

(Ny)platonismens billeder i Schack von Staffeldts »Nye Digte«, 1808¹

Af Steffen Hejlskov Larsen

Staffeldt var platoniker. De fysiske fænomener forekom ham at være billeder på den åndelige verden. »Livet kun Billedværk er«, skriver han i »Det højere Liv« fra *Nye Digte*, 1808: »Billedet, løsnet fra Tingen, giver det højere Liv, giver den ædlere Kunst«. Billederne tilhører nemlig den indre verden – som han selv formulerer det senere i »Det højere Liv«: »Billedet Tingens Rod i det dybe, evige Liv er«. De fysiske fænomener forgår som alt timeligt, men kunstens billeder består, jo mere de henviser til evigheden. Det, Staffeldt taler om, kalder man i dag almindelige symboler eller metaforer (forstået som genstande, der henviser til noget abstrakt).

Derfor handler Staffeldts digte om fysiske fænomener, hvis rod i det evige liv han prøver at finde, – eller sagt på en anden måde: Staffeldt digter om det ene og det andet konkrete, som han prøver at give åndelige tolkninger. Fortolkningerne er i hans første år som digter ræsonnerende og retoriske i 1700-tallets stil og præget af klassicismens mytologiske apparat. Olympens mere eller mindre kendte skikkelser dukker hele tiden op i hans heksametre. Måske var denne stil uproblematisk i hans samtid, men for den moderne læser virker stilen fremmed. Og i modsætning til billedernes anskuelighed og sanselige konkretion.

Konflikten mellem billedet og fortolkningen af det udspringer af hans platoniske eller platonistiske æstetik. Som sagt skelner Staffeldt mellem billederne og tingene. Han mener, at man som digter ikke skal begynde med tingen og lade sig præge af den – han siger det sådan i »Det højere Liv«: »begynd ei fra den og læg dig ei selv i de Lænker«, man skal hente sin inspiration i jeget, i det »bundløse Selv«, hvor »det evige Liv [risler] klart og oprindeligt frem« – med andre ord og med et ordspil: »Luk i dit Indre dig ind, Verden da Blindebuk er«. Det er formlen for hans klassicistiske tankedigte med de platoniske budskaber. Derfor skildres fx et blomstrende æbletræ ikke særligt indgående, mens dets billedværdier omhyggeligt drøftes.

Det billede, der tydeligst for Staffeldt peger mod evigheden, er forelskelsen, der ifølge Platons eroslære løfter de elskende op mod ideernes

verden. To menneskers gensidige erotiske dragning er udtryk for sjælens længsel efter forening med en højere verden. Den tanke er alibi for hans sanselighed. Elskoven hylder han skyldfri og entusiastisk i smukke formfulde vers. Han har udpræget talent som erotikker. I de erotiske digte og de naturdigte, hvor erotikken bruges billedligt, bliver de fysiske fænomener uden klassicistisk lærdom anskuelige, sanseligt nærværende, og læseren fornemmer umiddelbart dobbeltheden i hans erotiske poesi: den sanselige åndelighed og den åndelige sanselighed.

»Kvinden« behøver slet ikke at være en fysisk realitet – det er nok for Staffeldt, at hun er et symbol eller en metafor – et billede på platoniske eller nyplatoniske ideer!

Elskoven foregår ofte på bestemte tidspunkter i døgnet og i bestemte naturomgivelser. Ved solnedgangstide og om foråret. Smukke sammenhængende beskrivelser af disse situationer er i nogle få digte i *Nye Digte*, 1808, konsekvent struktureret i overensstemmelse med Staffeldts ideer om det indre liv, således at situationerne bliver både sanselige, anskuelige og samtidig »billedlige«; »åndige« – med en glose brugt af Charles Baudelaire. Disse sidste digte konstituerer Staffeldts romantik.

I det følgende vil jeg analysere eksempler på 1) Staffeldts førromantiske tankedigte, 2) Staffeldts (ny)platoniske erotik, og 3) Staffeldts romantiske poesi. Disse tre kategorier er ikke klart adskilte, men overlapper gang på gang hinanden.

