, og fyller den med et “heslig” innhold. Dermed skaper han en tydelig kontrast mellom form og innhold, en kontrast som er sentral i hans “heslighetens estetikk” (Lamping 1991 s. 24). Baudelaire søkte etter det vakre i det angstskapende og det stygge (Tadié 1987 s. 124).

Gjennom bruken av sonettsjangeren framstår Baudelaire som en sen-klassisist, samtidig som hans estetikk kan sies å være (sen-)romantisk. I sitt liv var han dekadent, aristokratisk anlagt og en dandy. Han praktiserer en “poetisk dandyisme” der hvert dikt utformes med den samme nøyaktighet, nesten askese, som dandyen praktiserer i sitt ytre og sin påkledning (Sartre 1963 s. 242). Estetisk harmoni formilder gjennom kontrast virkelighetens dissonans (Schnyder 2007 s. 150).

Blant de 150 diktene i *Det ondes blomster* er det 68 sonetter (Bonneville 1987 s. 57). Noen følger den strengeste formen for rimskjema med abba abba ccd ede, f.eks. “Eksotisk parfyme” (dikt XXII), men mange gjør det ikke og er en slags “ustabile” sonetter der dikteren bruker sin frihet, men innenfor noen faste rammer, og slik forbinder han tradisjon med modernitet, respekt for lovmessigheter med skapende kreativitet (Bonneville 1987 s. 60).

Baudelaire dikt “Kveldsharmoni” “is a *pantoum*, a form frequently used in the poetry of the East, especially in Malaya, and one which struck the fancy of several metricians around Baudelaire, among them Banville and Leconte de Lisle. It appealed to Baudelaire because it was rare and exotic and better welded together

than the sonnet, in which the tercets often differ sharply from the quatrains in meaning as well as in tempo.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 14-15)

Baudelaire skrev at han ønsket en suggererende magi som omfatter både subjekt og objekt, og både kunstnerens ytre verden og kunstneren selv (gjengitt fra Espmark 1975 s. 219).

Formen i Baudelaires dikt er langt mer enn utsmykning, den er snarere forsøk på å finne en havn og en redning i en urolig tid og en fortvilet sjelstilstand (Friedrich 1988 s. 40). Gjennom å forme ordene på elegante, krevende måter skapes det en katarsiseffekt, bort fra nihilisme og lidelse til en mer avklart og tryggere tilstand. Formen fungerer som redning (Friedrich 1988 s. 40).

Baudelaire utfordret sin samtids litterære marked, og satte spørsmålsteget ved både “mentale strukturer”, persepsjonsmåter og vurderingskriterier som var rådende i det franske samfunnet (Bourdieu 1992 s. 95). For å passe inn i sin tid må poesien handle om nattsiden av tilværelsen og det abnorme – det eneste stedet det mennesket, som er fremmedgjort for seg selv, kan unnfly det trivielle ved det såkalte fremskrittet (Friedrich 1988 s. 42).

Baudelaires hovedverk er diktsamlingen *Det ondes blomster*. “Etter et innledningsdikt som foregriper helheten, byr den første gruppen av dikt (*Spleen et Idéal*) på kontrasten mellom å stige og å styrte. Den følgende gruppen (*Tableaux Parisien*) viser et forsøk på å flykte unna i storbyens ytre verden, den tredje (*Le Vin*) viser et fluktforsøk inn i det kunstige paradiset. Heller ikke dette gir noen ro. Derfor følger hengivelsen til fascinasjon for destruksjon: Dette er innholdet i den fjerde gruppe, med samme tittel som verktittelen (*Fleurs du Mal*). Følgen av alt dette er det hånende opprøret mot Gud i den femte gruppen (*Révolte*). Siste forsøk er å finne ro i døden, i det absolutt ukjente: slik ender verket i den siste og sjette gruppen, *La Mort*. I tillegg kommer den arkitektoniske planen til uttrykk også innen de enkelte gruppene, som en slags dialektisk rekkefølge mellom diktene.” (Friedrich 1988 s. 39-40)

Selve tittelen *Det ondes blomster* kan oppfattes som et oksymoron, en tittel som dessuten lager en ironisk likevekt mellom etikk og estetikk (Schnyder 2007 s. 140). Tittelen har blitt tolket som den skjønnheten som man kan hente ut av ondskapen (Bonneville 1987 s. 14). Det kan være blomster plukket på lidelsens eng, eller det kan bety føyelighet overfor det syndefulle fordi det er estetisk fruktbart (Bonneville 1987 s. 14). “Det fiendtlige der ute skjærer som en kniv gjennom sjelen, som allerede slåss med sin egen splittelse. Diktenes skjønnhet beruser og begeistrer, ikke på tross av, men i samklang med smerten. Dette er poesiens triumf og det ondes blomster.” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 26. august–1. september 2011 s. 42) Diktsamlingen har blitt oversatt til dansk med tittelen *Helvedsblomsterne*.

Han er aldri satirisk i *Det ondes blomster*, for når han skriver om synder, laster og fortapelse, inkluderer han alltid seg selv (Benjamin 1974 s. 185).

“*Les Fleurs du mal*, som altså verket heter på fransk, inneholdt et nytt formspråk med provoserende innslag av tragedie, erotikk og fremmedgjøring. Dette har igjen gjort Baudelaires navn til et sikkert startmerke inn i modernismens grenseløse landskap. [...] poeten selv er blitt konfrontert med “avgrunnens ytterste gru”. [...] for hatet og voldeligheten utelukker ikke begjæret og ømheden: De to impulsene eksisterer side om side [...] Baudelaires dikt kan i så måte leses som en oppfordring til leserne om å gå i ledtog med det onde: “att även änglarna som på min bedd jag kysst med glädje säger ja til evigt helvetskval” (fra det forbudte prosadiktet *Vampyrens forvandlinger*). [...] skjønnhet, ironi, død og latter hos Baudelaire går opp i en høyere sfære [...] Baudelaires dragning mellom død og latter er forøvrig også et tema som Edvard Munch lot seg inspirere av da han i 1896 fikk i oppdrag å illustrere *Les Fleurs du mal*. Dessverre døde forleggeren, slik at Munchs prosjekt måtte oppgis [...] At diktene har virket sterkt på maleren er ikke vanskelig å se; som i *Den glade døde* hvor smilet på en død mann omkranset av blomster har grodd inn i likets hodeskalle. [...] Her ett utdrag fra reaksjonene på *Les Fleur du mal* ved et innlegg i *Le Figaro* som fikk de franske påtalemyndighetene til å reagere: “Denne boken er et hospital for sinnets samtidige galskaper, for hjertets samtlige råttenskaper, hvis det enda var for å helbrede dem, men de er uhelbredelige.” (Per Buvik m.fl. i *Morgenbladet* 12. april 1996)

Det onde befinner seg for Baudelaire i menneskets hjerte på samme måte som styggheten finnes i verdens innerste vesen (Rincé 1984 s. 36). Den prostituerte kvinne får mannen til å “fødes stadig på nytt inn i smerten” (Pierre Emmanuel gjengitt etter Rincé 1984 s. 62). Den prostituerte representerer døden midt i livskreftene (Benjamin 1974 s. 163). Baudelaire forener død og forråtnelse med triumf, ved at det som går under og oppløses, peker mot det flyktige og spirituelle (Richard 1955 s. 134-135). “Jeg elsker det som aldri skjer to ganger.” (Baudelaire sitert fra Sartre 1963 s. 134) Alt i tilværelsen er underlagt tidens omskiftelighet, og Baudelaire tematiserer en slags flyktighetens permanens – det forgjengelige, ubestandige og provisoriske som alltid har preget og alltid kommer til å prege menneskelivet. Han oppfattet tilværelsen som en eksplosjon av uforutsigbarheter (Sartre 1963 s. 47). Baudelaire likte tegningene til kunstneren Constantin Guys fordi de viste moter med preg av både det flyktige og det evige, både det tidsbestemte og det transcendent (Froidevaux 1989 s. 13).

“Det Baudelaire mener, er at verden er i det ondes tegn. Men i det onde er det mulig på kunstnerisk måte å trekke ut skjønnhet. Og dette er jo en del av hans forsøk på å fornye poetikken, på den måten at han utvider skjønnhetsbegrepet. Moderne emner, synd og fornedrelse, kan også skildres med poetisk skjønnhet. Det er det som ligger i tittelen. [...] Verden har ikke noen mening, men meningen må legges inn i verden. Dikteren i storbyen ser menneskemassene, fillesamlere, handelsmenn, prostituerte. Poeten, som er den som leser tegnene mer enn noen,

legger nye betydninger inn i tegnene. Baudelaire kaller dette allegorisering av virkeligheten.” (litteraturprofessor Per Buvik i [http://www.nrk.no/kultur/program-7\\_-storbyens-ansikt-1.536923](http://www.nrk.no/kultur/program-7_-storbyens-ansikt-1.536923); lesedato 16.08.13) Fordi den moderne storby sjalter ut naturen, fordi den består av tilhugde steinmasser, tilhører den for Baudelaire både det åndelige og det onde samtidig (Friedrich 1988 s. 43).

Den marxistiske tyske litteraturforskeren Walter Benjamin hevder at Baudelaire og hans samtids lyrikere har kjennetegn fra regjeringsstilen til den franske keiseren Napoleon 3.: spranglignende utfall, overraskende proklamasjoner og hemmelighetskremmeri (gjengitt fra Joch og Wolf 2005 s. 159).

“The figure of the flâneur – the stroller, the passionate wanderer emblematic of nineteenth-century French literary culture – has always been essentially timeless; he removes himself from the world while he stands astride its heart. When Walter Benjamin brought Baudelaire’s conception of the flâneur into the academy, he marked the idea as an essential part of our ideas of modernism and urbanism. For Benjamin, in his critical examinations of Baudelaire’s work, the flâneur heralded an incisive analysis of modernity, perhaps because of his connotations: “[the flâneur] was a figure of the modern artist-poet, a figure keenly aware of the bustle of modern life, an amateur detective and investigator of the city, but also a sign of the alienation of the city and of capitalism,” as a 2004 article in the *American Historical Review* put it. Since Benjamin, the academic establishment has used the flâneur as a vehicle for the examination of the conditions of modernity – urban life, alienation, class tensions, and the like.” (<http://www.theparisreview.org/blog/2013/10/17/in-praise-of-the-flaneur/>; lesedato 12.08.16)

Flanøren “botaniserer på asfalten” (Benjamin 1974 s. 34). Fenomenet er ifølge den tyske filosofen Walter Benjamin nært knyttet til de såkalte passasjene i Paris, som er de glassoverbygde gatepartiene med butikker og kafeer, og som på Baudelaires tid hadde et preg av en luksusverden for det kjøpekraftige borgerskapet.

“I sin analyse av Baudelaire, beskrev Walter Benjamin *flanøren* som selve innbegrepet av den moderne byvankeren, han som opplever storbyen som en forestilling han kan studere og konsumere uten å belaste seg som aktør. Flanøren er en perfekt speiling av konsumismens fremmedgjørende kraft, der han flakker hvileløst rundt.” (Jon Rognlien i *Dagbladet* 30. mai 2015 s. 54) Det er en sammenheng mellom det fragmenterte ved virkeligheten og flaneriet, men det å flanere snur noe negativt over i noe relativt positivt (Benjamin 1974 s. 69).

En mann kan ifølge Baudelaire dukke inn i folkemengden og oppleve den som et reservoar av elektrisk energi (Benjamin 1974 s. 126).

“Benjamin var spesielt opptatt av Baudelaires *spleen*, eller melankoli, i motsetning til tidens kritikere som framhevet hans *idéal*, skjønnheten og korrespondansene i diktene, og som så ham som senromantiker og forløper til symbolismen. Benjamin

derimot skriver at til tross for at Baudelaire holder fast ved katolisismen, svarer hans erfaring av universet til den erfaring Nietzsche fanget i setningen: “Gud er død.” Spleenen er en moderne versjon av melankolien, som Benjamin hadde skrevet om i en avhandling om barokken, “Det tyske sørgespilletts opprinnelse” (1928). Melankolien er destruktiv; den tømmer verden for guddommelig nærvær, skjønnhet og mening og ser livet som forfall og en vei mot døden. [...] Som outsider raser Baudelaire mot sine omgivelser, og det spleenske blikket legger verden øde. [...] Baudelaire var ingen politisk forfatter, men det diktene hans gjør, har altså likevel en sosialpolitisk eller erkjennelsesmessig side. De skjærer gjennom de drømmebilder, eller fantasmagorier, som estetisering og forskjønnelse skaper, og med det gjør de det mulig å erkjenne kapitalismens skyggeside. Derfor er “spleenen essensen av historisk erfaring”. Benjamin ser likevel ikke helt bort fra den andre polen i Baudelaires poesi, *l'idéal*, eller lengselen etter det skjønne. Baudelaire søker imidlertid ikke det skjønne i en opphøyet estetisk sfære, men midt i spleenens ødelagte verden. Han er på jakt etter det poetiske byttet i mylderet av gjengangeraktige ord, fragmenter og verseopptakter som han støter på når han snubler rundt i Paris’ triste forsteder, skriver Benjamin. Poesi er for ham en form for overrumpling: Diktene er invadert av det prosaiske og banale, av storbyens hverdagsspråk, sjokk og trøstesløshet, men samtidig dukker glimt av poesi uforvarende opp og transfigurerer det skrekkelige. “For jeg har utvunnet kvintessensen av alle ting ... Du har gitt meg din søle, og jeg har laget gull av den”, uttaler Baudelaire i et dikt, henvendt til Paris. Slik opptrer han som alkymist; med sitt poetiske blikk forvandler han et kort øyeblikk den mistrøstige byen. I det ligger et løfte om lykke.” (Ragnhild E. Reinton i *Klassekampens* bokmagasin 23. juni 2018 s. 14-15)

Sentralt i Baudelaires virkelighetssyn er korrespondanseopplevelsen. Naturen rommer tegn, symboler eller dører inn til dype, åndelige sannheter. Problemet er å tolke de tegnene som kosmos sender oss mennesker (Schmidt 1950 s. 105). Selv om vi logisk-rasjonelt ikke forstår det, så finnes det hemmelige forbindelser mellom to verdener, det sansbare og den ikke-sansbare, transcendent, uendelige. Baudelaire ville nå til det Ukjente, lengter etter det Andre, som blant annet inkluderer alt det som mennesket i moderniteten fortrenger. “Hele det synlige univers er ikke annet enn et lager av bilder og tegn som fantasien gir en relativ plass og verdi; det er en slags næring som fantasien skal fordøye og omforme. Alle evner i den menneskelige sjel må underordnes fantasien, som setter krav til alle disse evnene.” (Baudelaire sitert fra Decaunes 1982 s. 76)

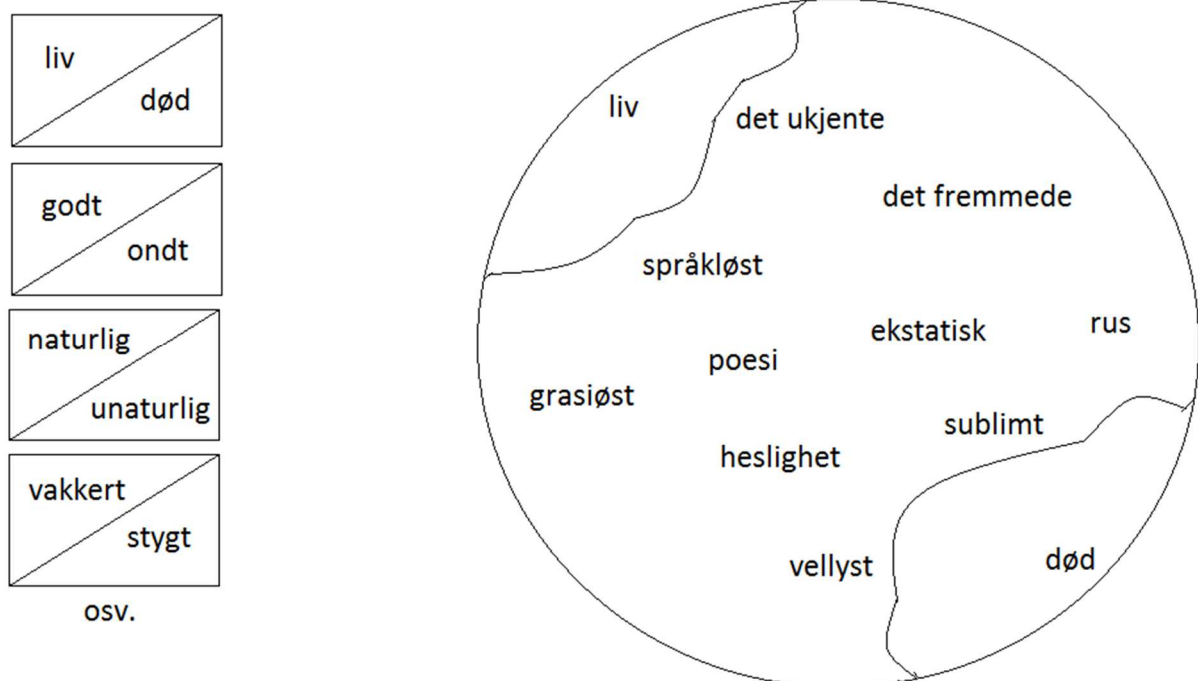
Samtidig føler Baudelaire at alt er usikkert, og tvilen både fortærer og nærer han (Lange 1992 s. 259). Baudelaire hadde en tydelig vilje til “å gå fortapt” (Decaunes 1982 s. 69), å utforske alt på bekostning av trygghet, å fortape seg i det fremmede og ukjente. Han oppfattet seg som fundamentalt alene, overlatt til på egen hånd å rettfærdiggjøre sin egen eksistens (Sartre 1963 s. 49). Han følte seg eksistensielt alene. “Naturen er et tempel” står det i diktet “Korrespondanser”, men dette



tempelet holdes ikke lenger hellig av det moderne mennesket, og han ser tapet dette utgjør.

Et symbol (fra gresk “symbolon”) var opprinnelig et slags legitimasjonsbevis som oppstod ved at en liten gjenstand (f.eks. av keramikk) ble brukket i to biter og hver kontraktinngåer hadde sin bit som passet perfekt sammen med den andre biten. Baudelaire oppfatter et symbol på samme måten: Det gjelder å forene det atskilte, gjenforene det som for det overflatiske øye er spredt (Rincé 1984 s. 90).

Det finnes for Baudelaire en slags sublim sone som opphever alle motsetninger (Rincé 1984 s. 121). De tradisjonelle, gjensidig utelukkende begrepene har for han og andre symbolister et slags ingenmannsland av ubestemthet og intensitet:



Subjektet vil gå opp i noe annerledes: “det er et *meg* umettelig etter *ikke-meg*” (Baudelaire sitert fra Froidevaux 1989 s. 100). Ifølge den franske litteraturforskeren Jean-Pierre Richard har ikke Baudelaire begrepet om det Uendelige (“Infini” på fransk) noe med det himmelske å gjøre, men er summen av alle jordiske erfaringer og opplevelser (Richard 1955 s. 103). Sannheten finnes i det indre, i fantasien og erkjennelsen, og sannhetstrangen fører til at Baudelaire forakter imitasjoner av naturen. Da han ble bedt om å skrive dikt til en antologi med tekster om naturen, svarte han hånlige at han ikke likte vers om “helliggjorte grønnsaker” (sitert fra Aguetant 1957 s. 25). Naturen gjør mennesket redd: Vi befinner oss i en enorm tilfeldig og amorf masse som gjør mennesket til et flyktig fnugg (Sartre 1963 s. 133). For Baudelaire er det barn som er nærmest “arvesynden” (Benjamin 1974 s. 160). Han oppfatter ikke naturen som en slags mor, den er snarere et onde som det gjelder å unnsnippe, og siden kunsten er et middel til flukt, er den et motstykke til

naturen (Bonnevillle 1987 s. 30). Men kunsten kan ikke lykkes med å finne et permanent “annerledesland”, og det kan heller ikke kjærlighet, vin eller andre midler for flukt – kun døden er en evig befrielse (Bonnevillle 1987 s. 31). Naturen er primitiv, ond og stygg.

For han var det noe fremmed og kunstig ved det skjønnne, ikke noe naturlig. Baudelaire vil skape en uforutsigbar skjønnhet (Decaunes 1982 s. 93). Kunst er risikabel og farlig. Han ville inn i det han kalte “kunstige paradiser”. Mennesket adelsmerke er å gjøre opprør mot naturen. En pyntet, sminket person (f.eks. en dandy) er en triumf over det nedverdiggende naturlige.

Det “naturlige” er blant annet “menneskenaturen” og dermed noe allment, generelt som gjelder alle mennesker. Baudelaire framhever derimot det eksepsjonelle, sjeldne, partikulære, uventede, sjokkerende (Bonnevillle 1987 s. 49-50). Sjokkerfaring er helt sentralt i Baudelairens virkelighetsoppfatning og diktning (Benjamin 1974 s. 112). Han er fascinert av det bisarre, det som ikke faller innenfor kjente normer, regler og konvensjoner, det han kalte “den romantiske kunsten” (Bonnevillle 1987 s. 50).