1. Førromantik

I *Nye Digte*, 1808, offentliggjorde Staffeldt en række sonetter om drypstensgrotter. De stammer nok fra et besøg under jorden i Sydeuropa i årene mellem 1796 og 1800, hvorfor hans udgiver Liebenberg i Staffeldts »*Samlede Digte*« 1843 da også daterer dem i overensstemmelse hermed, trods den senere publicering. Jeg har valgt at undersøge den første i rækken, »I en Dryppesteengrotte«, nærmere:

Staffeldt ser i vanddråbernes fald fra stalaktitterne og fordampningen fra stalagmitterne et billede. Og han drøfter i digtet, hvad drypstenene er udtryk for: »Saga« (dvs. historien), »Mythen« eller »Sjæl«? Karakteristisk nok er det disse begreber, som levendegøres og konkretiseres af digtets metaforer – grotten er ikke særlig indgående skildret. Kun i redegørelsen for mytens ubestemthed og utydelighed får læseren en vis for-

nemmelse af det flakkende lys mellem de våde kalksøjler. Staffeldt er ganske optaget af, hvad vanddråbernes evige kredsløb betyder, og hvilken livsfilosofi det afslører.

I første strofe (den første kvartet) spørges der, om kredsløbet er billede på »Saga«, dvs. historien. Strofen kan inddeles i følgende planer, idet der er brud på normalsproget mellem »Saga« og »de sidste Suk« og mellem »Glemsels« og »Barm«, hvorved et visionært plan og et levendegørende plan markeres – »indgraver« står for sig selv, selv om ordet også virker personificerende:²

»Rundtom i phantastisk Blanding« (bæver)	»...« visionsplan
»Undersyner: mon det Saga er«/,	(...) levendegørende plan
(Som de sidste Suk) / indgraver her	»(...)« overlappning
»(Og derpaa ved) Glemsels« / (Barm udlever?)	indgraver: metafor

Personplanets »sidste Suk« og »udlever« læses som personifikationer af »Saga«, den historiske udviklings faser, inden den måske forsvinder i glemsel. I strofe 2 (den anden kvartet) toner så grotten frem:

»Som om Fortids« / #Tavle# / »Mythen«/(svæver,) /	<...> naturplan
#Glimtende paa dunkle Grund#, <et Skjær> (/)	#...# maleriplan
<(I usikker Flaggren fjernt og nær	(/) <(...)> (/) glidende
Grottens Billedværk af Natten)> (/) (hæver.) /	overgang

Et »Skjær« flagrer mellem kalksøjlerne, på samme måde som »Mythen« svæver »om Fortids Tavle«. Mytebeskrivelsen og skildringen af lysskæret sidestilles, således at lyset meget sindrigt bliver symbol på »Mythen«. Staffeldts tolkning af lysskæret er dog usikker og flagrende, siger han selv. I tredje strofe (den første terzet) er han mere sikker:

»<Fredløst vugget paa Oplysningen,	»<...>« overlappning
Stedse det i Undergang sig skiller	
Og i Ophav samler sig igjen.>«	

Ordet »Oplysningen« fastholder udgangspunktet: lysskæret, men forvandler det til et abstrakt med betydningen: bevidstgørelse/forståelse/indsigt. Hvorpå hele strofen bliver en skildring af »Mythen«, selv om man nok kan ane vanddråbernes fald fra stalaktitterne mod grottens gulv (»Undergang sig skiller«) og deres opbygning af stalagmitterne under

fordampningen («Ophav samler sig»). Hvad Staffeldt vil have frem, er slet ikke disse sansninger, men det bestandige kredsløb mellem opbygning og destruktion.

I sidste strofe (den anden terzet) fremsættes den endelige tolkning, nemlig at grotten er udtryk for sjælens kaotiske verden. Nu prøver Staffeldt ikke at finde korrelationer mellem grotten og ideen – i strofen dominerer sjæleskildringen helt. Man læser den i øvrigt ganske i forlængelse af beskrivelsen af »Mythen« i de tidligere strofer. Rækken af begreber: »Saga«, »Mythe« og »Sjæl« ligner et hierarkisk system, men det er vanskeligt at afgrænse begreberne i forhold til hinanden, – sjælen synes i hvert tilfælde det sidste og væsentligste i digtet. »Saga« og »Mythe« synes kun at være hypotetiske stationer på vejen til sjælen:

»Hvilken Fee med magisk Ynde stiller
Minder, Ønsker, Forsæt, Qval og Hæld
Her dit trufne Billed op, o Sjæl?«

Staffeldt søger indsigt i sjælen. Det er sagen i digtet. Grotten er kun anledningen, døren ind til erkendelsen. »I en Dryppesteengrotte« er en smuk demonstration af digterens egne ord om ikke at være fænomenernes fange, men søge ideen i sit indre.

Tankegangen i »Ved et Æbletræ« også fra *Nye Digte*, 1808, er principielt den samme som i »En Dryppesteengrotte« – først præsentationen af det fysiske fænomen, som næsten ikke er til at skelne fra en vision, så retoriske overvejelser af, hvad billedet måske kunne betyde.

Digteren har sandsynligvis set et æbletræ, der i september måned 1804 både har sat blomster og bærer modne frugter. Fænomenet besynges på homerisk vis i et langt heksameterdigt for at blive fortolket nyplatonistisk som billede på modsætningernes enhed, på pardannelsens komplementaritet – og på »det Eene«, Plotins betegnelse for det højeste væsen, som alting udspringer af, og som rummer alle modsætninger. Digtet kulminerer med udtrykket »det evige Eene«.

Dette væsen er så ujordisk, at det er uden navn. Teksten er tilsvarende mere åndelig end sanselig. Kun den klassiske retorik skaber bevægelse i tankedigtet: Personifikation af træet og direkte tiltale af det; gentagne, forstærkende udråb; lærde mytologiske lokaliteter. Fremstillingen opfatter jeg som ét plan, trods personifikationerne, – de er konventionelle og markerer ingen særlige emneområder:

... paa Daniens Slette,
Seer jeg den spæde Blomst slynget om modnende Frugt,
Og den undrende Green, berørt af sydlige Straaler,
Tvende Aarstider nu samler i samme Moment.
Skjønne Hesperiens Billed! Foreening af Ophav og Ende!
Ikke Hesperiens blot, Evigheds Billed, o Par!
Al min Længsel ved dig af tunge Bedøvelse vækkes
Og med Vind og med Sky stræber mod Syden min Aand.
Thi forunde du mig, med varsomt Tryk dig at plukke,
At et Hesperien jeg holde i hædige Haand,
At mit Øie i dig det evige Eene beskue,
Thi det Herligste kun sænker i Billed sig ned.

Digteren synes imidlertid ikke, at han har udnyttet billedets betydningspotentiale, så han fortsætter længere fremme i digtet med at detailtolke synet af det blomstrende æbletræ med de modne frugter. Er det tale om en »mystisk Skrift« (min udlægning: som rummer signifikante budskaber)? Er blomsterne om efteråret naturens drøm om svunden ungdom (min kommentar: af Platon kaldet guldalderen)? Eller er det et digt om poetisk lovløshed, som nu bliver lov (Staffeldts håb i det følgende: et varsel om etablering af »Sangenes Rige«)? Sådan liner Staffeldt mulighederne op i sin søgen efter dybere viden om historiens gang.