Hos Baudelaire “the order of nature is the order of self-interest, necessity and Evil, which are more or less conflated. The good and the beautiful are artificial – hence Baudelaire’s ‘Eulogy of Make-Up’. In Baudelaire’s scheme women and male sexuality are ambivalent: his conviction that women drag men down into evil is well known – it is one of the recurrent themes of *Les Fleurs du Mal* – yet as the bearer of beauty, woman belongs to another realm. Whores, he says, ‘sometimes find, without trying, poses so daring and so noble that they would enchant the most fastidious sculptor’; they are ‘nobility in the gutter’. Women in general, Baudelaire argues, are not just ‘the female of mankind’: “They are rather a divinity, a star, which presides over all the conceptions of the male mind; they are the shimmer of all nature’s graces condensed into a single being; ... They are a kind of idol, stupid perhaps, but dazzling, enchanting, ... They are not, I say, animals whose limbs, correctly assembled, form a perfect example of harmony; they are not even the type of pure beauty, ... no, that would not be enough to explain their mysterious and complex enchantment.” And to underline the point, he stresses that women, their clothes, their jewellery and their make-up form an indivisible whole.” (Fletcher 1980 s. 103)

Estetikk representerer for Baudelaire en enorm verdi i livet, og det er med fortvilelse og bitterhet dikteren ser at hans bidrag til et bedre liv blir oversett og latterliggjort. I det moderne samfunn er poeten en slags paria, en utstøtt, sand i maskineriet. Og publikum verdsetter ikke Kunst og den indre prosessen som leder fram til Kunst. Gustave Flaubert sammenlignet dikteren med en gladiator, begge “morer publikum med sine smerter” (Flaubert sitert fra Bourdieu 1992 s. 161).

Baudelaire brukte ordet “modernitet” i 1859, som en av de første i historien. Han unnskyldte seg for å bruke et nytt ord, men mente at det trengtes for å betegne den moderne kunstners evne til i storbyene ikke bare å se menneskers forfall, men også en inntil nå uoppdaget skjønnhet (Friedrich 1988 s. 35). Baudelaire reflekterte over hvordan poesi fortsatt kunne skapes i en kommersialisert og teknifisert tidsalder. For han betydde modernitet “de planteløse storbyene med deres heslighet, deres asfalt, deres kunstige belysning, deres steinjuv, deres synder, deres ensomhet i menneskevrømmelen. Det betyr videre den epoken da teknikken arbeidet med damp og elektrisitet, og fremskrittets epoke.” (Friedrich 1988 s. 42). Baudelaire definerte fremskritt som “progressiv reduksjon av sjel, progressivt materielt herredømme” (Friedrich 1988 s. 42).

“Baudelaire mente at det skjønnne alltid er bisart [...] åpent mot det relative, det flyktige, den raske omformingen i moderniteten” (Masiello 2012 s. 43). Det han kalte “moderniteten” var “den forgjengelige, flyktige skjønnheten i vår samtids liv” og han mente at “en bys form forandrer seg raskere enn en dødeligs hjerte” (Benjamin 1974 s. 81-82). Han og andre symbolister var lidenskapelige i sin avvisning av nytteprinsippet, den utilitaristiske optimismen overfor teknifiseringen i det moderne samfunn (Hamburger 1985 s. 349).

Han var opptatt av moter, sminke og alt som kunne få det kunstige til å triumfere over naturen. Sminking er for Baudelaire et fetisjistisk ritual som gjør at kvinnen kan overskride sin natur. Hun transformerer sin kropp til en fetisj (Froidevaux 1989 s. 104-105). Moter og trender er uttrykk for den forgjengeligheten som er et vesentlig trekk ved moderniteten (Kuhlmann 1994 s. 57). Han har stor sans for det bisarre, voldsomme og outrerte (Meschonnic 1988 s. 117). Han ville at diktingen skulle være et “nervesjokk” (sitert fra Friedrich 1988 s. 45) som irriterer leseren. “Det er et av Kunstens mest storslagne privilegier å gjøre det skrekkelige, uttrykt kunstnerisk, til skjønnhet, og at den rytmiske og taktfaste *sorg* fyller ånden med en rolig *glede*.” (Baudelaire i en tekst om Théophile Gautier, sitert fra Froidevaux 1989 s. 80). Sorgen og vellysten har samme “struktur” i Baudelairens verden (Sartre 1963 s. 243).

For modernitetens mennesker finnes det kun én radikal nyhet, og det er alltid den samme: døden (Benjamin 1974 s. 164).

Moten står i en mellomposisjon som Baudelaire knytter til modernitetens paradokser. Moten blir for han et emblem for den moderne epoke (Froidevaux 1989 s. 73). Den representerer en i prinsippet unødvendig utgift, dvs. økonomisk sløsing og dermed det motsatte av kapitalistisk investering, samtidig som moten er underlagt markedets lover om tilbud og etterspørsel. Noen moter er frivole og gjør narr av den offisielle moral. Moten er også repeterende, den lover det nye, men gjentar i praksis mer eller mindre det allerede brukte og kjente. Det skjer en kontinuerlig endring uten ekte overskridelse av det gamle. Moten lenker dessuten mennesket til et “smaksdiktatur” (Froidevaux 1989 s. 58), for den gjør folk redde

for å virke utdaterte eller latterlige. Men gjennom moten får enkeltmennesket likevel mulighet til å overskride seg selv. Moten er uten referanse, så å si løsrevet fra virkeligheten, fra det praktiske og nyttige. Riktignok er masseprodusert mote bundet til økonomiske imperativ for konsum, men den er også forbundet med Kunsten. Moter fremmer menneskenes sans for eleganse, påpeker Baudelaire (Froidevaux 1989 s. 67).

Det Baudelaire opplever som det nye, er på ingen måte bidrag til noe framskritt (Benjamin 1974 s. 183).

Ifølge den franske filosofen Jean Baudrillard spiller ikke moter på forskjellen mellom pent og stygt, men på de to dimensjonenes uatskillelighet og denne vakkerstygg-kombinasjonenes forførelseseffekt (Baudrillard 1983 s. 125). Moter er amoralske (Baudrillard 1983 s. 11). Baudelaire oppfattet moten som en serie flytende tegn som bare henviser til hverandre og uten fast holdepunkt. Moten er primært dynamisk, ikke vakker eller forankret i virkeligheten (Froidevaux 1989 s. 98-99). Baudelaire oppfattet moten som ladet med hele det moderne samfunns irrasjonalitet (Froidevaux 1989 s. 100).

Han interesserte seg for hvordan moter oppstår. Moter var ifølge dikteren uttrykk for forunderlig og bisarr skjønnhet – en annerledes oppfatning av hva som er vakkert og til syvende og sist en estetikk for det moderne liv (Froidevaux 1989 s. 23). Den moderne skjønnhet er ikke harmonisk, men urolig og splittende. Den bryter med prinsippene for den evige, transcendent skjønnhet. Baudelaire skrev: “Alle typer skjønnhet inneholder, som alle andre mulige fenomener, noe evig og noe flyktig – noe absolutt og noe særegent.” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 14) Det moderne livs skjønnhet er flyktig og unnvikende, og ligner en blendende flamme som etter å ha brent raskt ut, viser et øde landskap (Froidevaux 1989 s. 26). Baudelaire oppfattet sin samtid som preget av “det forbigående, flyktige, tilfeldige, halvveis kunst og halvveis det evige og urokkelige” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 30). Men han mente jaget etter det nye kunne ødelegge det som for han var en av kunstens fremste kvaliteter: originalitet (Froidevaux 1989 s. 35).

“Moten bør derfor betraktes som et symptom på smaken for det idealet som i menneskehjernen svever over alt det som det naturlige liv utgjør av simpelt, jordisk og skittent. Den bør oppfattes som en sublim deformering av naturen, eller snarere som et permanent og avvekslende forsøk på reformasjon av naturen.” (Baudelaire sitert fra Froidevaux 1989 s. 87). Han bruker begrepet “deformasjon” på en positiv, bejaende måte (Friedrich 1988 s. 56). Han ønsker en dissonantisk skjønnhet (Friedrich 1988 s. 58). Han knytter motens skjønnhet til en magisk og fortryllende forførelse, til fascinasjon som samtidig både tiltrekker og frastøter (Froidevaux 1989 s. 89). Baudelairens eget forfatterskap er både forførende og opprørsk (Couty 2000 s. 796). For moten har evne til å fengsle mennesker i dobbel forstand, i stedet for å heve det til nye regioner. Moten kan frembringe en narsissistisk sjarm; den kan få mennesker og spesielt kvinner til å bli innesluttet i en egoistisk glede,

“ukommuniserbare som Gud” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 92). Jo mer ulykkelig en dikter er og jo mindre utholdelig det jordiske livet er, jo mer vil dikteren strekke seg etter idealer og noe uoppnåelig (Bonneville 1987 s. 31).

Kunsten skal overskride både det naturlige og det historiske. Å etterligne naturen vil si å ville bli som den. Den moderne skjønnhet er derimot anti-naturlig (Froidevaux 1989 s. 100). For eksempel er storbyen menneskets tydeligste triumf over det naturlige, og Baudelaire elsker det urbane. Han skriver om storbyen og dens kaos og fristelser. Byen er både stedet for masker og kulisser som skjuler sannheten og samtidig den moderne sannhet om mennesket som sosialt og urbant vesen. Baudelaire er tidlig modernist ved å beskrive kunsten som noe som skaper rystelser og sjokk, ikke ro og harmoni. Hos Baudelaire brukes sjokket som poetisk prinsipp (Walter Benjamin gjengitt fra Rincé 1984 s. 78). Baudelaire brukte av og til en type språkbilder som har blitt kalt “yankee-metaforer”, prosaiske eller direkte uskjønne, som så å si setter føttene rett i salaten (Hamon 1996 s. 101), f.eks. å sammenligne kirketårn med skorsteinspiper. Baudelaire dikt utvinnet det poetiske fra storbyen slik et rusmiddel utvinnes fra en giftplante (Friedrich 1988 s. 43).

*Det ondes blomster* er ifølge Walter Benjamin den første bok som bruker prosaiske ord og ord fra byfenomener i lyrikk (Benjamin 1974 s. 99).

Naturen kan ikke fungere som modell for det siviliserte menneske, for naturen driver oss til forbrytelser som fadermord og kannibalisme (Froidevaux 1989 s. 101). Han protesterer mot det organiske og naturlige (Benjamin 1974 s. 171). Baudelaire mente at “hele naturen inngår i arvesynden” (sitert fra Froidevaux 1989 s. 136). Baudelaire modernitet er ikke den samme som opplysnings-filosofenes modernitet. For Baudelaire var antikken en mer tilbakestående periode enn middelalderen, fordi de greske og romerske tenkerne og dikterne i antikken manglet bevissthet om hva syndighet er (Bessières 2011 s. 49). Mennesket er av naturen ondt, og vi trekkes naturlig mot laster/ synder. Vi må skape en annen natur. Det vakre finnes ikke i verden, men i poetens hode (Froidevaux 1989 s. 140). Baudelaire diktning rommer en spenning mellom idealitet og satanisme, og en rekke varianter og transformasjoner av dette motsetningsparet (Friedrich 1988 s. 38). Skjønnheten er for Baudelaire “ren og bisarr” (sitert fra Friedrich 1988 s. 44). Det heslig-vakre kan sjokkere borgerskapet, det kan virke fremmed og motbydelig. Det negative fascinerte han: det nattlige, fattige, forfalne, skitne, onde (Friedrich 1988 s. 43). Det heslige er en port inn til det ideelle. Baudelaire oppfatter mennesket som et dobbelt vesen, revet i to, en “homo duplex” som må tilfredsstille sin sataniske side for å kunne oppleve himmelen (Friedrich 1988 s. 46).

Satan er for Baudelaire sympatisk ved å være skyldig, avvist, herjet av minnet om sine ubotelige synder, full av ambisjoner og en usluttelig og trist lidenskap, gjennomført av Guds blikk, alltid overvunnet av sin motstander (Sartre 1963 s. 123). Denne beskrivelsen minner mye om Baudelaire selvoppfatning. I et brev til moren i 1865 skrev dikteren: “Jeg vil få hele menneskerassen mot meg. Det ville

vært en vellyst som holdt meg skadesløs fra alt.” (sitert fra Benjamin 1974 s. 12) Dikteren skal ha sagt at han visste hvordan barne-hjerner smaker, og spredte rykter om at han hadde drept sin far og spist han. “Jeg svømmer i æreløshet som en fisk i vannet” uttalte han. Hans bok *De kunstige paradiser* (1860) handler om hans bruk av opium og hasj.

Ved en anledning farget Baudelaire håret sitt grønt (Alexandrian 1974 s. 326). Det var første gang han besøkte dikteren Maxime Du Camp at han dukket opp med denne hårfargen. Du Camp prøvde å late som ingenting, ifølge Du Camp selv. Baudelaire ville overraske og sjokkere, med “aristokratens sans for å vekke misnøye” (Marie-Christine Natta).

Hans satanisme er først og fremst et uttrykk for viljen til å bryte med all gemyttlighet og behagelighet (Benjamin 1974 s. 171).

Baudelaire leste marki de Sades pornografiske, grusomme romaner for å få en forklaring på ondskap (Benjamin 1974 s. 41).

“Opium er “Satans syltetøy” [...] Med god grunn, basert på egne erfaringer, har Charles Baudelaire satt tittelen “Det kunstige paradis” på sin monografi om opium og hasj, opprinnelig utgitt i Paris 1860. [...] Baudelaire betraktet denne verden ikke bare som triviell og ufullkommen, men som uutholdelig. [...] I “Det kunstige paradis” er budskapet avrusning. Farmasiens mystiske virkninger og morbide gleder beskrives som falsk lykke, en skadelig snarvei til saligheten. [...] Den rusavhengige streber etter selv å bli Gud, men synker snart “i kraft av en ukontrollerbar moralsk lov” ned til et enda lavere nivå enn det vi mennesker naturlig befinner oss på. For å fatte hva som her menes må vi også vite at Baudelaire – som selv kunne opptre som en uregjerlig djevel – fullt og fast trodde på kristendommens dogme om arvesynden, altså den forbannelse som har forplantet seg fra Adam og Evas syndefall i Edens hage til hele menneskeheten. Og som betyr at vi, arme mennesker, er født med synd. [...] Baudelaire setter skjønnheten over moralen. Men heller ikke for skjønnheten er hasj eller opium å anbefale. Fordi den bevissthetsutvidelsen, lykkefølelsen eller uendelighetslengselen som rusen kan gi, har ikke har feste eller forankring i viljen og den skapende fantasi. Misbrukeren mister sin kreativitet. Velbehaget og den velkjente latteren som ofte oppstår i en fase av hasjruse, er djevelens invasjon. Drømmelivet, i den naturlige søvnen, definerer Baudelaire derimot som guddommelig.” (Arne Dvergdsal i *Dagbladet* 30. desember 2013 s. 44)

“Her er en vareprøve fra det “Det kunstige paradis”: “Det begynner med en særegen lattermildhet, underlig og uimotståelig, som fullstendig overmannet deg. Disse umotiverte tilløp til lystighet, som du nesten blir flau over, gjentar seg med hyppige mellomrom og avløser øyeblikk av forskrekkelse hvor du forgjeves forsøker å ta deg sammen. De enkleste ord og de mest trivielle tanker kan anta en ny og merkelig fysiognomi (...). Alt lys er godt for hasjisjruse – det som brer seg

jevnt utover, det som skinner i kornet når det renses, salongenes kandelabre, voksllysene i Jomfru Marias måned, kaskadene av rosa i solnedgangen.” [...] Teksten er todelt. “Diktet om hasjij” fyller de første førti boksidene og er tilegnet forfatterens “Kjære venninne”, trolig Jeanne Duval, Baudelaires eksotiske elskerinne, den sorte Venus, som vi kjenner fra flere berømte dikt, og som kan ha introdusert den 21 år gamle Baudelaire for opium i Le Club des Hachichin, et fasjonabelt samlingssted på Île Saint-Louis der litterater og intellektuelle eksperimenterte med dop og alkohol. Andre del av “Det kunstige paradisi” omfatter åtti sider under tittelen “En opiumbruker” og er Baudelaires gjengivelse av Thomas De Quinceys Confessions of an English Opium-Eater, opprinnelig publisert i London Magazine i 1821. Teksten inneholder også den en seinere tilføyelse, “Suspiria de profundis”, syner fra dypet.” (Arne Dvergsdal i *Dagbladet* 30. desember 2013 s. 44)

Baudelaire “visste nøyaktig hva han skrev om: “Den som søker tilflukt til en gift for å tenke, vil snart være ute av stand til å tenke uten gift.” Vennen Nadar var vitne til at Baudelaire en morgen inntok to opiumkuler og en halv flaske cognac. Nadar har fortalt at Baudelaire ofte kunne virke påfallende nervøs, amper og irritabel. Forfatteren Frank Hulto hevder i sin bok “Baudelaire in Chains: A Portrait of the Artist as a Drug Addict” at narkotika var roten til Baudelaires problemer, særlig det faktum at han hadde vanskeligheter med å arbeide sammenhengende over lengre tidsrom. [...] Baudelaires kamp mot rusen framgår også hans av “Dagbøker”, som inneholder mange desperate notater om den angrende dikter som dagen derpå lover å begynne et nytt og bedre liv: “Etter en utskjeielse føler man seg alltid enda mer ensom og enda mer forlatt.” “Arbeide fra klokken 6 om morgenen ... Alt kan gjenopprettes.” “Med nytelse og redsel har jeg dyrket mitt hysteri. Nå er jeg alltid svimmel og i dag den 23. januar 1862 fikk jeg et merkelig varsel, et pust av idiotiets vinge berørte meg.” Charles Baudelaire døde 46 år gammel nedbrutt av syfilis, alkohol og opium, den 31. august 1867.” (Arne Dvergsdal i *Dagbladet* 30. desember 2013 s. 45)

Baudelaire fortalte om seg selv: “I have cultivated my hysteria with delight and terror. Now I suffer continually from vertigo, and today, 23rd of January, 1862, I have received a singular warning, I have felt the wind of the wing of madness pass over me.”

Baudelaire skrev også: “The Pure Intellect aspires to Truth, Taste informs us of Beauty, and Moral Sense teaches us Duty. It is true that the middle sense is intimately connected with the other two, and is only separated from the Moral Sense by very slight divergences, so that Aristotle has not hesitated to place some of its operations among the virtues themselves. Also, that which especially exasperates the man of Taste in the sight of Vice is its deformity and disproportion. Vice outrages justice and truth, revolts the Intellect and Conscience; but, like an outrage in harmony – a dissonance – it wounds more particularly certain poetical

natures, and I do not believe it would be scandalous to consider all infraction of moral, the beautiful moral, as a fault against rhythm and universal prosody.”

Baudelaire er tydelig påvirket av den franske dikteren Théophile Gautier. Begge forsvarte prinsippet “l’art pour l’art” (kunst for kunstens egen skyld). Kunst tjener ingen annen hensikt enn å behage, den kan umulig ha noe praktisk formål, for da er det ikke lenger kunst. Poesi er like formålsløst som musikk – den vekker følelser og anelser, men er ikke nyttig. Baudelaire åpner slusene for eksess, rus, besettelse, galskap og ondskap, i klar motsetning til den borgerlige ideologi, dvs. idealene om rikdom og lykke gjennom nøkternhet. Det finnes ikke lenger noe estetisk tabu som får fantasien til å stoppe (Lange 1992 s. 234). Baudelaire diktning har blitt kalt et “skrik foran grensen” (Giusto 1985 s. 96). Diktningen nærmer seg det uoppnåelige som dikteren vet ikke kan inkluderes i språket. Baudelaire oppfatter diktning som et sett av negasjoner, opphevelser, undergravninger og ironi (Schnyder 2007 s. 142).

I *Mitt hjerte kledt nakent* skrev Baudelaire: “Frankrike kjeder meg først og fremst fordi alle ligner på Voltaire [...] Voltaire, eller anti-poesien.” Som person og kunstner ønsket Baudelaire å erobre nytt kunstnerisk land og transcendere seg selv. Hans hovedfiende var kjedsomheten, leden, spleen – en drepende tilstand der sjelen er “tom”. Spleen er kjedsomhet, avsmak, savn, frustrasjon og bitterhet, samt en tilstand som fyller en med skrekkelige fantasier (Rincé 1984 s. 39-40). Baudelaire “ennui” er “noe annet og sterkere enn å kjede seg. Det dreier seg om pine, plage, dyp lede.” (professor Karin Gundersen i *Morgenbladet* 26. august–1. september 2011 s. 43) “ ‘Ennui’ is badly translated as ‘boredom’, for it means much more: apathy, accidie, lack of energy and direction [...] ‘Ennui’ is caused by immersion in the world of trivia, the world of daily banality; cruelty, Dandyism and the contemplation of beauty are all ways out of it, through ecstasy – the ‘infinity of pleasure’, with the emphasis on ‘infinity’.” (Fletcher 1980 s. 104) Baudelaire ser på livet som en uopphørlig dualitet og kamp mellom spleen og det ideelle. Spleen strekker seg ut i tid, det ideelle tilhører øyeblikket. Spleen er en forbannelse, øyeblikkene der det ideelle nås er guddommelige (Rincé 1984 s. 46). “Ennui” ble også kalt “mal du siècle”.