Jeg skal ikke komme nærmere ind på digtets slutning: Efter den indledende begejstring i digtet over fundet af billedet opholder Staffeldt sig ved det fluktuerende og ubestandige ved evighedens aftryk i det endelige og skræmmes af denne omskiftelighed og den historiske udviklings paradoksale selvfortærende karakter: Skønheden bliver knust af det barbari, som ellers muliggør dens lykkelige vækst (elysium: lykkeland):

Kun Omskiftelsen varer: af Barbarens knuddrede Kølle
Lokker en hemmelig Magt Kunstens elysiske Blomst,
Mens Barbariet hist i staaomsmeddede Arme
Knuser hver yndig Gestalt, Livet ved Musen modtog.

Staffeldt har givetvis tænkt på de voldsomme historiske begivenheder i samtiden (fx Napoleons karriere), som både befordrede kunsten og knuste den.

2. Nyplatonisme

Det er vanskeligt nøjagtigt at bestemme, hvornår Staffeldt begynder at give udtryk for nyplatoniske tanker – platoniske og nyplatoniske ideer er filtret tæt sammen i hans forfatterskab, så meget at man kan tale om platonistiske forestillinger under ét. Men »Ved Søen« er et af de første digte, hvor nyplatonismen tilsyneladende er klart manifesteret i tekstens struktur. Liebenberg placerer digtet i gruppen af tekster fra før 1800, selv om digtet først offentliggøres i »Digte«, 1804.

»Ved Søen« får sit nyplatoniske præg af, at digteren skelner mellem sit ideale »Jeg« og sit mere jordiske og individuelle »Selv«, en opdeling, der svarer til »det Enes« emanationer (udstrømninger) eller med Plotins ord: hypotaserne (græsk for underlag el. grundlag) ånden og sjælen. Men understregningen i digtet af den ideale verden i modsætning til jegets tilværelse peger mod den mere ukomplicerede Platon. Usikker vil jeg derfor kalde digtet diset platonistisk. Tydeligt skildrer Staffeldt derimod »Jeget« og »Selvet« som to elskende.

En analyse af »Ved Søen« viser en ny stil hos Staffeldt. De forskellige planer er sammenhængende og veksler konsekvent: anskuelige naturbeskrivelser, øm erotisk dialog, abstrakt filosofi og subjektive følelser mellem hinanden. Overført og bogstavelig mening skifter sammen med planerne. I første strofe veksler en naturbeskrivelse og en skildring af et jeks oplevelser (emneplanerne bliver først markeret i strofe 2). Jeg vil illustrere opbygningen grafisk på denne måde:

<- Og medens de Bølger fare afsted>,	<...> naturplan
(Mig synes at ogsaa jeg skulde med,	(...) jegplan
Og stirrende ned) <i billedfuld Søe>,	bortdøe: metafor
(I underlig Længsel vil jeg) / bortdøe.	

Og derpå finde sammenhængen: Mellem skildringen af søen og beskrivelsen af jeget er der tydelig parallelitet, hvorfor søen læses som et symbol på jeget. Den »billedfulde Sø« er dobbelttydig. Selvfølgelig betyder udtrykket, at søen er fyldt med spejlinger; men billede er almindeligvis hos Staffeldt ensbetydende med symbol eller endda metafor, så søen må være udtryk for et eller andet i jeget; »bortdøe« er vel en noget drastisk metafor for at opgå, blive borte i, men har også en dybere mening, nemlig den at forsvinde fra den jordiske materialisme og kødets banale lyst, for at søge mod det højere liv, som søen er billede på.

Det er positiv (ny)platonisme at dø fra denne verden! Strofe 2s emneplaner kan afbildes sådan – og nu er der brud mellem »vinker« og »dybt i den stille Azur«, således at et naturplan og et jegplan tydeligt markeres:

(Mig vinker) / <dybt i den stille Azur> / [...] platonisk plan
[En anden Himmel, en anden Natur, [...>], [(...)] overlapninger
Æterisk og idealisk er Alt,
Ligt Tingenes allerførste Gestalt.