I Baudelaire dikt “Spleen” er det “a sense of the tragedy of life, of cosmic anguish with all that is wrong in the world, an insidious urge toward self-disintegration. The poet confessed repeatedly to being torn between two opposite “postulations,” to being driven toward the divine and also the diabolical. [...] A suggestion of madness runs through the poem: the *ennui* (from Latin *odium*, hatred and disgust of life) is close to the morbid dread of nothingness, alluded to elsewhere in *Les fleurs du mal*. The spider crawling in the brain of the prisoner is a symbol of mad desperation; the bells themselves seem to howl, like mad dogs, to a listless heaven.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 18-19)

I spleen blir tiden tingliggjort, tiden er utenfor tid, minuttene tildekker mennesket som snøfnugg, men menneskets tidsopplevelse er likevel uvanlig sterk og hvert



sekund er et sjokk (Benjamin 1974 s. 138). Spleen er “naken skrekk” og “permanent katastrofe” (Benjamin 1974 s. 154 og 156).

Det Walter Benjamin kaller “dødens mimesis” hos Baudelaire er en slags tilstivning, en livsfiendtlig tomhet som dikteren opplever (1974 s. 83). For å flykte fra tomheten og kjedsomheten brukte han alkohol og narkotika. Baudelaire ønsket frigjørende rus (Rincé 1984 s. 48). Hans bok *De kunstige paradiser* (1860) handler om hans bruk av opium og hasj.

“[E]t tema Baudelaire er kjent for [er]: vinen, rusen, overskridelsen. Og de mørkere sider ved dette. I den epokegjørende diktsamlingen *Les Fleurs du mal (Ondskapens blomster)* fra 1857, fyller Baudelaire den klassiske sonettformen med nytt innhold. I flott rytmikk viser diktene frem skjønnheten i det avskyelige. Vinen har fått sin plass, men er ikke som hos Brillat-Savarin (som Baudelaire mislikte) først og fremst del av et måltid. Vinen har en større oppgave, noe Baudelaire utdyper i “De elskendes vin”, “Morderens vin”, “Fillesamlerens vin” og ikke minst i “Vinens sjel”. Der stiger vinens sang om lys og brorskap opp fra flaskenes fengsel, for å gi håp og trøst, kjærlighet og liv – og for å skape poesi som kan “løfte seg mot Gud lik en sjelden blomst”. Beruselsen peker mot frigjøringen fra menneskets selvpålagte begrensninger, fra den knugende opplevelsen av tidens åk, fra vanens og konformitetens tvang. [...] Lastene, skriver Baudelaire, er et bevis på vår uendelighetslengsel, som ofte tar feil av veien. [...] Baudelaire skriver om rusens hvorfor og hvordan, men *Det kunstige paradiset* er ingen hyllest til bruk av stoff, snarere en estetisk og etisk analyse av rusmidlenes depraverende gleder, av konsekvensene ved langvarig bruk (verst er tapet av viljen), samt av den umoral de falske idealene representerer. De narkotiske stoffene er blindveier, de leder kun til forkastelige, kunstige paradiser med omkostninger som er skrekkelige.” (*Morgenbladet* 24.–30. januar 2014 s. 46)

Den britiske dikteren Arthur O’Shaughnessy hevdet i *Music and Moonlight* (1874) at de franske symbolistenes diktning fant “expression to remote phases of super-subtle feeling or perverse imagination, to produce fantastic and demoralized spiritual exotics of their finest colour and perfume.” (sitert fra Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 58) Det skjønne er ikke lenger en allment akseptert norm, men noe relativt (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 60).

Baudelaire gjorde oppmerksom på at han var påvirket av franskmannen Charles-Augustin Sainte-Beuves diktsamling *Joseph Delormes liv, diktning og tanker* (1829) da han skrev *Det ondes blomster* (Joch og Wolf 2005 s. 163). En av Baudelairens yndlingsromaner var Sainte-Beuves eneste roman, *Vellyst* (1834), om en mann som vellysten forfører til synder, en historie fortalt av en prest (Coron 1998 s. 220).

Baudelaire likte å lese den franske 1700-tallsforfatteren Marki de Sades skandaløse romaner. “The poet of *Les Fleurs du mal* (1857) saw in de Sade a mirror-image of

his own values and obsessions. First and foremost, they share the cult of self-conscious evil. For Baudelaire, in his notes on Laclos' [roman] *Les Liaisons dangereuses* [= *Farlige forbindelser*, 1782]: 'Evil which was conscious and self-aware was less terrible and nearer cure than evil ignorant of itself. G. Sand worse than de Sade.' (Birkett 1986 s. 21)

“To reproduce and fix, in art, the process of decomposition, reconciling the desire for chaos and the desire for order, is the purpose of both Baudelaire and de Sade. The wild orgies of tangled bodies in de Sade are careful theatrical productions, organized and harmonized by their libertine directors. They have their analogy in Baudelaire's poetry, where decayed and rotting flesh and disintegrating mind and spirit are gradually refined and fixed into the abstractions of art. [...] This desire to force fresh order out of chaos through the despotic authority of art is a key motif in the decadence. [...] For de Sade, Baudelaire and their decadent heirs, the desire is to enjoy the anarchy of Nature, the chaotic energy of matter, without letting that anarchy run its natural course. Art traps an image of freedom, to stand substitute for the reality.” (Birkett 1986 s. 23-24)

Baudelaire vekslet fram og tilbake mellom en aristokratisk og en revolusjonær holdning, bare sikker på sin rasende avvisning av det borgerlig-kapitalistiske samfunnssystemet. “Industrien og Framskrittet er despotiske fiender av all poesi” skrev Baudelaire i en tekst om Théophile Gautier (sitert fra Meschonnic 1988 s. 87). Dette samfunnet hadde derfor ikke noen plass for han, slik han opplevde det (Hamburger 1985 s. 11). Baudelaire's liv var “en konstant protest mot verdiene i det kapitalistiske samfunnet: profitt og produksjon.” (Bonneville 1987 s. 46)

I 1851 skrev Baudelaire: “Hvilket parti man enn måtte tilhøre, er det umulig ikke å bli grepet av det skuespillet denne sykelige befolkningen lever, en befolkning som sluker fabrikkens støv, puster inn bomullspartikler, og får sin vev gjennomtrengt av bly og kvikksølv og alle typer gift som trengs for å framstille mesterverker ... Denne befolkningen fortæres av sitt ønske om undere som jorden tross alt gir dem en rett til; den føler sitt røde blod syde i årene og kaster et langt, sorgtungt blick på sollyset og skyggene i de store parkene.” (sitert fra Benjamin 1974 s. 72-73)

Han var positivt innstilt til opprørene i Paris i 1848, den såkalte Februar-revolusjonen, delvis av politiske grunner og delvis fordi han oppfattet det som et slags angrep på sin forhatte stefar, general Aupick, og alt han representerte. I en notis skrev Baudelaire: “Jeg sier “Leve revolusjonen!” på samme måte som jeg ville si “Leve ødeleggelsen! Leve botferdigheten! Leve avstraffelsen! Leve døden!” Jeg ville ikke bare vært lykkelig som offer; heller ikke å få spille bøddel ville vært meg imot – for å få føle revolusjonen fra begge sider!” (sitert fra Benjamin 1974 s. 11). Denne mentaliteten hos dikteren kaller Walter Benjamin for “provokatørens metafysikk” (1974 s. 11).

Men Baudelaire kunne også være mistenksom overfor sine egne holdninger, og spørre seg om han ikke selv var svakere enn dem han foraktet for deres svakhet (Hamburger 1985 s. 13). I diktet “Albatrossen” i *Det ondes blomster* framstiller han kunstneren (albatrossen) som hevet over jordelivet, med den svakhet og styrke dette medfører:

### Albatrossen

Ofte, bare for å more seg, fanger sjømenn  
albatrosser, havets veldige fugler,  
som følger dovent med på skutas ferd  
der den glir over havets avgrunner.

Knapt er albatrossen slengt ned på plankene  
før asur-himmelens konge, klossete og skamfull,  
ynkverdig senker de store, hvite vinger  
som årer senket langs en båts sider.

Denne vingete vandrer, som han blir klumpete og veik!  
Han som var så skjønn, har nå blitt latterlig og stygg!  
Én stikker frekt sin pipe i hans nebb,  
en annen hermer hinkende den flyvesterke krøpling!

Poeten ligner denne skyers prins  
som flyr i storm og ler av skytterens iver;  
hjemløs blant hopen på denne jord,  
med sine kjempevinger kan han ikke gå.

(oversatt av HR, uten originalens rim og rytme)

Sjøfolkene må ødelegge det de ikke forstår, det som ikke er nyttig for dem (det som ikke kan gi økonomisk vinning eller status). Albatrossen vekker hos dem en blanding av humor, aggressivitet og forakt – de samme følelsene som Baudelaire mente ble rettet mot poeter som han selv.

Baudelaire skydde ikke unna skandaler, og innrømmet at han hadde “den aristokratiske gleden ved å vekke mishag” og i et tekstutkast fra 1862, ment som forord til en ny utgave av *Det ondes blomster*, skriver han at han ikke har noe imot å bli oppfattet som “en utsvevende person, en drukkenbolt, en gudsforakter og en morder” (sitert fra Agueffant 1957 s. 8). “Jeg har kultivert mitt hysteri med glede og skrekk” skrev Baudelaire i sin dagbok (sitert fra Lange 1992 s. 239). Han skapte en poetisk iscenesettelse av galskap, av det som sprenger samfunnets rammer. Baudelaire likte stemningen ved det som var falmet og vissent, med følelse av forfall og undergang, og med fascinasjon for ondskap. Han koblet ondskap og vellyst, angst og fryd tett sammen i sine estetiske refleksjoner.

Baudelaire hadde sympati for lidende eldre kvinner som var herjet av livet: sviktet av tidligere elskere, barn som har forlatt dem, egne feiltrinn (Sartre 1963 s. 119). Lidelsen er der fordi mennesket er utilfreds og denne utilfredsheten utgjør noe av menneskets storhet. “Sølen blir til med våre tårer” skriver Baudelaire i et dikt.

For Baudelaire er substantiv, adjektiv og verb en språkets treenighet som kan uttrykke en annen treenighet, nemlig den mellom dybde, gjennomsiktighet og bevegelse (Richard 1955 s. 161). Adjektivet får det grunnleggende ved substantivet til å vibrere flyktig ved sine kvalitetsendringer, mens verbet bringer det hele i bevegelse mot det ukjente (s. 161-162). Han var den første på 1800-tallet som i lyriske dikt inkluderte ord som “wagon”, “voirie” (“søppelfylling”) og “omnibus” (Rincé 1984 s. 79). Baudelaire syn på storbyen har likhetstrekk med bildekunstneren Charles Méryon, som var født i Paris og levde der samtidig med Baudelaire (Rincé 1984 s. 112).

“Poeten er ein levande død som er omslutta av eit vått likklede (“Tåke og regn”). Paris vert skildra som ein forlist, submarin by på botnen av eit endelaust osean. I løpet av diktsamlinga vert storbyen elles samanlikna med ei myldrande maurtue, med ei grav, ei fengselcelle, ei putrande gryte, ein pøl med demonar, eit gigantisk skip og eit monster. [...] I prosadiktet “Massane” vert opphaldet i mengda skildra som ein orgie, der poeten i ein “heilag prostitusjon” overgir sjela si til det uventa og flyktige. Badet i mengda fører til at det oppstår ein heilt spesiell rus hos den omstreifande poeten, og etter kvart vil den velkjende byen nødvendigvis koma til å fortona seg som ein fantasmagori. [...] Som poet freistar Baudelaire å fanga inn storbyens magi. Derfor vert sansane viktige, for det er gjennom dufter, klanger og fargar at poeten får tilgang til den magien som skjuler seg i gateørkenen. I ein slik hyllest av sansinga vert det unødvendig å skildra tinga akkurat slik dei er. “Naturen er stygg”, seier Baudelaire i *Salongen 1859*, “og eg føretrekkjer misfostra i min eigen fantasi framfor trivialiteten i kjensgjerningane.” (Finn Tveito i *Morgenbladet* 17.–28. august 2001)

Språkfiguren oksymoron synes å være grunnleggende for Baudelaire virkelighetsforståelse. Et oksymoron er en slags fortetting av motsetninger, som i “dødsvakker” og “smertelig lyst”, “øm grusomhet”. Han bruker ofte sjokkerende oksymoroner for å knytte sammen det som i hverdagsverdenen for de fleste oppleves som skarpt atskilt (Rincé 1984 s. 82-83). ”Det er altså ikke noe overraskende i at oksymoronet har en privilegert plass blant de baudelaireiske språkfigurer.” (Rincé 1984 s. 85) For han er den “rene” kunst “ondskapens spesielle skjønnhet, det vakre i det skrekkelige” (Baudelaire sitert fra Rincé 1984 s. 59). I diktet “Kattene” fra *Det ondes blomster* er eleganse og skrekk, forførelse og ensomhet forent:

Kattene

Lidenskapelige elskere og strenge lærde  
elsker alle i modne år  
de mektige og myke katter, husets stolthet,  
de er kulsne og stedfaste, mann og dyr.

Venner av vitenskap og vellyst,  
søker de mørkets stillhet og skrekk;  
Erebos kunne tatt dem til begravelsesfølge  
om deres stolthet hadde vært mindre.

I søvne legger de seg elegant til rette  
som langstrakte sfinxer i ensomhetens rike,  
som synes å drømme endeløst.

Deres fruktbare lender er fylt av magisk stjernedryss  
og gullstykker som et ørkenhav, der mystisk lys  
fra deres øyne har en ukjent kraft.

(oversettelse av HR, uten originalens enderim og rytme)

“Det er lett å skjønne hvorfor demokratiet ikke liker kattene. Katten er vakker, den åpenbarer ideer om luksus, renhet, nytelse ...” (Baudelaire sitert fra Decaunes 1982 s. 92). Hans verk skulle være en luksus, uforutsigbart og grunnløst (Sartre 1963 s. 89). Baudelaire krever eleganse, fordi det elegante er flyktig og sterilt og dermed innebærer noe “overflødig”.

Baudelaire ville ikke publisere diktene i *Det ondes blomster* hver for seg. De er “orkestret i et poetisk system” der både enkeltdikt og grupper av dikt står i bestemte dialogiske forhold til hverandre (Rincé 1984 s. 29). Baudelaire har en “overgangenes og nyansenes estetikk” (Richard 1955 s. 147) som krever mye oppmerksomhet fra leseren.

Det å skape kunst i det borgerlige samfunn blir et problem for Baudelaire, fordi han ikke som andre diktere vil gi borgerskapet myter som gjør det lett å fortsette undertrykkelsen av proletariat (Sartre 1963 s. 174). Men dikteren må tross alt overleve. Poeten selger ifølge Baudelaire sine produkter på et marked akkurat som en prostituert selger sin kropp (Froidevaux 1989 s. 140). Det vakre har blitt merkantilisert, men samtidig har konsumvarene blitt estetisert. Han kjempet mot den “sunne” realitets moral, fredsommelighet og lykke (Decaunes 1982 s. 213). Han ville være en fremmed i en slik verden (Decaunes 1982 s. 214).

*Det ondes blomster* ble ansett som usømmelig, og dikteren ble trukket for retten. I rettssaken ble Baudelaire dømt til 300 franc i bot (som senere ble redusert til 50), hans forlegger til 100 franc i bot og til å fjerne seks dikt fra framtidige utgaver av

samlingen (Bonnevillie 1987 s. 15). Neste utgave kom i 1861, uten de seks forbudte diktene, men med 32 nye dikt (Bonnevillie 1987 s. 16).

Jean-Paul Sartre hevder at alt Baudelaire gjorde, “hadde to motsatte betydninger som behersket og tilintetgjorde hverandre” (1963 s. 99).

Baudelaire oppfattet den tyske komponisten Richard Wagners musikk som “tyrannisk” og med evne til å drive fram kollektive følelser. “Wagner seems especially drawn to those feudal pomps and Homeric assemblies where lies an accumulation of vital force, enthusiastic crowds, a reservoir of human electricity, from which the heroic style leaps forth with natural impetuosity.” (Baudelaire sitert fra Birkett 1986 s. 52) “At these extremes of vicious ecstasy, the mood of his music suddenly turns to religious themes, in a refreshing contrast that opens the mind to higher inspiration and restores harmony and order. What attracts Baudelaire, as it will attract the decadents, is his sense that Wagner has resolved two contradictions – the desire for chaotic vitality and the desire for order. Baudelaire describes his music as cathartic, leaving the listener with the impression of healthy, masculine, dynamic vigour that in real life follows on the satisfactory resolution of a great moral or physical crisis. In the context of Wagner’s music, the violence of emotion and instinct finds safe release.” (Birkett 1986 s. 53)

I 1896 fikk Edvard Munch i oppdrag fra et forlag å lage illustrasjoner til *Det ondes blomster*. Prosjektet ble avlyst da forleggeren døde, men det finnes noen utkast tegnet av Munch.

Gloria Bien har publisert studien *Baudelaire in China: A Study in Literary Reception* (2013). “Starting in 1918, Chinese readers began to hear of a French poet who “went his own ‘dark, peculiar way,’ ‘exalted death and sought the new and strange,’ ‘took opium and hashish to seek illusory states, and praised things other considered ugly, such as owls, corpses, and ghosts’” (66, citing Zheng Zhenduo’s *Wenxue dagang* (An outline of literature), 1927). [...] critics who bestowed the epithet “Baudelairean” on any versifier who mentioned prostitutes, beggars, corpses, hell, boredom, cruelty, or disgust. [...] Baudelaire in China was most powerful as a myth, a model, a mode, a topos. [...] “the Baudelairean” in China was a way of responding to cities, to feelings of loss and anomie, to liberated women, to changing ethical schemes, to the difficulty of working out what the place of poetry in capitalist industrial society might be.” (Haun Saussy i <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/675955>; lesedato 08.08.18)

## **Verlaine**

Paul Verlaine var i noen av sine dikt, først og fremst i samlingen *Galante fester* (1869), inspirert av den franske rokkokko-maleren Antoine Watteau (Schmidt 1950 s. 25). Watteaus bilder har ofte en både munter og vemodig stemning og personene har noe lekende ved seg. Både maleren og dikteren er opptatt av stemninger, farger,

det flyktige og musiske. Watteaus bilder ble beundret for å være grasiøse og sensuelle, og ble blant annet rost i et dikt av Baudelaire (Michel 1956 s. 5). Brødrene Goncourt skrev om Watteau i boka *Kunsten i det attende århundre*.

I diktsamlingen *Parallelt* (1889) viser Verlaine at det er paralleller mellom kroppens behov og menneskets behov for renhet (Barlow 1982 s. 30).

Ofte er klangen og musikaliteten i Verlaines dikt viktigere enn innholdet eller temaet som sådan. Diktene har noe svevende ved seg, noe ugripelig og uforståelig. Formen og musikaliteten er det viktigste. Diktene kan ha stemninger som sentrerer om alt fra det morbide og erotiske til religiøs inderlighet og ekstase. Verlaine har mange trekk som forener han med dekadansen innen litteraturen. Et av de tydeligste kjennetegnene ved hans diktning er melankolien, de melankolske stemningene (Barlow 1982 s. 41). Det poetiske språket som Verlaine skapte “föör att översätta själen har inte ord för häftiga eller distinkta psykiska tillstånd utan disponerar för diffusa känslolägen som längtan och svårmod.” (Espmark 1975 s. 49)

Jeg’et i Verlaines diktning har en tilbakeholdt og passiv væremåte, en stille og avventende holdning som kan minne om religiøs kvietisme (Richard 1955 s. 165). Han er opptatt av det visne, falmete og bleke (Richard 1955 s. 167). Verlaine nyter de ubestemmelige stemninger samtidig som han sanser svært presist (Richard 1955 s. 168). Noen av Verlaines dikt minner om impresjonistiske malerier (Forest 1989 s. 122). Han tiltrekkes av og beskriver ofte matte, gustne og kalde farger, og er fengslet av det flyktige og nesten spøkelsesaktige. Landskap og personer kan være nesten utvisket i de lyriske skildringene. Han foretrekker subtile nyanser, med vibrerende stemninger framfor gjenkjennbare motiver (Barlow 1982 s. 15). Sanserintrykk og følelser lar seg ikke skille (Barlow 1982 s. 20). Verlaines subjektive skrive- og komposisjonsmåte med vekt på persepsjoner og inntrykk, gjør han til en litterær impresjonist (Barlow 1982 s. 18). Han vektlegger det flyktige og utydelige, som om landskapet var reflektert i vann (s. 19). Han er ikke opptatt av det symbolske og metafysiske, slik Baudelaire er (s. 21). Hans stil har blitt kalt en “musikalsk impresjonisme” (s. 65), fordi ord ofte velges snarere for sin musikalske klang enn for sin mening eller de ideene som ordene rommer. Verlaine ville bruke glidende, musikalsk-lyriske uttrykk for sine temaer (Edmond Richer i Verlaine 1985 s. 117). Hans poesi har preg av noe vagt og utflytende (Edmond Richer i Verlaine 1985 s. 126). Verlaines poesi er “uten faste konturer, slik det er vanlig med den impresjonistiske teknikken” (Edmond Richer i Verlaine 1985 s. 119).

Verlaines dikt “Månelys” (1869; “Claire de lune”) “aptly reflects the mood of [maleren] Watteau’s *Embarquement pour Cythère* (*Embarkation for Cytherea*). Seldom has Horace’s well-known observation, that poetry is like painting (*ut pictura poesis*), been more convincingly illustrated. [...] Debussy and Fauré set this poem to music.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 37)

Verlaines diktsamling *Visdom* (1881; *Sagesse* fransk tittel), publisert hos en katolsk forlegger, solgte bare i åtte eksemplarer (Barlow 1982 s. 9). Hans dikt “Diktekonsten” (1884; “Art poétique”) ble et slags manifest for den symbolistiske lyrikken. Sonetten “Til Ludwig 2. av Bayern” (“A Louis II de Bavière”, 1888) var til en kontroversiell tysk konge som hadde gjort mye for å støtte Richard Wagner. *De forbannede dikterne* (1884; *Les Poètes maudits*) var en samling dikterportretter som la vekt på dikternes utstøthet. Her skriver Verlaine om blant andre Rimbaud (hans nære venn i mange år) og Mallarmé.

Verlaine kan ironisere over sin egen angst (Barlow 1982 s. 59). Han oppdager paradokser i sin egen livsangst. For han er drøm både noe ettertraktelsesverdig og et varsel om døden (Barlow 1982 s. 75).

“The contributions of Paul Verlaine to the aesthetics of Symbolism are two. The first concerns the symbol. His fleeting visual images, often made even less precise by the evocation of indistinct sounds – voices overheard, the wind in the leaves, far-off musical instruments – tend to correspond to feelings, dreams, or imperfectly grasped perceptions. Verlaine’s use of the symbol, then, is not to establish correspondences between our material world and an ideal one (even of art or language), but rather to create parallels between external reality and the succession of affective responses that make up much of our inner life. To blur further this boundary between outer and inner worlds, Verlaine often chooses images of an already mediated reality – from literary and or painterly sources, even from garden statuary – instead of drawing directly from nature. [...] Verlaine made his second major contribution to Symbolist poetics in relation to meter. Possessing an unusual facility with the French poetic idiom, he used rare rhythmic combinations to great effect” (Olds 2006).

Den kvinnelige skuespilleren og dikteren Marceline Desbordes-Valmore ble beundret av Baudelaire og Verlaine. “When illness threatened her stage voice, Desbordes-Valmore turned to writing. Her poetry – *Pauvres Fleurs* (1839; “Poor Flowers”), *Les Pleurs* (1833; “The Tears”), and *Bouquets et prières* (1843; “Bouquets and Prayers”) – is poignant and elegiac and concerns religion, sadness, death, and the author’s love for her daughters and her native Douai. Her prose work *L’Atelier d’un peintre* (1833; “A Painter’s Studio”) is autobiographical. The poet Charles Baudelaire esteemed her writing, and Paul Verlaine admitted his debt to her, giving her a place in his revised edition of *Les Poètes maudits* (1888; “The Damned [or Malignant] Poets”).” (<https://www.britannica.com/biography/Marceline-Desbordes-Valmore>; lesedato 30.07.18)

## **Rimbaud**

Den franske symbolisten Arthur Rimbaud var mellom 16 og 20 år gammel da han skrev sin revolusjonerende poesi. Han var et desperat, rastløst menneske. Han var



kompromissløs og derfor hensynsløs, ubundet av konvensjonell moral og alle faste regler for dikteteksten. I hans diktning følger poetiske bilder hverandre ofte som i en drøm, med drømmelogikk. Dikteren søker seg ifølge Rimbaud frivillig til alle former for kjærlighet, lidelse og galskap. Poetens oppgave er å oppdage det ukjente, å oppleve uforståelige visjoner, og skrive om dem. Rimbaud leste om alkymi og okkultisme, og han brukte absint, eter, opium og hasj for å få inspirasjon. Hans poetiske prosjekt og hans livsførsel henger tydelig sammen. Sentrale temaer i hans tekster er flukt, opprør, Det ukjente, drøm, beruselse, drømmen om frihet, frigjøring, omveltning inntil apokalypse, lengsel etter et tapt paradisi, sensualitet (projisert inn i naturen), protest mot Gud, samt kjærlighet til arbeidere (Olivier 1977 s. 21). Diktet “De forskrekkete” (fransk tittel “Les effarés”) handler om en gruppe fillete gategutter som kikker inn i et bakeri og på arbeidet som pågår der.

Rimbaud ville utprøve en grenseløs frihet, på grensen til amoralisme. Han var preget av “eksplosiv impulsivitet” (Decaunes 1982 s. 34). “Rimbaud’s landscape is characterized by constant explosive movement and shifting perspective” (Perloff 1993 s. 53). En litteraturforsker har kalt Rimbauds skrivemåte for “eksplosjonens estetikk” (Richard 1955 s. 139), han bruker fantasien til å lage en “verdenseksplosjon” som bryter ut av virkeligheten (Friedrich 1988 s. 64). Rimbauds prosatekster frambringer tekstlige sjokk, diskontinuiteter og fluktueringer; det er en “villet anarkistisk prosa” (D. Dubois i Rimbaud 1985 s. 125).

“[T]he reader understands what is being said but not what is being talked about. The indeterminacy of persons and places in the *Illuminations* is made all the more startling by Rimbaud’s peculiar reliance upon demonstrative pronouns and definite articles. [...] in Rimbaud, the Romantic distinction between subject and object, a distinction that persists in the poetry of Yeats and Eliot, collapses.” (Perloff 1993 s. 59) “In the *Illuminations*, the word thus becomes, in Barthes’ phrase, “un signe sans fond” – a free-standing sign. Freed from their “normal” channels of reference, words can shed their natural and conventional associations.” (Perloff 1993 s. 55)

Han skaper i sine tekster et kaos som gjør verden foranderlig og fri (Richard 1955 s. 190-191) og gir dikteren en slags kosmisk ekstase over at alt er gjennomtrengelig (Richard 1955 s. 197). Verden skal være totalt åpen (Richard 1955 s. 226) og derfor viser hans tekster “resistance to closure.” (Perloff 1993 s. 47). Tekstene er preget av “uorden” og “av-representasjon” (“dérèglement” og “dé-représentation”; Raybaud 1989 s. 9-10 og 13), slik at det er vanskelig å si hva de “handler om”. Litteraturforskeren Thomas McFarland kaller slik diktning for “meontic” (imitasjon av “det som ikke er der”) framfor “mimetisk” (imitasjon av “det som er der”) (gjengitt fra Perloff 1993 s. 31). “Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin* 383-85. The mimetic mirror reproduces and focuses on experienced reality; the meontic mode attempts to reproduce “what is not there” or what is imagined. The mimetic and meontic modes, though offering contrasting ways of depicting reality, should be viewed in terms of a continuum, rather than absolute opposition, to illuminate

things of the spirit rather than material phenomena.” (<http://theliterarylink.com/definitions.html>; lesedato 10.04.13) I meontiske tekster må leseren stole mer på sin fantasi enn på sine kunnskaper om verden og sin hukommelse.

Tekstene preges av “referensiell illusjon” (Hans-Jost Frey), dvs. at de har en uviss referensialitet (Gauger 1995 s. 104). Samtidig kan det i tekstene foregå en “substansialisering av ordet” (Gauger 1995 s. 106). Ordene som materiale kan overskride tankene. Rimbaud leder sine lesere inn i en verden som bare kan eksistere i språket (Friedrich 1988 s. 81). Fantasien triumferer over virkeligheten og blir “absolutt” (Friedrich 1988 s. 84). Rimbauts “absolutte metaforer” skal skape identitet framfor å sammenligne det allerede eksisterende (Friedrich 1988 s. 74). Han er heftig i sin oppløsning av eldre tradisjoner for å danne metaforer. Og språkbildene hans er ikke i samsvar med hverandre, de er inkoherente (Friedrich 1988 s. 75). Rimbauts dikt kan minne om atonal musikk (Friedrich 1988 s. 93).

I *En tid i helvete* skrev Rimbaud at han hadde prøvd å oppfinne nye blomster, nye stjerner, nye kroppar, nye språk. Når han skriver at “Jeg er en annen”, sikter han til jeg’et som vil gjøre seg til en annen, til alle andre, for å se med alle universets øyne (Richard 1955 s. 207). Rimbaud skaper “a verbal field where the identity of the “I” is dissolved.” (Perloff 1993 s. 62) Han ville frigjøre språket fra det realistiske og det kjente. Han skrev om virkelighetens ufattelige mangfold og nyanserikdom, og for å gjøre det måtte han sprengre språkets grenser gjennom en kaotisk bilderikdom. Han skapte en “new aesthetic of presentational condensation [...] Rimbaldian “flat surface” ” (Perloff 1993 s. 163). Han skaper ofte et “irreelt kaos” i sine dikt som skal frigjøre leserne (Friedrich 1988 s. 60). Hans assosiasjoner er alltid nye og overraskende. Luc Decaunes hevder at Rimbaud i sin diktning klarte å smelte sammen myte og visjon (1982 s. 38). Vakkert og stygt er ikke motsetninger lenger, men varianter av hverandre (Friedrich 1988 s. 77).

Rimbaud ville skrive poesi gjennom å påføre seg selv en “lang, enorm og gjennomtenkt forstyrrelse av alle sanser” for å gjøre seg til “den store syke, den store forbryter, den store utstøtte – og den ypperste Vismann!” (sitert fra Olivier 1977 s. 11) Han ville fjerne de strukturene som vanlig logikk pålegger oss å tenke og oppleve innenfor (Olivier 1977 s. 69). Han hevdet at “alle ordbøker er foreldet”, og lagde språklige fontener som ikke umiddelbart “handler” om noe. Han prøver snarere å formidle kombinasjoner av sansekvaliteter og nye ideer. Sansekvaliteter er sansning i “ren” tilstand – lys, farge, smak, hardhet ... *før* de er begrepsfestet, *før* begrepene blir etablert og innordner verden. Det sjelelige søker seg selv i former og farger. Rimbaud prøver gjennom tanke-, fantasi- og opplevelsesgnister å skape et alternativt univers, med egne farger og former, som eksploderer bort den kjente verden (Olivier 1977 s. 27). Dette skjer blant annet gjennom bruk av synestesier og verbal aggresjon (Olivier 1977 s. 40 og 66). Hensikten med synestesier er å forene alle sanser i språket. Han lager ofte sprikende, kaotiske knipper av språkbilder som vanskelig lar seg sammenfatte (Olivier 1977 s. 71).

Kunsten kan ikke være mimetisk – som om verden fantes uavhengig av menneskets sanser og menneskesinnet. Selv om diktene er “revealing”, er de samtidig “re-veiling” (Marjorie Perloff). Poeten projiserer sine egne begjær inn i naturen og kan dermed “gjenoppleve” dem der (Olivier 1977 s. 25). Rimbaud finner Kjærlighet og Frihet i naturen, i motsetning til i samfunnet (Olivier 1977 s. 27). Rimbauts diktning har ofte en todelt dynamikk mellom oppløftning og fall (D. Dubois i Rimbaud 1985 s. 121).

Det lange diktet “Det berusede skip” er på aleksandrinere, og antakelig skrevet høsten 1871. Diktet har blitt tolket som uttrykk for poetens villfarelser og frigjøring, hans ensomme kamp (Olivier 1977 s. 21). Han leste diktet for poeten Théodore de Banville, som beklaget at ikke første strofe begynte med “Jeg er et skip som ...” (gjengitt fra Friedrich 1988 s. 74). “Det berusede skip” er “a paradigm of the descent into the self.” (Perloff 1993 s. 230) Rimbaud hadde ennå ikke sett havet da han skrev “Det berusede skip” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 20).

Rimbauts dikterkollega Théodore de Banville anbefalte at han endret teksten slik at det stod éntydig at “Jeg er et beruset skip”, men Rimbaud foretok ingen slik justering (Renault 2013 s. 434). Helt fram til femte strofe er leseren usikker på om det lyriske jeget kan være en passasjer eller kapteinen på skipet. Det er både en besjelet båt som snakker og et menneske som sammenlignes med en båt (Renault 2013 s. 434).

I “Det berusede skip” og andre dikt kan havet symboliserer det poetiske språket, altså middelet til å nå det ukjente. “Det berusede skip” begynner med tyngde og slit, men snart er skipet på vei til oseanet. Den 6. strofen åpner for at diktet er oseanet. Skipet reiser inn i det ukjente, inn i et naturlig paradisi (ikke et kunstig paradisi). Det befinner seg utenfor tid og rom. Der råder det kaotiske krefter, noe som ikke minst kommer fram i Rimbauts bevisste stilbrudd (f.eks. “snørret av asur”). Stjernene blir til arkipeler, slik at oppe og ned virker omsnudd. Men til slutt synes det som om skipets skjebne innhenter det, at dikterens visjon er over, at et nederlag nærmer seg. Friheten er en drøm, slik den var for opprørerne under Kommunen i samtidens Frankrike, i deres forsøk på å etablere en republikk med større frihet og rettferdighet for all.

“Rimbaud at seventeen was filled with dreams of liberation from the constraints of family, provincial life, studies, the conventions of the poetry of the past, and political and social conservatism. [...] The drunken boat is clearly the symbol of the child’s dream of total liberation.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 21)

I diktsamlingen *Illuminasjoner* (1886) er Rimbaud besatt av en forestilling om syndflod og apokalypse (Richard 1955 s. 209). Diktningen har blitt kalt “grimasepoesi” på grunn av de heftige følelsene (Friedrich 1988 s. 33). Han inkluderer ofte sarkastiske utbrudd i sine tekster, fordi han var redd for blendverk og fordi den unge dikteren ville skjule en grunnleggende naivitet og renhetslengsel, hevder en

fransk litteraturforsker (Michel 1956 s. 54 og 58). Rimbauds tekster kan oppfattes som en slags poetiske hallusinasjoner (Michel 1956 s. 57). *Illuminasjoner* tar ikke hensyn til leserne, den er som “et uvær av hallusinatoriske utladninger” (Friedrich 1988 s. 84). Mange surrealistere satte Rimbauds diktning høyt.

Rimbaud skaper en revolusjon i språket, bl.a. med sitt hensynsløst idiosynkratiske språk. Diktene skal være like meningsfulle og “meningsløse” (unyttige og gåtefulle) som musikk. Han likte å lage neologismer (Olivier 1977 s. 62), dvs. nye og annerledes ord i språket. Rimbaud lagde mange versjoner av sine dikt før han var fornøyd. Han vurderte om et komma skulle med, om et adjektiv skulle strykes, og han hadde lagd lister av sjeldne og gammeldagse ord som kunne brukes i dikt (Friedrich 1988 s. 90). Et ord som “pialats” er det bare konteksten i hans dikt som kan gi mening. Det er springende tekster, med plutselige kast i metaforene, stilnivåene, følelsene, ideene. Innholdet er langt på vei ubegripelig – det kan ikke gripes og holdes fast. Rimbaud blir av noen regnet som en hermetisk poet, og han skal ha kjent til tradisjoner innen okkultisme og Kabbala (D. Dubois i Rimbaud 1985 s. 115-116).

En “likely explanation for these sound/colour correspondences lies in Rimbaud’s study of alchemy at the time he was writing *Le sonnet des voyelles* [...] the sequence of colours in the first line of the poem: black, white, red, green, blue, are the order of colours which appear during the process that the alchemist uses in the attempt to produce the philosopher’s gold. [...] the symbolism of the alchemical colours are related to Rimbaud’s seemingly unrelated poetic images.” (Enid Starkie i [http://offscreen.com/view/eisenstein\\_synaesthesia](http://offscreen.com/view/eisenstein_synaesthesia); lesedato 30.01.17)

Etter å ha sluttet å skrive, arbeidet Rimbaud blant annet på et sirkus (som var på turné i Danmark og Sverige) og som handelsmann i Afrika (D. Dubois i Rimbaud 1985 s. 10). Etter flere år i Afrika, ble han syk og reiste tilbake til Frankrike. En alvorlig sykdom gjorde at han måtte amputere den ene benet. Før han døde skrev han: “Når det kommer til stykket, er vårt liv en plage, en plage uten ende! Hvorfor er det da vi eksisterer?” (Rimbaud 1985 s. 12)

Rimbaud, Verlaine og Charles Cros skrev litterære diktparodier som de kalte *Album Zutique*, en samling dikt som først ble publisert i 1943.

## **Mallarmé**

Stéphane Mallarmé er beryktet for sine vanskelig forståelige dikt, men regnes som en av historiens største lyrikere. Han var avantgardekunstner i enda høyere grad enn Baudelaire og Rimbaud. De typiske Mallarmé-diktene “have difficulty at their centre, being concerned with open metaphysical questions [...] within the tradition of adamant, open-ended difficulty” (Bowie 1978 s. ix og 5). Noen av Mallarmés dikt “dramatizes the birth-process of art.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 45)

Mallarmés dikt kjennetegnes bl.a. av “rare words, syntactical intricacies, private associations, and baffling images.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 46)

Mallarmés diktning har “an exemplary power: in its sensuous complexity, its verbal inventiveness, its unceasing attack on all that is smoothly commonsensical and its readiness to run the risk of complete semantic breakdown, it provides the modern literary temperament with a definitive portrait of itself. Mallarmé is incomparably sensitive to those moments in human experience when familiar meanings dissolve and vacancy, or a dizzying blur of potential meanings, takes their place. His most compelling imaginative strokes often portray disruptions and discontinuities within the operations of mind. Many of his poems could as usefully be examined for their gaps, elisions, discrepancies and unannounced shifts of register as for the interplay between their units of sustained sense. Refusing to be peremptory in his search for coherence, he may suspend an idea while it is still half-formed in order to explore its constituent parts or to give cognate or opposed ideas their say in the matter. [...] capacity for the manipulation of dramatic hiatus within his texts is one of Mallarmés vital strengths as a thinker.” (Bowie 1978 s. 5)

I diktet “Hele sjelen resymert”, som tar utgangspunkt i en brennende sigar uten å la den være diktets gjenstand, sier poeten Mallarmé at det virkelige må stenges ute fra diktet. Dikteren har en aristokratisk holdning overfor “lave” måter å dikte på. Poeten Mallarmé hører hjemme i et estetisk elfenbenstårn der språket er fundamentet, ikke ideer eller ting. Mallarmé angriper indirekte “det borgerlige individs substansialisme og midler til selvbekreftelse (Kunsten, Vitenskapen)” (Kristeva 1974 s. 408). Mallarmé hevdet at det finnes “en hemmelig forbindelse mellom poesien og de gamle framgangsmåtene innen magi og trolldomskunster” (sitert fra Walzer 1963 s. 26). Diktning ligner magi – det en alkymi der virkelighetens gull avdekkes. “Den orfiske forklaringen av Jorden [er] poetens eneste plikt” hevdet han (Mallarmé sitert fra Walzer 1963 s. 218). Orfismen var en antikk, gresk mysteriekult. Mallarmé mente også at “hver sjel er en melodi” (sitert fra Lalou 1947 s. xi).

I den manifest-lignende teksten “Krise i poesien” (1886) skrev Mallarmé: “[P]hilosophically, verse makes up for what languages lack, completely superior as it is. ... The pure work implies the disappearance of the poet as speaker, yielding his initiative to words, which are mobilized by the shock of their difference; they light up with reciprocal reflections like a virtual stream of fireworks over jewels, restoring perceptible breath to the former lyric impulse, or the enthusiastic personal directing of the sentence.” (her sitert fra Caws 2001 s. 25)

“His world is beyond substance, such objects as it contains being the merest vestiges, vacant and transparent, from a forgotten age of sensuous illusion. There is nothing comforting about this realm. The joys and disasters to be found there are extravagantly un-domestic: when a sense of metaphysical nullity comes upon the poet it is absolute, all-consuming and unanswerable; when this sense loses its grip

upon him and transcendent purity is shown forth, his idealist yearning is completely and ecstatically fulfilled.” (Bowie 1978 s. 9)

Språket absolutteres, slik at språklig form for Mallarmé blir transcendensens form (Blanchot 1943 s. 192). Han skapte det som har blitt kalt en “grammatisk og syntaktisk metafysikk” (Rincé 1984 s. 82). Han var svært opptatt av etymologi og ordbøker (Kristeva 1974 s. 260). Han bruker ord som er bevisst arkaiske, ombytting av ord (inversjoner), provoserende utelatelser (ellipser) og lignende for å uttrykke betydninger som unnslipper det vanlige språket (Kristeva 1974 s. 220). “[E]ach word is a gravitational centre around which possible meanings of the entire sentence gather. [...] the atmosphere of multiple potentiality which they create is part of Mallarmé’s poetic substance.” (Bowie 1978 s. 8) Han vil antyde, ikke presisere, og “rense” språket for alle spor av kommersialisert kommunikasjon der ord og uttrykk har blitt til tomme hylstere (Zima 2012 s. 162). I en enquête med overskriften “Om den litterære evolusjon”, sa Mallarmé: “Å *nevne* en gjenstand, det er å fjerne tre fjerdedeler av den poetiske nytelse som består i å gjette seg frem: å *suggerere* den, det er målet. Det er den fullkomne anvendelse av dette mysterium som utgjør symbolet: å mane frem en gjenstand for å vise en sjelstilstand, eller omvendt, å velge en gjenstand og løse ut av den en sjelstilstand, gjennom en rekke tydninger.” (oversatt av Arne Kjell Haugen) “[D]et må alltid være gåtefullhet i poesi” mente Mallarmé (siteret fra Walzer 1963 s. 214).