Læseren befinder sig midt i den platonistiske ideverden, der opfattes bogstaveligt, – i forlængelse af jegplanet; dog tolkes »vinker« som en metafor for, at de æteriske gestalter gør indtryk og rummer kimen til den personifikation af den højere verden, der fører frem til den erotiske situation i de næste strofer. Vi får her desuden forklaringen på udtrykket »billedfuld Sød« i 1. strofe: søen er billede på »Azuren«, den platoniske himmel, hvor alting fremtræder i en ideal skikkelse. Men læseren får ikke lov til længe at dvæle ved den, for i næste strofe forvandler de forskellige indre ideale kræfter sig til personer:

Mit første Jeg <fra det reene Blaae,> [...] elskovsplan
Mit reenere Selv] / {tilhvidsker mig saa:
Hvi skilte du dig fra mig, fra mig?
Og dog hvor elsker, hvor elsker jeg dig!} /

Elskovsdialogen læses metaforisk som udtryk for forholdet mellem det ideale jeg og det individuelle, men rene selv. Tilsyneladende kommunikerer der uafhængigt af det almindelige jeks bevidsthed, for i sidste strofe er digteren på afstand af sig selv og forholder sig registrerende til de opståede følelser i sig selv og formulerer generelle filosofiske konklusioner – som om det ideale jeg ligger uden for og højere end jeget, som igen er spaltet i det rene selv og så det lave almindelige jeg, hverdagsjeget så at sige. Alle disse jeg'er danner således et hierarki: øverst det ideale jeg, lavere det rene selv, nederst det almindelige, registrerende og ræsonnerende jeg – det kan som sagt ligne nyplatonisme, sidste strofe slutter dog i en almindelig platonisk vision:

(Da blir jeg saa underlig bange og øm, ([...]), ([<...>]) overlapninger
 [Min Aand sig løsnér til meere end Drøm:
 Mig synes at Guder og Mennesker gaae
 Omfavnede,<dybt i det reene Blaae.>])

Emneplanerne bliver i sidste strofe forenet i udtrykket »det rene Blaae«; som både er jegets anede forestillinger *og* den jordiske himmels afspejling i søen *og* den ideale platonistiske azur, – et romantisk symbol á la »poesiens blå blomst«. Glosen lige før »det rene Blaae«: »omfavnede«, hentyder til den erotiske dialog i 3. strofe, som her synes at have ført til en forening af det ideale jeg og det rene selv. Helt vover Staffeldt dog ikke forvandlingen rent poetisk: det talende, almindelige jeg synes kun, at sammensmeltningen har fundet sted. Den er endnu ikke blevet til virkelighed i digtet, dvs. blevet en digterisk realitet.

Kærlighedsdialogen i »Ved Søen« genfindes i en lidt ændret form i »De tvende Draaber« fra *Nye Digte*, 1808. De elskende er her smeltet sammen til ét, i form af en vanddråbe, der på vej ned mod jorden bliver spaltet i to, den ene halvdel bliver liggende på en roses blade, den anden synker helt ned på jorden ved blomstens fod. Begge kan lige skimte hinanden og klager over den ulykkelige adskillelse: »O glimt igjennem Natens Slør! Kun da, kun da jeg ikke dør, Naar jeg dig seer, o Mage!«.

På denne måde markeres naturplanet (stjerneskjæret, måneskinnet, dråberne, rosen osv.) og elskovsplanet (det meste af dialogen med alle personifikationer) klart; klichéer som »tye« og »Barm« noterer jeg ikke som personifikationer:

<Fra Maanenattens Sølvsky	<...> naturplan
Til Jorden tvende Draaber tye,	(...) elskovsplan
Kun een i himmelsk Blanden;	(<...>) overlapping
Men faldende de skilles ad,	
Den eene sank paa Rosens Blad,	
Ved Rosens Rod den anden.> /	

(<I Stjerneskjær og Maanskin> de
 Saa kjærligt til hinanden see
 Ved Elskovs Vexelklage:
 O glimt igjennem Nattens Slør!
 Kun da, kun da jeg ikke dør,
 Naar jeg dig seer, o Mage!