Han pulveriserer i sitt verk enhver enhetlig mening (Kristeva 1974 s. 227 og 272). Mallarmés ukonvensjonelle syntaks har blitt delt inn i to grupper: tilfeller hvor den opprinnelige syntaksen kan rekonstrueres (som ved inversjoner og ellipser hvor det utelatte enkelt kan fylles inn av leseren), og tilfeller hvor det er umulig å rekonstruere det “egentlige” og språket dermed får noe ekstremt ubestemt og flertydig ved seg (Kristeva 1974 s. 269). “[E]nactment of mental process is one of many mimetic functions performed by Mallarmé’s syntax.” (Bowie 1978 s. 165) “Thinking proceeds by the reciprocal definition of contrary states and statements.” (Bowie 1978 s. 15) Leseren av Mallarmés dikt må både lese og medskape tekstene, eller både utforske dikterens skapelsesprosess og selv være med i den (Forest 1989 s. 11). Mallarmé skapte en språkets utopi (Barthes 1978 s. 23). For Mallarmé er poesien det eneste stedet der språket og det absolutte møtes (Friedrich 1988 s. 96). Språket overskrider det tenkelige (Friedrich 1988 s. 106).

Mallarmé “leker med negativ-positive begreper” (Walzer 1963 s. 184), på en måte som minner tydelig om den tyske filosofen Hegels dialektiske tankegang. I et brev fra juli 1866 skrev Mallarmé at han den siste måneden hadde befunnet seg “på Estetikken aller reneste isbreer, for etter å ha funnet Intetheten, fant jeg Skjønnheten” (Walzer 1963 s. 141). Mallarmé bruker en “negativ imaginasjon” (Walzer 1963 s. 90) til å uttrykke et slags farvel til livet, til å sette ord på det som ikke er fylde og mening. Han var fascinert av det uforståelige, av det som skaper usikker uro og er omgitt av mystikk (Walzer 1963 s. 106). Han var opptatt av okkult litteratur, bl.a. verkene til den franske magikeren Éliphas Lévi (Alphonse

Louis Constant). Dessuten brevvekslet Mallarmé med den franske poeten Victor-Émile Michelet, som brukte mystikernavnet Hermes Trismegistos (Friedrich 1988 s. 134). Michelet publiserte blant annet diktsamlingen *Gullporten*, en bok om esoterisme i kunst, og et par bøker om magi. Den symbolistiske litteraturen inngår i en tradisjon som satt på spissen har blitt kalt “den franske psycholo-symbolo-occulto-mystikken” (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 23).

Skjønnheten er ikke meningsfullhet, men en umenneskelig intethet (Walzer 1963 s. 115 og 124). I et brev fra 1866 skrev han at han hadde oppdaget intetheten (“Le Néant”) uten å kjenne til buddhismen (gjengitt etter Walzer 1963 s. 137).

“Destruksjonen ble min Beatrice” (dvs. inspirerende kvinne) skrev han i et brev (siteret fra Walzer 1963 s. 151). “Badiou, in his 1988 treatise, “Being and Event,” writes, “There is a certain element of the detective novel in the Mallarméan enigma: an empty salon, a vase, a dark sea – what crime, what catastrophe, what enormous misadventure is indicated by these clues?” Mallarmé’s poems preserve the ordinary spaces of bourgeois life. We pass through rooms heavy with furniture: cupboards, armoires, beds, clocks. Lace rustles against windows. Outside, we gaze at the sun and sunsets, at stars and constellations. Mallarmé liked to sail, and wrote often of boats and celestial navigation. But in one way or another these settings are torn, shaken, upended. The image of a *nauffrage*, or shipwreck, looms as an unavoidable, almost desirable eventuality: poetry has to be shattered in order to live. “Destruction was my Beatrice,” he wrote.” (Ross 2016)

Han begynte å skrive en “stillhetens, fraværets, hvithetens og tomhetens poesi” (Walzer 1963 s. 165). Han vil trekke ut av språket den stillheten som tilhører menneskets ensomme død (Blanchot 1943 s. 196), ved å bruke en “elimineringsprocess” (Espmark 1975 s. 68). Han lengtet etter “ubeflekkete ord”, en slags esoteriske hieroglyfer som er uberørt av mening for mennesket (Heller 1963 s. 127). “[D]rivkraften bakom den ryktbara mallarméska abstraksjonen [er] en kritisk vilja till fullständig reducering, en destruksjon med sikte på ett mörker av ofattbar dignitet.” (Espmark 1975 s. 74) “The nature of the Ideas and the nature of death remain as the mysteries which no words are equipped to solve, as permanent limits to the poet’s power.” (Bowie 1978 s. 37)

“As the receivers of written or spoken language we are often unable to know the meaning or grammatical status of a word until subsequent words have been given. For the most part such suspensions of sense pass unnoticed in ordinary usage. But the density of Mallarmé’s poem, by compelling us to attend minutely to each word, gives them an unaccustomed prominence.” (Bowie 1978 s. 43)

Mallarmé “tecknar konturerna till ett verk av stor poetisk abstraksjon, ett “oeuvre pure” där intryck för intryck eliminerats för att lämna plats för det absoluta mörkret. [...] Kvar är den rena diktens tomma rum och det universellas spegelbild i det totala mörkret.” (Espmark 1975 s. 76-77) “Den mallarméska destruksjonen tenderar att skrapa varje verklighet ur bilden framför oss. Men det som till sist står

kvar efter den stränga reningen är ett sinnligt uppfattat psykiskt sammanhang vid själva gränsen till intet.” (Espmark 1975 s. 80)

Hans bruk av ordet “nue” betyr både avkledd og skyer, og slike ord kan radikalt endre betydning og verdi ut fra hvilken av ulike mulige lesermåter leseren velger i setninger som syntaktisk kan forstås på forskjellige måter (Nicolas 1972 s. 15). Paul Valéry hevdet om Mallarmés kompliserte dikt at det ikke er noen opplagt måte å lese dem på, ikke noe privilegert perspektiv, men at derimot alle perspektiver er fruktbare og at det er viktig å ha mange tilnærminger (Nicolas 1972 s. 15).

“[A]ll knowledge is chequered, provisional, on the move. But exactly these conditions of restlessness and uncertainty give the pursuit of knowledge its exhilarating power. [...] co-present systems within a text deflect and disrupt each other and in so doing compel us to become producers and arbiters of meaning.” (Bowie 1978 s. 88-89)

Slik mystikeren lar Gud ta initiativet, lar Mallarmé ordet ta initiativet, og Mallarmés diktning blir en “poesiens religion” (Albert Thibaudet i Nicolas 1972 s. 149 og 151). I et brev brukte han uttrykket “kabbalistisk” om sitt eget poetiske prosjekt (sitert fra Walzer 1963 s. 172). Svanen i Mallarmés berømte sonnett er en blind fange blant blendende speil (Walzer 1963 s. 139). Poeten vil uttrykke noe som bare lar seg uttrykke gjennom et totalt fravær av uttrykk (Blanchot 1943 s. 192). Mallarmé medreflekterer nederlaget i tekstene sine (Blanchot 1943 s. 194). Og han sammenlignet seg selv med en alkymist, med “en alkymists tålmodighet” (Mallarmé sitert fra Schnyder 2007 s. 193). Roland Barthes har kalt Mallarmé “en slags skriftens Hamlet” (1972 s. 55).

“Den franske symbolismen kan beskrives som et forsøk på å virkeliggjøre det wagnerske allkunsterket med rent poetisk midler og innen litteraturens grenser erobre Wagner igjen, riktignok med viktige modifikasjoner. Mallarmés mål som poet var å forvandle diktet til et magisk teater som Ludvig av Bayern ifølge ryktene hadde tilgang til, der han alene nøt Wagners verk, men uten den barnslige fabelen og mytefigurene, “anekdoten”, som Mallarmé betraktet som et atavistisk element. Denne driften til abstraksjon gjør imidlertid at frelseselementet går tapt. Ånden blir fanget i en urørlig verden uten håp. I Mallarmés univers ligger svanen fastfrosset i isen, og bare hovmod løfter seg fra nederlaget. Sirenen i sonetten “À la nue accablante tu”, kanskje inspirert av Rhindøtrene, får ikke noen fast realitet og er kanskje bare en smule havskum etter et skipbrudd. I “Prose pour des Esseintes” besøker vi riktignok en fortrollet øy, der alt virker vidunderlig, men bare i betydningen at den autonome kunsten er virkeliggjort, mens kjærligheten forsvinner bak enorme symboler.” (Horace Engdahl i *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 19)

“Reacting in part against journalism, against literary Realism and, increasingly as the years passed, against the naturalism of Émile Zola, Mallarmé sought an idiom



that would suggest rather than describe, invoke speculative doubt rather than analytic certainty, and emphasize words at least as much as their referents. Such an approach puts self-conscious operations of language on an equal footing with the images created by them, so that the symbolic value of the image refers more to associations created within the poem than to relationships outside it. A famous example of Mallarmé's Symbolist poetics is found in the "Swan" sonnet (1885). The poem presents the visually tenuous image of a white, or blank, nothingness: a swan at first light trapped in the winter ice of a lake and covered with frost." (Olds 2006)

"The capitalized "Cygne" designates both the constellation and, as an ideal and apotheosized form, the now absent "swan of yesteryear." For many readers, this word suggests its homonym (*Signe*), or "Sign," here referring back to the suggestive absence that has generated it. The poem has produced a symbol, but one that is fundamentally self-referential in pointing to its own origins. (The title of another poem was "Sonnet allégorique de lui-même" (A sonnet, allegorical of itself). Mallarmé's poetics often rely on such extended meanings suggested through intricate word play, erudite neologisms, the multiple meanings that words may have, and an idiosyncratic though quite consistent practice of syntax allowing for an aleatory sentence structure." (Olds 2006) "[T]he "Cygne" [is] merely disguising the intent of its homonym "*Signe*" ("Sign")" (Burnshaw m.fl. 1964 s. 55).

Om en av sine gåtefulle sonetter ("yx-sonetten"), som forleggeren ønsket at skulle publiseres sammen med en illustrasjon, skrev Mallarmé i et brev: "It is an inverse sonnet. That is, I want to say that the sense, if it has one (I would resign myself painlessly to the fact that it might not have one, thanks to the dose of poetry that, it appears to me, it has), is evoked by the illusion of the words themselves ... It is not a *plastic* art but, at least it is very *black* and *white*, as you requested. I believe that it could lend itself to a full etching of Sleep and Void. For example, a nocturnal window, the two closed blinds; a room with no one inside, despite the stable air that the closed blinds offer, and in a night made of absence or interrogation, without furniture, other than the plausible sketch of vague consoles, the frame, bellicose and agonizing, of a mirror hung at the end, with the reflection, stellar and incomprehensible, of the Ursa Major, that ties this abandoned room of the world to the lonely sky." (oversatt av Richard Wilbur)

Mallarmé var en reflektert "meta-poet". Diktene hans har ofte et elegisk preg, og han hevdet at en dikter i hans samtid burde isolere seg og utforme sin egen språklige grav gjennom poesien (gjengitt fra <http://babel.revues.org/1049>; lesedato 10.04.15).

"In the late eighteen-sixties, he underwent a psychological crisis that he recounted in vivid letters to friends. He reported that he felt "utterly dead"; that he had entered "the Void"; that he had become a "diamond, which reflects everything, but has no existence in itself." Having abandoned the Catholicism of his childhood, he delved

into Kabbalistic and alchemical lore. He spoke of creating a supreme Book, a “great work,” which would attempt an “Orphic explanation of the Earth.” It must have seemed that Mallarmé was losing his mind, particularly when he undertook linguistic experiments that flirted with gibberish. In the prose poem “The Demon of Analogy,” written in 1864, he depicts a man – presumably himself – wandering the streets, repeating the phrase “The penultimate is dead.” He breaks the phrase down into its syllables, the “-nul-” reminding him of a taut string on an instrument. He has passed into what he calls the “void of signification” – a realm of the “virtual” in which language dissolves into a succession of sounds.” (Ross 2016) “Despite intimations of “Darkness Absolute,” of universal nothingness, Mallarmé saw himself to be affirming truths rather than negating them. He aimed at nothing less than a sacred book for a future humanity.” (Ross 2016)

“Over the past sixty-five years of Mallarméan criticism, few poems have come to occupy as central a place in the discussion of the poet’s work as “Prose pour des Esseintes.” While it is generally agreed that, beginning around 1862, the development of Mallarmé’s principal conceits and images, of his syntax and his directing ideas, culminates in “Un Coup de dés,” “Prose” is often held to be not only Mallarmé’s most hermetic poem but also the one that deals most directly with the nature of poetic composition. Commentators have variously called it Mallarmé’s *ars poetica*, a conviction piece, a taking stock prior to beginning the *Grand Oeuvre*, a repudiation of the earlier verse in favor of a new vision and procedure. [...] Poetry as description and synthesis is already present in the “oeuvre de patience,” and the poet clearly would like to complement these qualities with something else. True, poetry is ultimately the matter and, with hyperbole, poetry in the fullest sense will be attained; but the vehicle for that attainment is what is called for, and that vehicle is language. This insistence carries with it a specificity not found in the other poems, where the emphasis is also on poetry, but not on poetry seen specifically as language. With his opening question, the poet is asking whether language is capable of an expressiveness which might go beyond the mere description (however metaphorical) of the objects of experience and thus carry thought to a radically new and different understanding of those objects and of that experience.” (Marshall C. Olds in [https://digitalcommons.unl.edu/modlang\\_french/46/](https://digitalcommons.unl.edu/modlang_french/46/); lesedato 28.03.18) “Mallarmés terminology [i “Prose pour des Esseintes” og andre dikt] is not derived from one dominant intellectual field: metaphysics, geometry, rhetoric, the law, liturgy, taxonomy, geography, optics, psychology and more disciplines besides all add momentary colour and implication to the argument as it proceeds.” (Bowie 1978 s. 39)

I “Prose pour des Esseintes” “the recurrent pattern is one of contrast between perception and performance, ecstasy and effort, unmediated insight and deliberate mental calculation.” (Bowie 1978 s. 48) “The choices we make in reading the syntactically complex sections of the poem have a direct influence on everything else the poem contains, even its central and relatively fixed motifs. [...] Whenever a new syntactic function is found for them this content changes. [...] the poet is

quite willing to allow incompatible or mutually exclusive states of affairs to exist at once and in one place. [...] equipotential worlds converge.” (Bowie 1978 s. 46-47) “In a work where silence or, failing silence, an austere, sybilline economy of utterance are in turn put forward as the appropriate responses to transcendent vision, word-play is likely to seem frivolous and distracting. Looked at in one way the language of the poem, in its moments of spontaneous coalescence, in its sudden magical eliminations of disparity, suggests unwilling, intuitive seizure of the Ideal.” (Bowie 1978 s. 78)

“Prose pour des Esseintes” “takes place in a dangerous, intractable and often acausal world: a scandalous place in which similar causes produce dissimilar effects; in which language cannot be relied upon; in which the sound of words now enhances sense, now disrupts it. Knowledge acquired in this world is acquired against the odds, and is subject to endless revision and reformulation. Mallarmé makes us feel in our nerves the problems of knowledge and the problems of language. We feel language shifting its frames of reference as we read, catching itself out, coming up with its own refutation, proposing and counter-proposing within a single syntactic sequence.” (Bowie 1978 s. 85)

Mallarmés *Et terningkast opphever aldri tilfeldigheten* (1897) handler om skipsforlis og ordene er spredt “vilkårlig” utover store boksider. Dette er et tidlig eksempel på modernistisk “lek” med typografi og layout. Han lager en “ordenes arkitektoni” og har et ønske om å vise stjernekonstellasjonene i et uopnåelig paradisi, konstellasjoner som kan bli til komponenter i det Rene Verk (Bouby 2001). *Et terningkast* skulle vise stjernehimmlen overført til papiret (Liede 1963 s. 203 i bind 2). Han ville ordne papirets hvite side slik at fravær og en betydningsfull stillhet kom til uttrykk gjennom ordene og de hvite flatene (Decaunes 1982 s. 155).

“The title-maxim may be paraphrased in a number of ways: no act of knowing eliminates the unknowable; no would-be definitive thought may free itself from contingency; no action of whatever kind may perfectly transcend the conditions of its execution. Mallarmés reference to gaming has a special ironic grimness about it. For dice-throwers are not seekers after transcendence; to cast the dice, to play the game, is not simply to acknowledge that chance exists: it is an act of willing acquiescence in the way things are, a refusal to protest. The hidden motive of Mallarmés utterance is clearly: would that things were otherwise and that dice-throwing *did* abolish chance. Beyond the bleakly rule-bound dice-game he refers to, he has envisaged another game the only rule of which is that no rule should apply.” (Bowie 1978 s. 127)

“Mallarmé leapfrogs over the most radical exponents of free verse: a text of seven hundred and fourteen words is scattered across eleven double pages, in staggered lines and in type of varying sizes, often with independent sentences juxtaposed. This may be Mallarmés ultimate response to Wagner: the layout evokes musical notation, with voices rising and falling amid expectant silences. The central

thought, spilling in block letters across multiple pages, is “A THROW OF THE DICE WILL NEVER ABOLISH CHANCE.” During his early crisis, Mallarmé had been shaken by the realization that language had an element of randomness, that the sounds of words often failed to match their meaning. Poetry, pictured as a roll of the dice, could never eliminate chance, but it could master it by subsuming its effects. On close inspection, “Un Coup de Dés” presents an almost theatrical scene: after a shipwreck, a poet, or Master, bobs with his head above water, holding a pair of dice that he hesitates to roll (on what surface we do not know), even though the act would generate a “unique Number” in which some cosmic secret might be hidden. The Master vanishes, and in his wake a siren rises, beating her tail against the rock that caused the wreck. She seems to bring about a mystical transmutation:

in these indefinite regions  
of the wave  
wherein all reality is dissolved

At the end, a constellation of seven stars shines overhead – either the Big Dipper or the Little Dipper, both of which can be glimpsed in the layout of the final pages. Beyond these quasi-verifiable elements, interpretations proliferate wildly. “The Number and the Siren,” a 2011 book by the philosopher Quentin Meillassoux, goes so far as to calculate the Number that may or may not have been thrown by the Master: it turns out to be seven hundred and seven. The argument is contorted, dizzying, and almost plausible. It seems intended less as a definitive solution to the mystery than as a virtuoso play in the endless exegetical game, which has a different outcome for each reader.” (Ross 2016)

“We may find ourselves floundering among incompatible readings, or find the poem haunted by a deconstructing demon, a scrambling device by which our successive hypotheses are made to seem paltry or disreputable even before they have been clearly formulated. Confidence in oneself as sense-maker may dwindle and disappear as guess follows ineffectually upon guess: ‘There has been a disaster and mighty human energies have failed to forestall it. Or rather, a disaster is occurring now, and the human powers which until recently had seemed able and ready to prevent it are proving to be worthless. Or rather, a disaster might occur at any moment and will be prevented, if at all, by a small but decisively human intervention in the course of events ... by a prudent calculation perhaps, or a blind gamble. Or at least some crisis is in question and the human capacity to respond to crisis is somehow also involved. Or at the very least something is wrong somewhere. Or, keeping our prior assumptions to that barest minimum without which thought cannot proceed, something is somewhere the case. Or is it ...? Could it be that Mallarmé has brought off that supreme outrage against art, a work which means less as we read it more?’ ” (Bowie 1978 s. 115)

“Print suddenly gives pattern to the space which surrounds it, and is as suddenly scattered by that same space [that] become mobile and aggressive. French is being

translated into an unknown language. Here is an exercise in reading which requires of us that we unlearn to read, a mode of discourse where the answers to questions are questions, where dilemmas resolved are dilemmas still, and where the very notion of intelligibility appears to be under threat. Look at the poem, as a still-puzzled newcomer, in one way and you will find a number of imperfectly superimposed sign-systems – language, variable type-faces and spacing, pictorial imitation – which seem capable of producing indefinitely many momentary structures: the systems traverse and coerce each other so intensively that we are left with the impression not of system but of teeming accidental detail. But look at it in another way and many of these details begin to add up and to point in a single direction – that of an unthinkable blankness lying beyond the busy textures of the poem. It is now as if Mallarmé were edging us into a realm where, beyond the local, chance-governed complexities of experience, a terrifying obviousness lies in wait for us and where minds fail because nothing remains to be perceived, or understood, or cherished, or repudiated. The text seems to be unstable in itself and inconsistent in the demands it makes upon us as readers: at one moment everything in it matters, all its features tell, and the next moment nothing matters except the world without feature which it compels us to view.” (Bowie 1978 s. 116-117)

“*Un Coup de dés* contains two main, interpenetrating vocabularies: these concern, on the one hand, seafaring, tempest and shipwreck and, on the other, the pursuit of knowledge and the attempt to define the mental or metaphysical conditions by which that pursuit is deflected, discredited or annulled. The sea vocabulary readily suggests ways in which the page may be read as a rudimentary set of pictorial signs: here are a tilting deck, a plunging prow, a toppled mast (if one cares to distinguish the details of the drama) or a general litter of driftwood (if one is impatient with niceties or nautically untutored). Readers who take an epistemological view of the poem have a slightly more difficult task. The unusually large spaces which interrupt all statements except the last may be seen to represent either the impediments to clear thinking with which the mind contends from moment to moment, or that threat of final and unanswerable nullity which no act of thought, for Mallarmé, completely dispels. In this way the poem may be seen as a portrait of thought at risk, an ‘inscape’ of the anxious and intellectually questing mind. [...] The visual devices are but one among the many jointly operative procedures by which meaning is created and transformed.” (Bowie 1978 s. 119)

“The abstract propositions in which these elliptic philosophical debates between pure act and circumstance, and between number and chance, are set forth will be felt by most readers to be concerned with the same fundamental problems as those embodied in the imagery of storm and shipwreck. But this is not a case of simple parallelism between the abstract and concrete languages of the poem. For many words are simultaneously active within both frames of reference and compel us to a special sort of mediate or transitional thinking.” (Bowie 1978 s. 130)

“*Un Coup de dés* is an uncannily rigorous and clear-headed attempt to represent the sensations of contingency. Mallarmé takes us into a world where the distinction between mental and physical has to be fought for and does not last, and where distraction, turmoil and death are now universal and now minutely local in their scope. This is a world where ships sink, where patiently built conceptual structures collapse and where human beings despair and die. The would-be independent languages or levels of the poem, as they reinvent and redefine each other from moment to moment, yield a specially intense and unstable sort of meaning.” (Bowie 1978 s. 132) “Words blend into their verbal surroundings. Sense takes devious paths. The poem rewrites itself. [...] Any portion of text is modifiable or refutable by any other portion, or by itself differently understood.” (Bowie 1978 s. 139) “How can any poem be made from breaks, from absences, from moments of unseeing and unknowing?” (Bowie 1978 s. 134)

“Every fragment is a momentary nucleus of relationships which invite us to a positive, thoughtful collaboration with the text. Sound patterns by turns confirm and contest, disperse and crystallise, the propositions of the poem. The syntax binds divergent messages together and threads one negation into another with such exactitude that a new, perilous sense of positive value is created. The images present not single states of affairs or single tendencies of mind, but a dynamic series of intersecting events. All this compels the reader to think *between*, to measure distances, to make structures and break them, and, in response to the multiplicity of the text, to become multiple himself. In *Un Coup de dés* Mallarmé explores the *terra incognita* between negation and knowledge. [...] Mallarmé’s ‘hasard’ is a condition of mind – the abidingly unstable medium of thought – and a condition also of the physical universe” (Bowie 1978 s. 141-142).

“ “A Throw of the Dice Never Will Abolish Chance,” one of the great poems of Stéphane Mallarmé’s oeuvre, has a strong claim to being an inaugural work of the Modernist avant-garde. It combines typographical experimentation (varying capitalisation, type and size of the lettering) with careful attention to the *Gestalt* of the poem, “a certain distribution of space” in which words and lines are carefully arranged so that they seem “now to speed along and now again to slow down the motion.” The poem institutes a particularly concrete type of self-reflexivity: its visual form intensifies its concern with chance as a force of both generation and negation – the poem, subject to aleatory forces, imposes a node of order, “a limit on infinity,” while retaining its proximity to “the void in which all reality is dissolved.” Mallarmé reminds us that the true significance of *poiesis* lies in its making possible the place of poetry – “Nothing...will have taken place...but the place” – recognising that the problem of meaning remains undecidable, subject to contingent rules which are not, strictly speaking, *poietic*. “The labor of writing is no longer a transparent ether,” Derrida tells us. “It catches our attention and forces us, since we are unable to go beyond it with a simple gesture in the direction of what it “means,” to stop short in front of it or to work with it.” ” (Botha 2011 s. 272)

“Mallarmé heralds many of the significant aesthetic concerns of Modernist and Postmodernist art. In search of a poetry “freed from any scribal apparatus,” as Rancière suggests, the poem exhibits a tangible anxiety regarding the difficulties of autonomy, a question brought into focus through the poet’s thematic and formal concern with aleatory operations, which were to influence numerous future paths of aesthetic thought. The possibility of univocal interpretation, perhaps of meaning itself, is revealed as a radical uncertainty – a sentiment echoed, often amplified, in the work which follows. This vision cannot be separated from a radical reconsideration of poetic form, lineation and diction. [...] “A Throw of the Dice” is the first aesthetically significant concrete poem, far exceeding the representational logic of the calligram in its integration of its visual and conceptual elements, so that these simultaneously reflect on themselves, and reflect on one other. As a concrete exemplar of chance, the poem is caught in the productive paradox of being at once *autopoietic* and “indifferent” to its productive capacities. This is one of the central issues which concrete poetry confronts, since “[i]n the last analysis the poems are their own justification. The fact that they exist is enough.” ” (Botha 2011 s. 275-276)

“There is much to recommend the poem as a prototypical form of minimalism. The economy of Mallarmé’s style veers towards austerity. Its experimentation with lineation and visual arrangement is at times fragmentary – a fragmentariness which augments its subject, chance, and which is also characteristic of those works which are generated by aleatory operations. At other moments it exposes the material and processual aspects of textuality itself at their most fundamental. We might only think as far as the carefully constructed diagonal of the “LET IT BE” sequence arranged across two facing pages, which begins slowly from the top left, drawing attention to the topographical isolation of the “Abyss” and the nullity it threatens, which accelerates rapidly in self-conscious, diminutive lines towards the centre of the textual surface, gathering there, coming to a near halt, before tapering more slowly, ponderous and hesitant, towards the bottom right [...]. These words, as carefully arranged as they are chosen, draw attention to negative space – the blank, empty space of the page, a “visual silence, which creates a privileged space for the text and its individual images.” The work in its most severe concrete elements recalls the minimalist concern with *containment*. That this containment fails – that chance, which itself marks a sort of minimalism of intervention on the part of the artist, is finally *atopian* – compels us to recognize and retrace the same transformative logic which is in the present work defined in terms of *transumption* [“a poetics involving transference from one part or place to another, and marking that transference in a material way.”]. A minimal intervention transforms the fundamental material of the poem in order to generate the poem as such. This seems to endorse of “A Throw of the Dice” as an early instantiation of aesthetic concretism, and while it would be absurd to conclude that Mallarmé was a committed minimalist, it would be even stranger to ignore the fact that several of the work’s most notable characteristics – concerns regarding medium, style and

*poiesis* itself in their most radical forms – are intrinsic to any minimalist enterprise.” (Botha 2011 s. 276)

Han ville inkludere både romdimensjonen og stillhet i sin diktning (Nicolas 1972 s. 15). Ifølge Mallarmé er poesien oppgave å lage et konsentrat av Universet eller det Absolutte gjennom et nett av allusjoner og symboler – og selv en triviell hverdagsdetalj kan dermed bidra til glimt av uendeligheten (Walzer 1963 s. 195 og 198). Leseren må ofte selv knytte sammen på en eller annen måte syntaktiske tråder som tilsynelatende ikke gir mening (Walzer 1963 s. 209).

Mallarmé bruker som litterær praksis blant annet “gjensidige metaforer”: “a typically Mallarméan procedure of interlocking the two parts of a metaphoric figure in such a way that each becomes an image of the other – the bird is like a woman, the woman is like a bird.” (Cardinal 1981 s. 67) Eller de *er* samme vesen – “Jeg stryker ut ordet “som” fra ordboka”, sa Mallarmé (sitert fra Lamping 1991 s. 28). Mallarmé prøvde i sin poesi å fjerne den bokstavelige betydningen fra ordene (Decaunes 1982 s. 249). “The poet has hit upon his principal method, which is to combine words in unexpected ways and thus to create a “new word” in their place.” (Ross 2016) Han ville skape en “ontologisk diktning” (Friedrich 1988 s. 36). Dermed kan diktene hans virke ugjennomtrengelige. “Mallarmé once said that he was the one true anarchist, the demon in the system: “I alone create a product that society does not want.” ” (Ross 2016)

Språket og virkeligheten sammenfaller ikke, og han velger av den grunn å gjøre diktningen “avrealisert” (Friedrich 1988 s. 122). Han er opptatt av forholdet mellom Intet og Språk. Intetheten har tilhold i språket (Friedrich 1988 s. 133). Dette gir seg flere uttrykk i hans lyrikk. Et av virkemidlene er å bruke perifraser (omskrivning), bl.a. ved å betegne noe på en slik måte at det oppløser seg i sine kvaliteter (Friedrich 1988 s. 123).

Angående *Et terningkast* kaller Mallarmé selv skriftbildet (den typografiske utformingen) for et “partitur” (Gross 1994 s. 66). Boksiden med ordene kan sammenlignes med stjerne tegnet Bjørnen, eller med et bord der det kastes terning (Nicolas 1972 s. 114). Ifølge Paul Valéry var oppsetningen på arket ekstremt gjennomtenkt: “Han studerte svært grundig (til og med på plakater og i aviser) effekten av fordelingen av hvite flater og det svarte, og intensiteten i forskjellige skrifttyper” (sitert fra Quinsat 1990 s. 183). Mallarmés store dikt skulle være en seier over tilfeldighetene (Nicolas 1972 s. 12).

Mallarmés store planlagte Bok skulle oppheve den vanlige tidsforståelsen, og skape et tidsbegrep uten linearitet, kausalitet og framtidsrettet. Det skulle med Boken oppstå en “aperspektivisk tid” som ikke følger tilvante forestillinger om fortid, nåtid og framtid (Felix Philipp Ingold i Barck m.fl. 1991 s. 293). Med sin universelle Bok ville han foreta en “romliggjøring av lesingen” (Walzer 1963 s.



236). Mallarmés store Bok skulle verken ha begynnelse eller slutt, og bestå av flyttbare boksider som kunne plasseres i ulike rekkefølger (Tadié 1987 s. 211-212).

Mallarmé ville forene poesi, bildekunst og musikk, slik at kunststartene korresponderer i samme verk (Forest 1989 s. 121). Boka skulle kunne begynnes og avsluttes hvor som helst. Boken skulle være en språkstruktur uten gjengivbart eller analyserbart innhold, en struktur som fornyer seg selv ustanselig (Schnyder 2007 s. 192). Kanskje ingen vil lese den, men hvis den er lest, blir det umulig å lese andre bøker (Genette 1982 s. 528). Han utvikler med tankene om den store Bok en “språkets utopi”, der det poetiske verset blir oppfattet som “et totalt ord, nytt, fremmed i språket” (Genette 1966 s. 92). Mallarmé mente at han bare hadde realisert små fragmenter av den store Boken, samtidig som det fragmentariske er en sentral komponent i hans teorier (Schnyder 2007 s. 192). Det er en slags tekstarkitektur som frambringer en oppløsning (Schnyder 2007 s. 194).

Mallarmé ville ikke skrive inspirasjons- og følelseslyrikk, men styre sin fantasi med intellektet (Friedrich 1988 s. 95). Diktning og refleksjon over diktning hadde for han samme verdi. Likevel ville han ikke at innholdet i diktningen skulle være (vanlig, enkelt, begrepslig) forståelig. Språket kan suggerere et fravær, en negasjon som transcenderer menneskets begrepsverden. “Negation becomes an enveloping atmosphere.” (Bowie 1978 s. 140) Diktning er ikke en speiling av virkeligheten, men en deformering (Friedrich 1988 s. 96). Språket i Mallarmés poesi er et “som-om-språk” (Friedrich 1988 s. 103), et transcenderende språk som unngår enhver éntydighet. Blant hans formelle grep er påfallende bruk av infinitiver, grammatisk ubegrunnede inversjoner, opphevelse av forskjellen mellom entall og flertall, adjektivisk bruk av adverb, uventet bruk av ubestemte artikler osv. (Friedrich 1988 s. 116). Både Rimbaud og Mallarmé plasserer ofte tett sammen fenomener som de fleste vil mene står langt fra hverandre (Friedrich 1988 s. 138).

Den franske filosofen Jean-Paul Sartre, “in a skeptical yet passionate analysis, identified Mallarmé’s method as “the terrorism of politesse” – civilization stylishly blowing itself to pieces. The poet himself said that he knew of no other bomb than a book.” (Ross 2016)

Om Mallarmés forhold til musikk skriver Bowra: “In music he [dvs. Mallarmé] found more than an analogy. He somehow believed that poetry was a kind of music, and by this he did not mean that its pleasure is comparable in kind and quality, though this follows from his belief. He had a mystical faith which means much more. He knew an Absolute of aesthetic joy which was outside and beyond thought and therefore beyond significant words. His ideal is “l’absence” [dvs. fraværet], the perfection which is never actually present, the silence which is more musical than any song.” (Bowra 1967 s. 11)

Dikterne innen symbolismen hadde forholdsvis like poetiske prosjekter, men de hadde forskjellige veier til å realisere sine mål. “Where Rimbaud was intent on

erecting a counter-reality out of the dislocated fragments of his sensibility, an unreality which had strange colours, but at least *had* colours, Mallarmé practiced the cooler Symbolist technique of gradually filtering off from his writing all direct or indirect allusion that might link it, however remotely, to perceptual experience.” (Cardinal 1981 s. 42-43) Mallarmé bruker “frittsvevende, uforankrete og uforklarte bilder” (metaforer) (Hamburger 1985 s. 49). Mallarmé ville at skriften skulle gjøre “ideenes gester” (Barthes 1970 s. 122). Ideen får utallige fasetter, som et prisme (Bowie 1978 s. 177).

Mallarmé kaller det “suggestion” når det skjer en semantisk oppløsningen slik at en fast, gjenkjennelig mening forsvinner (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 62). Dette kan kalles en “avsemantisering” (Simanowski 2002 s. 133). Flere av hans dikt har noe impresjonistisk-ukjennelig ved seg som skal uttrykke en sjelelig tilstand, og konkrete gjenstander oppløses til å bli abstrakte og symbolske (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 63).

Mallarmés blikk på verden ligner impresjonistenes (Genette 1966 s. 92). Hans blikk synes ofte å være subtilt erotisk, uttrykt gjennom metaforer knyttet til flammer, vann, træs blader, sminke, skyer, skum, røk og musikk (Genette 1966 s. 92). Mallarmé opplevde at røyking og røykens buktninger kunne gi han poetisk inspirasjon (Nicolas 1972 s. 101). Han søkte en “indre skjønnhet” som ikke kan uttrykkes i ord uten å vikle seg inn i noe som reduserer den (Nicolas 1972 s. 36).

“Mallarmé, who sought to hide from the absence of God in words, came to regard language as the only god-like thing there is; the system as the only ‘sacred text’. Although in practice, this was not simply a matter of substituting the boundless system for the bounded interior of the writer, we can, nevertheless, see how his poetics represent a watershed: rooted in the old word mysticism, it still points to a future systematic linguistics, in which language is bottomless and autonomous not because it houses the accumulated spirit of man or (to take the earlier view) opens on to the consciousness of God; but because it operates in accordance with its own rules, rules that are too numerous, too ramifying and too complex to be knowable.” (Tallis 1988 s. 6)

“In 1871, Mallarmé finally obtained a teaching post in Paris. For a time, he remained a marginal presence in literary life, his name known mainly to colleagues and connoisseurs. Then, in the mid-eighties, he found sudden renown. Paul Verlaine featured him in his anthology of “*poètes maudits*,” and J. K. Huysmans’s novelistic manual of decadence, “*Against the Grain*,” glorified him as the ne plus ultra of esoteric refinement. Although Mallarmé was still widely considered incomprehensible – the standard joke was to request a translation of his work into French – he acquired the reputation of a sage. Writers celebrated and unknown, from Oscar Wilde to the youthful Valéry, attended his Tuesday salon, on the Rue de Rome.” (Ross 2016)

Mot slutten av 1800-tallet “hersket det virkelig Salome-feber på kontinentet. Vi kjenner myten: Den unge prinsessen fortryller Herodes og hans gjester med henførende dans, hvorpå kongen vil gi henne hva hun enn ønsker seg. Etter råd fra moren krever hun Døperen Johannes’ hode på et fat. Forfattere som Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans og Oscar Wilde har benyttet motivet; det har også flere komponister [...] Den mest krevende, men kanskje også mest interessante realiseringen av myten skjer hos Stéphane Mallarmé, i det ufullførte verket “Hérodiade” (som han har valgt å kalle Salome, etter hennes mor). [...] Mallarmés møte med Intet er en poetisk og religiøs krise. Men Mallarmés poetiske krise betyr også en ny start, en granskning der poeten tvinges til å følge i nedstyrtingens spor. I en verden der Gud er blitt taus og ikke lenger svarer, må poeten finne fram til en helt egen stemme, en som ingen har hørt før. Letingen etter denne ennå uhørte stemmen kan beskrives som en *orfisk nedstigning*. Orfeus-myten pålegger poeten å vende blikket bort, og ikke se sin elskede Eurydike i øynene, for å redde henne tilbake til dagen og livet. Med andre ord: For at et dikt skal se dagens lys og fullbyrdes som verk, må poeten følge den lov som fordrer at diktet bare kan skapes ved å holde avstand. Loven som styrer den poetiske produksjonen må skjule diktets nattside, døden og skyggene som utgjør den “andre” siden i et poetisk verk. Men i sitt eget begjærs navn trosser Orfeus loven. Ansikt til ansikt med Intet stirrer han tilbake. Nei, det er ikke dagens Eurydike han vil se: Han vil, med Maurice Blanchots ord, “ha henne i hennes nattlige dunkelhet”, han vil altså ikke gjøre det usynlige synlig ved å løfte det fram i lyset, men derimot se det usynlige som usynlig. Slik mister Orfeus både sin elskede og sin sang. Men paradokset i hans situasjon, hevder filosofen Simon Critchley, “er at dersom han ikke hadde vendt blikket mot Eurydike, ville han ha forrådt sitt begjær og dermed ikke lenger vært en kunstner”. Her avdekkes inspirasjonens tveeggede sverd, i form av et blikk som i en og samme gest dømmer poeten til evig nederlag og knytter ham enda sterkere til sitt kall som poet.” (Mara Lee i *Klassekampen* 13. april 2013 s. 4)

“I boka “Le Mythe d’Hérodiade” hevder Sylviane Huot at Hérodiade – et symbol for poeten selv, hans ideal og hans metode – bare frambringes hos Mallarmé gjennom metamorfose: myten om dansen må forvandles til en myte om blikket. Som den franske forfatteren og litteraturkritikeren Jean Pierre Richard formulerer det: “Hele den mallarméske myten om Hérodiade kan utvilsomt tilbakeføres til en blikkets tragedie.” I stedet for dans: blikk. Men hvordan skape en blikkets tragedie? Og hvem er det i så fall som ser vår nattlige Eurydike? I “Hérodiade” spiller refleksjonen og speilbildet en avgjørende rolle. Hérodiade er gjenspeilingens heltinne: “det ekstatiske sentrum for et galleri av speil”, som Richard skriver. Verkets deler tematiserer denne speilingen på ulikt vis. I ‘Overture’ har vi å gjøre med en grunnleggende mallarmésk framtreten, der tingene reflekteres i hverandre, opphever hverandre, og der hvert objekt framstår som et ekko av et annet bilde. Representasjonen fornektes ved først å vises fram og deretter trekkes tilbake, og for nesten hvert bilde finnes et negativt ord: savn, tomhet og uttømmethet, overgivelse ... I ‘Scene’, den dialogiske og mest “lesevennlige” delen av verket, møter vi en opprørt prinsesse i dialog med sin gamle amme. Mellom dem står et slag som dreier seg om

blikk og berøring. Den lunefulle prinsessen ser ut til å være fanget, innestengt, og hennes eget speilbilde er eneste utvei. Dynamikken i scenen kommer av prinsessens gjentatte utfall mot ammen; de antar følgende bevegelsesmønster:

*Kom nær meg – Ikke rør meg!*

*Si meg ... – Vær stille!*

*Se meg – Hold deg unna!”*

(Mara Lee i *Klassekampen* 13. april 2013 s. 4)