Ved Klagen vaagner) / <Vinden op
Og ryster Rosenbuskens Top,
Da løsner sig den eene,
Den falder til den anden ned,
Ved Jordens Barm,> (i savnløs Fred,
De atter sig foreene.)

Elskovsdialogen er imidlertid så »menneskelig«, at det er vanskeligt at læse planet overført som udtryk for noget i naturplanet. Dialogen fastholder læserens fornemmelse af, at han overværer to menneskers ømme samtale, og han forsøger at læse naturplanet overført som kulisser for en intens elskovsakt. Rosen kan således udlægges som metafor for kærligheden, som de to forholder sig forskelligt til. Og vinden som udtryk for skæbnen eller tilfældet. I konsekvens heraf slutter man med at mene, at digtet er bygget op som en erotisk teaterscene med to aktører.

Digtet er et godt eksempel på romantik, sådan som jeg tidligere har beskrevet den Staffeldtske romantik. Når jeg alligevel placerer »De tvende Draaber« i rækken af platonistiske digte, skyldes det ikke blot, at kærlighedsparret i overensstemmelse med Platon opfattes som en oprindelig enhed, men først og fremmest, at digtet rummer en modsætning mellem himmel og jord, der antyder en konflikt – ganske vist gemt i naturplanet, men alligevel påfaldende platonisk. Den platoniske læsning smitter af på, dvs. videreføres til de to talende dråber i hver sin højde, der kan opfattes som niveauer i den platonistiske tilværelsesmodel. Enten ånden og sjælen, eller sjælen og sansen. Staffeldt har brugt begge begrebssæt – Plotins begreber ånden og sjælen i digtet: »Aanden og Sjælen«; Platons sjælen og sansen i »Liljen og Dugdraaben«. Modsætningen himmel og jord er dog verbalt manifesteret i digtet, og det peger mere i retning af Platons dualisme mellem ide og fænomen.

Men paralleliseres »De tvende Draaber« og »Ved Søen« hårdhændet, øjnes der en analogi mellem de to niveauer i »De tvende Draaber« og »mit første Jeg« og »det rene Selv« i »Ved Søen« – det kunne modsat tyde på, at kærlighedsdialogen i »De tvende Draaber« udspiller sig mellem de øvre lag i den nyplatoniske tilværelsesmodel.

(Man kan måske også se den højere dråbes fald ned til dens mage på jorden som en nedstigning fra ånden og levendegørelse af materien, en udstråling fra »det ene«, som Plotin beskriver det. Men Staffeldt har dog ikke gjort ret meget ud af denne mulighed, hvorfor jeg vil sætte den i parentes).

Det er således uklart, hvad digtet filosofisk set handler om. Men under alle omstændigheder er digtet konkret en historie om elskendes adskillelse og genforening.

Man bemærker, at det filosofiske plan helt er skjult af natur- og elskovsplanet – digtet bliver derved ét stort symbol. Staffeldt konstruerer nu selv sine billeder. I sproget.

Det er også bemærkelsesværdigt, at digtet slutter harmonisk med, at de to niveauer forenes, – den højere dråbe falder jo ned til den lavere. Staffeldt kan i dette digt mene, at det er muligt i kærligheden at forene det jordiske og himmelske i »savnløs Fred«, som der står. Han er ikke altid så optimistisk.

Optimismen er endnu tydeligere i »Vaaren«, også fra *Nye Digte*, 1808: I de tre første strofer skildres forårets ankomst. Solen får blomsterne til at vrimle frem, derpå personificeres de, og lysets gud gør »Naturen« til »Brud« – foråret er således en art elskovsakt i bred biologisk forstand. I den fjerde strofe introduceres jeget, der fortæller, hvorledes foråret påvirker ham og hans indre: skjulte verdener dukker op, og gestalter samler sig. I de sidste 5 strofer får læseren at vide, hvordan det giver sig udtryk. Jeg gennemgår disse 5 strofer én for én, markerer ordenes stofområder og prøver at finde ud af, hvordan planerne kan læses:

I 5. strofe begynder forårsvisionen: Landskabet præsenteres med skov, høj, dal og skjulte sølvårer i jordens dyb (et naturplan, grafisk markeret med <...>). Ind i denne beskrivelse er skudt en række personifikationer af naturen, som samler sig til en forestilling om en kvinde, der udtrykker sig musikalsk, maler, skriver og sender elskovsbreve, altså et menneskeplan, som i øvrigt senere i digtet udvides med guddommelige væsener af en slags (...). De kunstneriske færdigheder er flere steder i strofen stillet sammen på en sådan måde, at nogle af egen-skaberne skiller sig ud som et selvstændigt plan, et særligt filosofisk kunstplan [...]:

<I Skovens> / [Melodier] / (taler) / <...> naturplan
 <Natur> / (med elskede Gemal), (...) menneske- og gudeplan
 <I Blomster> / [-skrift] / (den Ømme maler) / [...] kunst- og filosofiplan
 [Et Elskovsbrev] / <paa Høj og Dal: (<...>) overlapping
 I dulgte Sølvraarer> /
 (Henrinde hendes Taarer
 Med Længsels Fryd og Qval.

Vel synes naturplanet umiddelbart at være realplanet og de øvrige planer metaforiske; men menneskeplanet fylder så meget, at man tvinges til at læse »Natur«, som er en person eller en kraft, der udtrykker sig landskabeligt gennem musik, maleri og breve. Dvs. opfatte de menneskelige foreteelser bogstaveligt og landskabet som udtryk for en eller anden stræben. Metaforikken virker tilbage på de første strofers naturplan og gør det til et symbol. Kunstplanet synes jeg i øvrigt er særlig interessant. Det forstås lettest, mere eller mindre bogstaveligt, som udtryk for »Naturens« aktiviteter i landskabet. Staffeldt giver udtryk for, at man i kødets verden skriver, maler og komponerer for at udtrykke sin længsel. Den højeste stræben er således også en skriveproces. Menneskeplanet udvides med antik mytologi i 6. strofe:

Da, fyrig som et Elskerøje,) /
 <I mørke Blaae en himmelsk Ild,> /
(Solguden skuer fra det Høje,) /
<Og Dagen er> / (hans Elskovssmiil.) /
<Naturen>/(opad stræber,) /
<Med tusind Blomster> / (-læber
 Hun drager) / <Lyset til.>

Man ser de to forestillinger for sig: blomsterne, der folder sig ud for solens stråler; og et kvindeligt væsen, som byder sig til for sin elsker. Naturelementerne kan oversættes til erotik: »Dagen« er metafor for det strålende i hans »Elskovssmiil«, »tusind Blomsterlæber« for hendes ømme ord. Omvendt kan mytologien tolkes som metafor for naturen: »Solguden skuer«, dvs. at solen skinner, lyset er »en himmelsk Ild«, dvs. stråler på himlen, osv. Diskret camoufleres budskabet både i naturplanet og i menneskeplanet: Den kvindelige natur »stræber opad« mod »en himmelsk Ild«. Det betyder, at det jordiske er rede til at blive forenet med det himmelske – iklædt forårets »billedsprog«. Skildringen af elskoven breder sig i 7. strofe, så der kun er plads til naturen i strofens første og sidste linje (»Perledug« læses som dugdråber):

(Og snart i fyrig) / <Aftenrøde,> /
 (Opholdt paa Brudens ømme Bryst,
Hans Brudgomskys saa heede gløde
Med Hyrdetimens drukne Lyst.
Dog naar ham Skjebnen kalder,
Hans Afskedstaare falder,
 <I Perledug opløst.>

Efter den usædvanlige hede skildring af samlejet, fastholder ordet »Skjebnen« perspektivet: Digtet er ikke et erotisk poem. »Skjebnen« får guden til at løsrive sig fra kvinden, og man tænker straks på, at solen går ned om aftenen – hvorved blomsternes seksuelle glæder skammeligt afbrydes. (Man bemærker også udtrykket »Afskedstaare« for duggen, der falder. Staffeldt har ikke glemt sin dråbemetafor.) Men skæbnen er for stærkt et ord til blot at dække den astronomiske trivialitet, at det bliver aften, og solen går ned.