“Denne pendelbevegelsen kretser rundt spørsmålet om prinsessens uskyld. For prinsessen er “urørt”, hun “elsker uskyldens vemmelse”, en posisjon hun nekter å oppgi. Den lunefulle prinsessen er fylt av sitt eget speilbilde og formelig raser av sin egen fortreffelige kulde. Hennes skjønnhet, hevder hun, er ikke tilegnet noen, ingen får se hennes “nakenhets hvite skjelving”, ikke engang sommerens blå asur, bare hun selv, der inne i speilbildets “(fast)frosne ramme”. Men noe synes å klinge hult. Det er nesten som om prinsessen insisterer *for mye* på sin uskyld og ensomhet. Noen korte linjer viser at det kanskje står noe mer på spill. Ammen beklager prinsessens ensomme skjebne og spør hvem den utvalgte kan være som skal få kjenne hennes “hemmeligheter”, og om “han” ikke kommer snart. Hvem er “han” som skal komme? Hvems blikk er det prinsessen skyr og frykter, i den grad at hun må flykte inn i sin egen kropp og sitt speilbilde? Ett mulig svar kunne være Døperen Johannes, og at hennes frykt for å bli sett og (visuelt) “berørt” av ham, av mannen, i så fall også sammenfaller med en frykt for Gud. Et annet svar er naturligvis at blikket tilhører poeten. I så fall er vår nattlige Eurydike allerede sett, og uvegerlig tapt til skyggene for andre gang. Hun vil aldri kunne se dagslys, aldri kunne oppnå det fullbyrdede verkets skjønnhet, fordi poetens utålelige begjær etter å se henne i hennes nattlighet ble for sterkt. En alternativ tolkning av prinsessens oppjagede insistering på sin jomfruelighet er at den skyldes en slags overladning. Altså at Hérodiade er så sprengfull av symbolsk skjønnhet og kompleksitet at hun umulig kan framstå som uskyldsren. Prinsessen må kjempe og slåss for sin jomfruelighet, men er liksom dømt til å bukke under av tyngden dikteren gir henne. Fylt som hun er av skjulte hemmeligheter vil hun aldri framstå som fullstendig uskyldig, tross at hun bedyrer det motsatte. Som om hun knuses under vekten av dikteren. Ikke rart hun ikke danser. Nei, Mallarmés heltinne danser ikke, men hun setter tingenes skygger i bevegelse, hun får skyggende til å danse, før hun selv forvandles til en.” (Mara Lee i *Klassekampen* 13. april 2013 s. 4-5)

“The symbolist group of French poets, of whom Mallarmé was an influential member, talked much about “correspondences” between the arts, and also about correspondences between the senses. They felt that it was, or should be, easy to bridge the gaps between hearing, seeing, tasting, smelling, and touching. It should be possible, accordingly, to translate an emotion or a mood from painting into poetry, or vice versa; from music into painting, or from poetry into music. This was one of the leading aesthetic beliefs of the late nineteenth century, and it led many artists to experiment with the translation of moods or images from one medium into another. For example, Debussy could write *Reflets dans l'eau* for the piano, while

Monet painted such reflections on canvas. A line from Baudelaire's poem *Harmonie du soir* could suggest the mood for Debussy's *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. Baudelaire had written elsewhere, "*Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent.*" In England, Whistler called many of his paintings by musical titles, such as *Nocturne*. The symbolists spoke of music as "colored hearing," and as "orchestrated verse." They loved vague allusions and unusual, evocative words. Mallarmé said that poetry should "evoke in a deliberate shadow the unmentioned object by illusive words." The symbolists often wrote obscurely; Mallarmé, especially, used many unusual French words, some of which he revived from ancient sources." (Munro 1956 s. 344)

I 1876 skrev Mallarmé det lange diktet "Faunens ettermiddag". "*The Afternoon of a Faun* was written to be declaimed or spoken aloud as a monologue. It was written in 1876 for Coquelin aîné, and published the same year. It represents the woodland creature, part man and part animal, on some lonely island. In a long soliloquy, he expresses his fantasies in subtle and sophisticated terms [...] Mallarmé's Faun has seen, or thinks he has seen, a group of nymphs in the distance. He has pursued and lost them. He is not quite sure they were not swans or birds; he is not sure whether he really saw or only imagined them, as projections of his own desires. [...] Shifting clouds of musical, obscurely suggestive words and cryptic metaphors blur all definite outlines of thought and action, as impressionist painting obscures the contours of solid objects in a shimmering haze of light. But the lines just quoted indicate that this obscurity of detail is intentional and consistent with a pervasive idea: that the borderline between outer reality and the inner life of dream and desire is itself obscure; so that sometimes we neither know nor care in which realm we are living at the moment." (Munro 1956 s. 344-346)

Et par tiår senere ble diktet adaptert til en berømt og beryktet ballettforestilling. *Faunens ettermiddag* (1912) er en énakter-ballett med musikk av franskmannen Claude Debussy, libretto og koreografi av polsk-russiske Vatslav Nijinskij og med dekor av russeren Léon Bakst. Denne balletten var i 1912 "a product of several constituent works of art in different media – a poem, a musical composition, a dance, drawings, paintings, costumes, stage settings, and all the other elements which contribute to a theatrical spectacle. [...]"

Mallarmé: the poem, *L'Après-midi d'un Faune* (1876).

Manet: illustrations for the poem (1876, 1887).

Debussy: tone poem for orchestra (1894).

Nijinsky: the dance; choreography (1912).

Bakst: the decor; costumes and setting (1912).

Diaghileff: the direction and co-ordination of all factors (1912).

To this list one may add, for English readers, the name of Aldous Huxley, author of an excellent English translation of this difficult poem.” (Munro 1956 s. 342-343)

“Even the much-expurgated pantomime of the ballet was regarded as shocking by many of its first Parisian observers and critics, who raised a tumult in the auditorium. Nevertheless, Mallarmé himself is credited with the first suggestion that his poem be transformed into a dance, in the following quotation from the original program of the ballet in 1912: “*On devrait danser ‘L’Après-midi d’un Faune’ au milieu d’un paysage avec des arbres en zinc.*” Still more, this sentence goes far to hint at the final conception of the ballet as flat and highly stylized. A talented group of artists in different fields, some of whom called themselves “impressionists,” met regularly at Mallarmé’s home. Among them was Debussy, a much younger man, who listened eagerly to the brilliant conversation of Mallarmé and Baudelaire. Some eighteen years after the poem was written, he produced his tone poem by the same name, giving credit to Mallarmé’s poem as its inspiration. Mallarmé lived to hear Debussy play it on the piano, and liked it. “I had not expected anything like that,” he said. “The music prolongs the emotion of the poem and fixes the scene more vividly than color could have done.” He did not live to see the ballet. Debussy’s *Prélude* was first performed by orchestra in 1894 before a small group, and the critics were divided in their opinions.” (Munro 1956 s. 347)

“The poem represents the faun only as dreaming of his past encounter with the nymphs; the ballet undertakes to show that encounter itself, and the music lends itself to that interpretation. Hence music and ballet can both be called “preludes” to the poem. The music begins [...] with an attempt to suggest in sound the atmosphere of drowsiness and dreaminess, as of a hot afternoon in a forest glade. [...] Both Debussy and Monet were drawn especially to clouds, waves, ripples in water, and the foliage of woods and gardens. In the *Prélude*, Debussy conveyed them with the full power of the orchestra” (Munro 1956 s. 348-349).

“Nijinsky, greatest dancer of the epoch, was fascinated by the theme, and worked out his own choreographic interpretation of it for the Russian Ballet. Léon Bakst, Russian decorator who poured bright Slavic colors into the somewhat drab rooms and garments of early twentieth-century Europe, designed the scenery and costumes. The organizing genius of Diaghileff merged all these individualistic temperaments, as well as those of orchestra and stage crews, into a finished performance. [...] The official program of the seventh season of the Russian Ballet, presented in Paris in May, 1912, announces “*l’Après-midi d’un Faune, Tableau Chorégraphique de Nijinsky sur le Prélude à l’Après-midi d’un Faune de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst.*” ” (Munro 1956 s. 349-350)

“G. Calmette of *Figaro*, outraged by Nijinsky’s final gesture with the nymph’s veil, denounced it in an article entitled *Un faux pas*: “We saw a faun, incontinent, vile,

his gestures of erotic bestiality and heavy shamelessness. That is all. And well deserved boos greeted this too expressive pantomime of the body of an ill-made beast, hideous from the front, even more hideous in profile.” [...] Serge Lifar, director of the ballet at the Paris Opera [...] His own conception of the Faun, Lifar continued, was less realistic; he held no grapes, but raised his hand above his mouth as if pretending to eat some. His movements were more continuous, though sharply angular and tense; more in keeping with Debussy’s music, which he used with many repetitions of certain passages. Believing that Mallarmé’s Faun had not really seen the nymphs, but only imagined them, he preferred to dispense with them entirely in the ballet. At one time he danced the role entirely alone on the stage, lying down much of the time, and indicating his fantasies by gestures. But, he said, the ballet managers had insisted on having the nymphs to please the public, so he had included them in recent years.” (Munro 1956 s. 351)

“Debussy did not like Nijinsky’s conception of the Faun. He said outspokenly that it was ugly, “Dalcrozian, in fact.” He did not like the stiff, angular gestures, and thought Nijinsky did not appreciate his music. In truth, Debussy’s music is not stiff and angular, but on the whole soft and melting. Debussy, like Mallarmé, had produced his art in the rosy afterglow of the romantic era, with its love of softly curving forms and rich, mellow textures. Manet’s simple line drawings of the Faun and Nymphs for the 1876 and 1887 editions of Mallarmé’s poem [...] are suave and flowing, with no hint of archaic stylization.” (Munro 1956 s. 352)

Mallarmé tilbrakte mange våkne netter i stillhet og ensomhet for å fremme sin spontane inspirasjon (Nicolas 1972 s. 42). Han samlet hver tirsdag kveld poeter rundt seg, og blant dem som hadde tilgang til disse kveldene var Paul Verlaine, William Butler Yeats, Algernon Charles Swinburne, Gabriele d’Annunzio, Paul Valéry, Ruben Dario, Émile Verhaeren, Stefan George og T. S. Eliot (Lamping 1991 s. 16).

“Early projects looked beyond national borders, as with Mallarmé’s attempt in the early 1870s to create an international confraternity of poets. Finally, one must recognize the diverse nationalities represented by the young writers drawn to the movement of 1886 and to Mallarmé’s Tuesdays: Belgian (Emile Verhaeren, Georges Rodenbach), Greek (Moréas), Polish (Teodor Wyzewa), American (Stuart Merrill), Irish (Oscar Wilde).” (Olds 2006)

I likhet med Baudelaire skrev Mallarmé ofte et dikt (på vers) og et prosadikt om samme emne, to tekster som synes å høre tett sammen (Nicolas 1972 s. 26).

“Mallarmé was shaping a prose poem [“Plainte d’automne”/ “Høstklage”], in memory of a dead sister, which refers to his taste for Latin decadent poems, praised and imitated by Baudelaire; and affirms that all he loved is summed up in the word *chute*, fall.” (Fletcher 1980 s. 10)

Det har blitt hevdet at de diktene Mallarmé skrev i årene 1861-64, nesten alle er pastisjer (etterligninger) av dikt i Baudelaires *Det ondes blomster* (Nicolas 1972 s. 8).

Han livnærte seg som engelsklærer. Han hadde lært seg engelsk for å kunne lese verk av Edgar Allan Poe på originalspråket (Nicolas 1972 s. 62). En gang engelsklæreren Mallarmé kom inn i klasserommet, hadde en elev skrevet ordene “Azur! Azur! Azur! Azur!” på tavla, for å latterliggjøre hans dikt (Nicolas 1972 s. 42). Mallarmé drev også sitt eget dameblad, kalt *Siste mote* (1874), med den flyktige sjarm som ideal for kvinnene (Natta 1991 s. 81).

Jean-Pierre Lecercle ga i 1989 ut boka *Mallarmé et la mode*, som er den første “book-length discussion of Mallarmé’s *La Dernière mode* [...] the *Dernière Mode* had no reserves of subscribers when Mallarmé assumed his editorial responsibilities, probably in May 1874 and began soliciting copy for publication of fiction and Verse from among his writer friends. [...] After eight issues, the magazine was unceremoniously taken from Mallarmé’s hands and placed into those of another neighbor, the Baroness Lomaria, where it died five months later. [...] [...] As for the question of how much Mallarmé actually knew about dresses and hats, indirect evidence points to the probable fact that it was his wife Marie who ran the errands to all the shops for information and to fill orders. [...] In Mallarmé’s treatment of fashion, women and the female body are curiously absent. There is no mention in the *Dernière Mode*, for instance, of make-up or any kind of beauty product, or of the bodies that were actually to wear the dresses so minutely described. To ground this part of his argument, Lecercle points to Mallarmé’s often harshly expressed misogyny, in his letters of the 1860s. [...] Mallarmé’s fear of and condescension toward women” (Marshall C. Olds i <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=modlangfrench>; lesedato 04.04.18).

Mallarmé var opptatt av bokdesign, ikke minst av hvordan hans egne tekster ble trykt. Han estetiske sans krevde mye hvitt på papiret rundt diktene og luft mellom linjene (Milon og Perelman 2010 s. 163). Denne utformingen samsvarte med hvordan han ville at diktene hans skulle leses, og han sammenlignet en teksts organisering og struktur på papiret, dens “rytme”, med et musikalsk partitur (gjengitt fra Milon og Perelman 2010 s. 164).

“His poetics explicitly called for the “vibratory disappearance” of reality into a pure, self-sufficient work. Even more radically, that work results in the “disappearance of the poet, who cedes the initiative to words.” Mallarmé became the house god of Roland Barthes and the post-structuralists, who proclaimed the “death of the author.” Derrida’s 1972 book “Dissemination” makes almost perfect sense if you come to it after an immersion in Mallarmé. The theorist’s musings on “undecidability,” on the “excess of syntax over meaning,” are precise paraphrases of Mallarmé’s technique.” (Ross 2016)



Surrealisten Benjamin Péret fant en samling av Mallarmés dikt som noen hadde glemt igjen på en benk, og hevdet at det var å lese disse diktene som gjorde han selv til dikter (Alexandrian 1974 s. 392-393).

### Andre symbolister

Franske symbolistiske diktere og forfattere inkluderer blant andre også Lautréamont (pseudonym), Tristan Corbière, Jules Laforgue, Charles Cros, Pierre Quillard og Germain Nouveau. Den franske forfatteren Henri de Régnier stod symbolismen nær. Han framstiller Kvinnen eller det evig kvinnelige som et resymé av hele universet, en idé han delte med symbolistene (Schmidt 1950 s. 79). Den franske symbolisten Gustave Kahn regnes som en av de første som skrev “frie vers” i Frankrike, dvs. dikt uten et fast antall stavelser per verselinje og rim. Kahn var svært produktiv, og skrev innen alle de tre hovedsjangrene lyrikk, epikk og dramatik. I Kahns roman *Solsirkuset* (1899) blir det trukket mange paralleller mellom sirkusakrobater og samfunnets aristokrater, og de siste henter energi fra å møte de første. Den franskspråklige amerikanske symbolisten Stuart Merrill hadde en periode Mallarmé som lærer. Den belgisk-franske dikteren André Fontainas var en av Mallarmés sterkeste beundrere (Nicolas 1972 s. 88).

“In the verse of *Les Complaintes* (1885), *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886; “The Imitation of Our Lady the Moon”), and *Le Concile féerique* (1886; “The Fairy Council”), [Jules] Laforgue gave ironical expression to his obsession with death, his loneliness, and his boredom with daily routine. He was attracted by Buddhism and by German philosophy, especially by Arthur Schopenhauer’s pessimism and Edward von Hartmann’s theory of the unconscious. Inspired by the example of Tristan Corbière and Arthur Rimbaud, he forged new words, experimented with common speech, and combined popular songs and music-hall tags with philosophic and scientific terms to create an imagery that appears surprisingly modern. His search for new rhythms culminated in the vers libre that he and his friend Gustave Kahn invented almost simultaneously. He reinterpreted William Shakespeare, Richard Wagner, Gustave Flaubert, and Stéphane Mallarmé in a collection of short stories, *Moralités légendaires* (1887; *Six Moral Tales From Jules Laforgue*). His art criticism, published in the Symbolist reviews and subsequently in *Mélanges posthumes* (1923), testifies to his remarkable understanding of the Impressionist vision.” (<https://www.britannica.com/biography/Jules-Laforgue>; lesedato 06.06.18)

Den fransk-amerikanske dikteren Francis Vielé-Griffin skrev blant annet episke dikt inspirert av legender og myter. De fleste diktene i Vielé-Griffins diktsamling *Gleder* (1889) er triste, fordi han mente at det i alle gleder blander seg inn tristhet (Nicolas 1972 s. 87). Den amerikanske maleren James McNeill Whistler “had met Vielé-Griffin by 1893. He was amongst those who frequented Whistler’s Parisian home at 110 rue du Bac. Like Whistler, Vielé-Griffin also attended Stéphane Mallarmé’s famous ‘Mardis’, the Symbolist Salon, at 89 rue de Rome. [...] Vielé-

Griffin was responsible for translating the poems of Dante Gabriel Rossetti and Charles Algernon Swinburne into French. [...] Whistler and Vielé-Griffin were in correspondence from 1892 until 1903.” (<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/>; lesedato 14.08.14)

Den franske symbolisten René Ghil utviklet en teori om vokalenes farger (en teori som er forskjellig fra Rimbauds tilsvarende teori). I boka *Traktat om verbet* (1886) utviklet Ghil sin teori om korrespondanser mellom alle bokstavene i alfabetet og bestemte følelser (Nicolas 1972 s. 83). For Rimbaud er *i* rød, for Ghil er *i* blå (Nicolas 1972 s. 104). Mallarmé har lignende ideer som Rimbaud og Ghil i verket *Engelske ord* (1877).

Den franske lyrikeren Albert Samain skrev symbolistiske, melankolske dikt som var sterkt påvirket av Baudelaire og Verlaine. Det er ofte høstlige stemninger i hans tekster, som har blitt satt musikk til en rekke ganger (<https://www.poetica.fr/biographie-albert-samain/>; lesedato 21.09.17).

“Robert Smith (The Cure) har tonesatt Baudelairens prosadikt og den franske attenhundretallspoetens himmelske blick som motsvares av en drift mot intethet og død, kan finnes som en gjennomgående streben i Nick Caves tekster.” (*Morgenbladet* 12. april 1996)

I Auguste Villiers de l’Isle-Adams skuespill *Axël* (1890) sier en av personene i 1. scene i 3. akt at verden ikke har annen mening enn den mennesket selv gir den, og at vi ikke må bruke “støvets språk” til å uttrykke virkeligheten, men et “strålende”, guddommelig språk (gjengitt etter Nicolas 1972 s. 137-138). I den samme scenen hevdes det at mennesket har et “uendelig indre”.

Den franske symbolistiske dikteren Paul Forts tekster kan være påvirket av filosofen Henri Bergsons ideer om tankestrømmer i menneskets bevissthet (Nicolas 1972 s. 96). Fort skrev en stor mengde ballader. Han grunnla dessuten tidsskriftet *Vers og prosa* (1905-14), som trykte tekster av Valéry og andre symbolister.

“The first of the Symbolist theatres was the Théâtre d’Art started by the French poet Paul Fort in 1890. Fort was principally concerned with the power of the poetic text but nevertheless made some ingenious contributions to staging. In his production of the Frenchman Pierre Quillard’s play *The Girl with the Cut-off Hands* (1891), the actors intoned their lines behind a gauze curtain, backed by a gold cloth framed with red hangings. In front of the gauze, a girl in a long blue tunic repeated the actors’ lines and commented on their feelings. This is the first instance in which the setting of a play derives entirely from the ideas of the director and the designer rather than from tradition or from direct evidence in the text of the play itself. The setting for *The Girl with the Cut-off Hands* is a visual image, suggested by the play but not dictated by it. It is a poetic vision and does not place

the play in a specific context.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

De ledende belgiske symbolistene var Georges Rodenbach, Émile Verhaeren og Maurice Maeterlinck (Forest 1989 s. 94). De var inspirert av mystikere; f.eks. var Maeterlinck påvirket av den flamske 1300-tallsmystikeren Jan van Ruysbroeck (Forest 1989 s. 95). Maeterlinck skrev både skuespill og essay der det gåtefulle og ubegripelige blir oppfattet som fundamentalt i menneskelivet. For Maeterlinck utspiller menneskelivet seg i en uoverskuelig labyrint (Schmidt 1950 s. 105). En mindre kjent belgisk symbolist enn de tre nevnte var Albert Mockel, som i tillegg til diktning skrev en bok om Mallarmé og en annen bok om Verhaeren.

Maeterlincks skuespill *De blinde* (1890) handler om en gruppe blinde, og blant dem et lite barn som kan se (12 blinde og i tillegg barnet). Alle bor på et asyl på en øy. De blinde hører og aner hva som er rundt dem i en skog, og dette blir en analogi til hvordan seende mennesker ikke kan oppfatte den symbolske verden direkte. En av de blinde er en prest som lenge var deres åndelige leder, men han dør. Han hadde allerede blitt for gammel, svak og usikker. Han sitter plutselig kald og livløs midt blant dem, og dette skaper stor rådvillhet. Et snøvær nærmer seg, som kan bety deres undergang. En av de blinde i Maeterlincks drama sier at det kjennes som om de sitter i en hule (fordi ordene deres gir gjenlyd; og Platons hulelignelse uttrykker hvordan mennesker er lukket inne og famler rundt). De blindes desperasjon øker, blant annet fordi de tror at en oversvømmelse truer dem. Vi får høre at det ikke er hjelp å få av et par menn som alltid står i et fyrtårn og stirrer utover havet. Det kan tolkes som filosofene. Når de blinde ikke vet hvem av dem som har gjort en bevegelse, hutret eller noen annet de oppfatter, sier de alltid “Det er sikkert den gale.” Alt de ikke oppfatter eller forstår, tillegges den gale (galskap) blant dem. På slutten av skuespillet kommer en person med en lang kappe som sleper i det visne løvet i skogen. Denne skikkelsen stopper midt blant dem, og kan tolkes som døden. Til slutt løftes barnet opp i luften for å se for dem, men det bare gråter. Skuespillet fungerer som en påminning om eksistensielle grunnvilkår for menneskene i verden. Himmelen er stjerneklar, men menneskene kan ikke se den, og i stykket sies det at “skogen har preg av selve evigheten”.

Den belgiske symbolistiske poeten Albert Girouds diktsyklus *Pierrot lunaire* (1884; tittelen betyr omtrent “Den månelyse Pierrot”), om commedia dell’arte-rollen Pierrot, ble tidlig på 1900-tallet satt musikk til av den østerrikske komponisten Arnold Schönberg, kjent for sin atonale musikk.

Den irske forfatteren Oscar Wilde “placed enormous emphasis on the uniqueness of the individual vision: ‘Still I believe that the beginning God made a world for each separate man, and in that world which is within us one should seek to live.’ The artist’s aim must be to convey his vision, which meant realising himself to the full, for ‘the beauty of a work of art comes from the fact that the author is what he is.’ ” (Worth 1983 s. 4) Wildes skuespill *Salomé* (1893), “which owes a great deal to

Maeterlinck's first play, *La Princess Maleine*, is the only completely successful symbolist drama to come out of the English theatre and it has haunted the European imagination ever since." (Worth 1983 s. 7) Wildes *Salomé* var "the first triumphant demonstration of the symbolist doctrine of total theatre." (Worth 1983 s. 73)

Rumeneren Alexandru Macedonski skrev symbolistiske verk og var den ledende skikkelsen innen rumensk symbolisme. Han var begeistret for de franske symbolistene.

Den franske forfatteren Marcel Schwob regnes som symbolist, for "at the heart of Schwob's literature of the fantastic consists the placing in broad daylight of that which, as he says, 'no human eye would be able to see in the world we know, but which properly speaking constitutes the quintessence of reality' " ([http://reflexions.ulg.ac.be/cms/c\\_21030/en/marcel-schwob-double-singular-and-a-cross-border-guide](http://reflexions.ulg.ac.be/cms/c_21030/en/marcel-schwob-double-singular-and-a-cross-border-guide); lesedato 01.09.15).

Den russiske dikteren Vjatjeslav Ivanov deltok i en krets av symbolistiske diktere i St. Petersburg på begynnelsen av 1900-tallet. I "Tanker om symbolisme" [1912] skrev Ivanov: "[O]m jag vet hur man sjunger så ömt och så kraftfullt att själen, intagen av ljuden, undergivet följer mina pipor, längtar med min åtrå, sørjer med min sorg, brinner med min extas, och lyssnaren med harmoniska hjärtslag svarar de skälvande musikaliska vågor som bär den välljudande dikten; om jag, som poet och vis, äger kunskap om tingen, kan glädja lyssnarens hjärta, bygga upp hans sinne och fostra hans vilja; men om jag, krönt med den välljudande kraftens treeniga krona, som poet inte vet, trots denna trefaldiga förtrollning, hur förmå lyssnarens själ att sjunga tillsammans med mig med en annan stämma än min egen, inte i samklang med dess psykologiska ytlighet, men i dess dolda avgrunds kontrapunkt – att sjunga om det som är djupare än de djup jag avslöjar, och högre än de höjder jag gör molnfria – om min lyssnare enbart är en spegel, enbart ett eko, enbart en som tar emot, enbart en som absorberar – om mitt ords sken inte trolövar min tystnad med hans tystnad genom en regnbåges mystiska förbund; då är jag inte en symbolistisk poet. [...] Jag är inte en symbolist om mina ord inte i lyssnarens känslor frammanar kopplingen mellan vad som är hans "jag" och vad som är hans "icke-jag" – kopplingen mellan ting som bevisligen är separerade; om mina ord inte genast övertygar honom om ett dolt livs existens där hans sinne inte anat liv; om mina ord inte rör kärleksenergin i honom mot det han tidigare var oförmögen att älska eftersom hans kärlek inte kände de många boningar det besatt." (her sitert fra <http://retrogarde.org/?p=818>; lesedato 29.08.13)

"If art is in general one of the mightiest means of uniting humanity, one could say of Symbolist art that the principle of its activity is, above all, union, union in the direct and most profound sense of this world. In truth, not only does it unite, it also combines. Two are combined by a third, the highest. The symbol, this third, resembles a rainbow that has burst into flames between the ray of the word and the

moisture of the soul which reflected the ray.” (Ivanov i “Tanker om symbolisme”; sitert fra Caws 2001 s. 65)

Den russiske symbolisten Andrej Belyj sin roman *Petersburg* (1913-14; på norsk 2001) “spenner fra absurde beskrivelser av livet på sine nederste trinn, av byens rennestein om man vil (og da faktisk av selve *rennesteinen*, ikke nødvendigvis bare menneskene som oppholder seg der), til nærmest astrale filosoferinger og spekuleringer rundt Historien, Mennesket, Ånden og Tiden. Hele tiden er altså selve byen i sentrum, hele romanen springer ut fra Petersburg og smelter inn i den. Denne myteomspunnede by blir bare mer mytisk og magisk etterhvert som teksten skrider frem.” (Christian M. Jørgensen i *Bokvennen* nr. 4 i 2002 s. 35)

Som eksempler på viktige europeiske og russiske sen-symbolister gir Bowra (1967) disse: Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Alexander Blok og William Butler Yeats.

Valéry's dikt “Den unge skjebnegudinnen” (1917) er “a hymn celebrating the untamed rush of Spring upon the young woman, the all-too-human virgin who only remotely recalls the three Fates of antiquity.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 70) “ “The most profound part of man is his skin,” reads one of Valéry’s famous sayings. Inner, self-sufficing purity amounts to little without the loveliness of the form that strikes the senses. [...] He sees now with open eyes the mystery latent in the sleeping form: a self-sufficient purity, such as the Young Fate was preserving, enclosed in a graceful sensuous body.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 75)

“Paul Valéry (1871-1945), Mallarmé’s most prominent disciple, combined psychological states of anticipation with abstract speculation (*Monsieur Teste*, *Charmes*); poet and playwright Paul Claudel (1868-1955) revitalized Christian symbolism (*L’Hôtage*, *Cinq grandes odes*), and Belgian playwright Maurice Maeterlinck (1862-1949) applied Germanic folk sources and the fantastic to the new hermetic style (*Pelléas et Mélisande*, *L’Oiseau bleu*.” (Olds 2006)

Russeren Alexander Blok “always described external phenomena as signs of spiritual realities and saw mystical visions in his erotic experiences.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 328)

Den irske dikteren William Butler Yeats “begins to use the method of setting interpenetrating opposites against one another as a deliberate way of discovering the character of the human predicament and of exploring the challenge it offers. As one reads his *Autobiography* and other writings, one is recurrently struck by his almost professionally practical attitude toward the uses of supernatural symbolism. Besides folklore, he was interested in theories of the occult from Rosicrucianism to spiritualism and mystical idealism of every sort, including that of Plato and Plotinus. His attraction to these cults and doctrines had many motivations, but one was overriding: a belief that they provided valuable clues to the unconscious life of

mind and spirit and therefore to the sources of creative imagination.” (Rosenthal 1975 s. 38)

Yeats skrev i “The Body of the Father Christian Rosencrux” (publisert i *Ideas of Good and Evil*, 1903): “I cannot get it out of my mind that this age of criticism is about to pass, and an age of imagination, of emotion, of moods, of revelation, is about to come in its place; for certainly belief in a supersensual world is at hand again; and when the notion that we are ‘phantoms of the earth and water’ has gone down the wind, we will trust our own being and all it desires to invent; [...] art is a revelation, and not a criticism.” (sitert fra Fletcher 1980 s. 143)

I Yeats’ dikt “Sailing to Byzantium” (1928) “the speaker is an old man between two worlds. Or rather, he is deep within this world, which has all but rejected him and which he now wishes to repossess in a new way – by becoming part of a world of pure creativity in which the fleshly is transformed into the eternal. In four stanzas of eight lines each, the poet contrasts the two ‘countries’: the sensual realm of ‘fish, flesh, or fowl,’ of ‘the young in one another’s arms’ and the raging life cycle; and the world of ‘unaging intellect,’ of the ‘artifice of eternity,’ symbolized by ‘the holy city of Byzantium.’ In *this* world stands an old man with his heart, still ‘sick with desire,’ ‘fastened to a dying animal.’ In *that* stand the ‘sages’ beyond death in ‘God’s holy fire,’ whom the speaker implores to teach his soul to sing louder than the ‘sensual music’ by which he is here surrounded. Two worlds, two kinds of music, two sets of inhabitants, and the speaker between the two, seeking to make them one in his own person. It is man who has created the monuments of his soul’s magnificence, but it is these monuments – his great works of art and thought, his spiritual creations, perhaps even God himself – which are needed now to carry him beyond the desperate moment in which he faces his own mortality.” (Rosenthal 1975 s. 40)

“Yeats asked himself, ‘How can the arts overcome the slow dying of men’s hearts that we call the progress of the world, and lay their hands upon men’s heart-strings again, without becoming the garment of religion as in the old times?’ Yeats is the greatest spokesman for the symbolist movement in English literature as it developed at the end of the nineteenth century, just as he is its greatest (some would say only) practitioner; and it is no accident that he should set symbolism up as the supreme antagonist of naturalism. ‘The scientific movement’, he wrote in the essay [...], ‘brought with it a literature which was always tending to lose itself in externalities of all kinds, in opinion, in declamation, in picturesque writing, in word-painting, or in what Mr Symons has called an attempt “to build in brick and mortar inside the covers of a book”.’ Symons may well have derived his figure from a memory of Clough’s famous championing of high-Victorian novels as ones that give us ‘a real house to be lived in’ ” (Fletcher 1980 s. 139).

Yeats var begeistret for skuespillene til franskmannen Jean-Marie Villiers de l'Isle-Adam, blant annet dramaet *Axel* (utgitt posthumt i 1890) (<http://babel.revues.org/578>; lesedato 12.05.15).

Paul Valéry har skrevet: "Virkeligheten er absolutt umiddelbar. Den ligner ikke på noe, den betyr ikke noe; ingenting kan framstille den eller forklare den; den har verken varighet eller steds plassering i noen forestillbar orden eller i noe tenkbart univers ..." (sitert fra Hamburger 1985 s. 90). Valéry hevdet en gang at litteratur fullbyrder den nøyaktige gjengivelse av det som er undefinerbart ved tingene (gjengitt etter Schulte, Pleschinski m.fl. 1995 s. 82). "I poeten: øret taler, munnen lytter; det er intelligensen i våken tilstand som frambringer og drømmer; det er søvnen som ser klart; det er bildet og fantasmen som ser; det er mangelen og tomrommet som skaper." (Paul Valéry sitert fra Nicolas 1972 s. 149).

"Valéry var en stridbar antisemitt og stod steilt mot Zola i Dreyfus-saken." (Hans Herbjørnsrud i *Morgenbladet* 3.–16. april 2009 s. 26)

"Symbolism is considered today to have become a fully European literary movement, from Hungary (Endry Ady, 1877-1919) to Portugal (Eugenio de Castro, 1869-1944). Among the most important figures associated with Symbolism were the Russian poet Aleksandr Blok (1880-1921), the Norwegian playwright Henrik Ibsen (1828-1906), and the German poets Stefan Georg (1868-1933) and Rainer Maria Rilke (1875-1926)." (Olds 2006)

"T. S. Eliot (1888-1965) adapted Symbolist aesthetics to his own very individual poetic style and to his critical writing (his notion of the objective correlative, especially). Eliot's deep appreciation of Symbolism's hermetic nature and formal complexities in turn influenced, in the period between the world wars, the analytical criticism of the Cambridge Critics in England and the New Criticism in the United States, as well as American poets Ezra Pound (1885-1972), John Crowe Ransom (1888-1974), and Wallace Stevens (1879-1955)." (Olds 2006)

Jacques Plowerts m.fl.s *Liten ordbok til hjelp for å forstå dekadente og symbolistiske forfattere* (1888) "is the only work of its kind produced by Decadent and Symbolist writers themselves, and is full of 'definitions' as mystifying as the words they claim to define. It offers both a scholarly and a humorous examination of linguistic innovation and succeeds in showing how literary language remains subtler and more alive than any of the instruments designed to explain it. A parody of a glossary as much as a glossary proper, and produced as a response to critical accusations of obscurity and preciousness, it assembles an extraordinary array of evocative, hermetic, and often bizarre examples of Symbolist and Decadent writing, including luminaries such as Mallarmé, Rimbaud, Laforgue and Verlaine as well as such writers as Feneon, Moreas and René Ghil." (<http://www.akademika.no/petit-glossaire-pour-servir-a-lintelligence-des-auteurs-decadents-et-symbolistes-jacques-plowart/>; lesedato 15.08.14)

Den franske dikteren Saint-Pol-Roux (han het egentlig Paul-Pierre Roux) “was the creator of a poetry of “singular perfection,” as Symons has called it, writing of LaForgue and Rimbaud: “The old cadences, the old eloquence, the ingenuous seriousness of poetry are all banished... Disarticulated, abstract, mathematically lyrical, it gives expression, in its icy ecstasy, to a very subtle criticism of the universe, with a surprising irony of cosmical vision.” Thus, out of his rough paean to the trinity of Mallarmé-Verlaine-Rimbaud, born of beauty, Roux himself becomes a part of another trinity – Rimbaud, LaForgue, Roux – a Symbolist triad of emotion, artifice, and spirituality. Roux, the odd-man-out, the unknown quantity, at the end of his long career consecrates the other outsider and achieves a sort of fusion with him. In “Le Sacre de Rimbaud” we find a synthesis of poetry’s imagistic possibilities: the natural, the mythic, and the ultimately divine are contained in the figure of Rimbaud. The street-kid, is presented as having transcended his lowly station (cabin-boy, seedling, hoodlum, sinner) to show humanity a way to the shores of a higher consciousness.” (D. J. Carlile i <http://the-tarpeian-rock.blogspot.no/2010/08/forgotten-giants-saint-pol-roux.html>; lesedato 03.09.15)

Den første monografien om den symbolistiske bevegelsen var franskmannen Charles Morices bok *Litteraturen for litt siden* (1889). Morice grunnla også det første tidsskriftet for symbolistisk litteratur, *Lutèce*. Hans skuespill *Chérubin* (1891) regnes som en markør for slutten på symbolismen i fransk litteratur. Stykket ble en fiasko på teatret (Nicolas 1972 s. 80).

“Literary reviews espousing Symbolism proliferated after 1886, each having its own bias. Among the most significant were: *La Pléiade*, publishing the Belgian poets; *La Vogue* specializing in free verse and publishing Rimbaud’s *Illuminations*; the *Revue Indépendante* publishing important essays on the new aesthetics, notably by Mallarmé; *La Revue Blanche* cast the widest net, publishing young non-French writers, such as the American Francis Vielé-Griffin (1864-1937), giving a voice through Léon Blum and others to Jewish culture, promoting Dreyfusism, and establishing the ties between the political anarchism of the 1880s and 1890s and the individualist tendencies inherent in Symbolist aesthetics. André Gide (1869-1951) and Marcel Proust (1871-1922), whose stylized syntax and psychological use of metaphor would revolutionize prose narrative in France, had their first publications in these reviews. Collectively, these often ephemeral periodicals were a veritable laboratory for new aesthetic and social ideas.” (Olds 2006) “[N]ew symbolist magazines such as *La Plume* and *L’Ermitage* were established” i 1890 (Fletcher 1980 s. 198).

Til den tyskspråklige symbolismen/nyromantikken regnes blant andre Jakob Wassermann, Richarda Huch, Emil Strauss, Herman Hesse, Eduard Stucken og Hermann Stehr (Schlosser 1983 s. 232).



“I København udsendtes tidsskriftet *Taarnet* (1893-94), redigeret af digteren Johannes Jørgensen og indeholdende bl.a. oversættelser af Baudelaire og Mallarmé samt Johannes Jørgensens programartikel “Symbolisme”. Symbolismen kom i Danmark først og fremmest til udtryk hos digterne Sophus Claussen, Johannes Jørgensen og Viggo Stuckenbergs og blev i øvrigt præget af konfrontationen mellem Sophus Claussens æstetisk-eksistentielle poetik og Johannes Jørgensens poetisk-kristne etos.” (<http://www.denstoredanske.dk/>; lesedato 16.04.13)

““Det sjælelige gennembrud” er betegnelsen for nybruddet i 90ernes litteratur. Kunstnerisk og hvad angår livsholdning lægger den nye digtning afstand til “Det moderne gennembrud” [...] Det symbolistiske manifest bliver nedfældet af Johannes Jørgensen i [tidsskriftet] *Taarnet*’s andet nummer. Under titlen Symbolisme redegør han i debatform for, hvad den nye stil og det nye livssyn indeholder. Essayet tager som udgangspunkt til genmæle imod naturalismens videnskabelige virkelighedssyn (positivisme) og materialisme. I en åndløs verden er sjælelivet og det religiøse instinkt blevet hjemløst, mener Johannes Jørgensen. “Heraf følger”, skriver han, “at Livet mere og mere føles som noget indskrænket, ligefremt, hverdags – noget, hvormed man tør handle efter Lune og Lyst. Det glemmes, at Livet er et Under, en Gaade, en Helligdom, hvori der maa leves med Ærefrygt. Det moderne Menneskes Mangel paa Moral er en følge af den moderne Mangel paa Metafysik.” Med tilknytning til romantikken formuleres en ny idealisme, der efter “Guds død” ikke kan være af samme art, men som grundlæggende værdi hævder “Identiteten af Tænken og Væren. Det væsen, som åbenbarer sig i Tilværelsens ydre Fænomener, er det samme, som lever i Menneskets Sjæl. Sjæl og Verden er eet.” Kunstneren betragtes som den, der “instinktmæssigt og intuitivt” føler “sin Sjæls sammenhæng med Naturens Sjæl”. Og programartiklen afsluttes med polemisk fynd: “Verden er dyb. Kun de flade Aander fatter det ikke.” ” (Iben Holk i [http://www.e-poke.dk/epoker\\_3.php](http://www.e-poke.dk/epoker_3.php); lesedato 20.06.16)

Den norske betegnelse for symbolismen innen litteraturen er nyromantikken (se egen innførsel i leksikonet om denne). Knut Hamsun og Sigbjørn Obstfelder er de mest kjente norske nyromantiske dikterne. I Norge representerer Emil Boyson sensymbolismen. Det finnes også andre norske diktere på 1900-tallet som står symbolismen nær, f.eks. Peter R. Holm.

Noen franske forfattere innen den symbolistiske kunstretningen søkte etter sannheten i religion. Noen ble troende og konverterte til katolisismen. Det gjaldt blant andre forfatteren Joris-Karl Huysmans. En annen fransk forfatter i perioden, Jules Barbey d’Aurevilly, skrev at det eneste valget som gjaldt for en forfatter var mellom munningen av en revolver og foten av korset (gjengitt etter Audoin 1985 s. 145). Den franske litteraturkritikeren Ferdinand Brunetière publiserte på 1880- og første halvdel av 1890-tallet verk om naturalismen. Han ble av offentligheten oppfattet som en rasjonalistisk fritenker. Men i 1895 publiserte han en artikkel med tittelen “Etter et besøk i Vatikanet”, der han blant annet kritiserte natur-

vitenskapene. Artikkelen vakte oppsikt i Frankrike (Brombert 1981 s. 172). Brunetière hevdet at bare religiøs tro kan være et godt fundament for moral og for samfunnet, og like etter konverterte han til katolisismen.

Den franske forfatteren Paul Adams roman *Kraftløst kjøtt* (1885; fransk tittel *Chair molle*) (1885) “earned him a verdict of fifteen months in prison and a thousand franc fine. Though he avoided the prison term, the experience ruined him and he became a symbolist!” (Baguley 1990 s. 172)

“Symbolist poems were frequently set as art songs by the most innovative composers writing up to 1917 – along with Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel, among others.” (Olds 2006) Den franskspråklige sangeren Léo Ferré har satt melodi til mange tekster av Baudelaire, Rimbaud og Verlaine.

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>