Der må ligge noget andet bag. Hvad, får vi at vide i 8. strofe:

Den store Hyrdetime atter
 Til Brudefesten) / [Tegnet gav:] /
 (Guds Søn med Guds opelskte Datter
 Foreener sig) / <i Jord og Hav;> /
 (Beruust af Elskovs Bæger,
 I hendes Indre præger
 Han) / [Himlens Billed af.] /

»Hyrdetimen« er »Tegn« for eller til, at »Guds Søn« forener sig med »Guds opelskte Datter« i brudefesten. Ordene her er påfaldende: »Tegn« bruges næsten med betydningen metafor, – kunstplanet fra 5. strofe fortsættes med yderligere en skriveteknisk glose. Udtrykkene »Guds Søn« og »Guds ... Datter«, der har omgang med hinanden, er næsten en blasfemisk konstruktion, i hvert tilfælde helt fremmed for kristne forestillinger. Blodskammen skal dog ikke tages for pålydende, men skal påpege den nære forbindelse mellem »Guds Søn« og »Guds ... Datter«, at de begge udgår fra »det ene« og er beslægtede. »Guds Søn« er nemlig ikke Kristus, men billede på sjælen, og »Guds ... Datter« hverken Helligånden eller Jomfru Maria, men billede på naturen eller som Platon vil le sige: fænomenerne. Og forbindelsen mellem sjælen og naturen er først og fremmest et sanseligt og udfordrende billede på en gensidig bevægelse, en dialektisk affære af kompliceret art: naturens længsel efter sit skaberophav, og skaberens trang til at udbrede sig og manifestere sig.

(Man kunne overveje, om »Guds Søn« kunne betyde ånden, og at hele affæren drejede sig om forholdet mellem emanationerne ånden og sjælen i Plotins tankemodell, parallelt med problematikken i digtet »Aanden og Sjælen«. Det ville passe med incestmetaforikken. Men digtets sanselige aspekter virker i denne tolkning malplacerede – de hører ligesom hjemme i den jordiske sfære og kødet. I digtet foregår samlejet jo også »i Jord og Hav«, og kvinden betegnes tydeligt nok »Naturen«.)

Menneskeplanet bliver nu også læst overført. Erotikken skal forstås metaforisk. Kun det kunstfilosofiske plan fastholder bogstaveligheden, – dialektikken mellem de to niveauer i den platonistiske tankemodell styrer faktisk hele teksten. Strofen slutter med, at ånden sætter sit præg på naturen og gør det til et billede, som om naturen på den måde blev besvangret. Ligesom drypstensgrotterne, det blomstrende æbletræ i september og de elskende.

Den 9. og sidste strofe er apoteosen, virkelig flot:

<Hvert Støvgran til en Blomst vil blive,
Hver Luftpust> / [til en Harpeklang,
Og Livet heelt sig overgive
Til Evighed i Svanesang:
Som Lyd af rørte Strænge,]
(Alguden vil fremtrænge
Af alle Skrankers Tvang.)

Alle emneplaner inkorporeres i det filosofiske kunstplan uden brud på normalsproget, om end fremstillingen er højst unormal: elementer placerer sig i en stigende orden fra det lave til det højere: støvet (materien) bliver til blomster (natur), vindene (naturen) bliver til harpestrengene, og det evige liv realiseres gennem den definitivt sidste musikalske præstation (»Svanesang«), og ånden gennemtrænger »som Lyd af rørte Strænge« alt og nedbryder hindrende skranker. Altså: ved hjælp af musikken, der er romantikkens tryllestav. Musikken er det kunstneriske sprog, der gør det muligt for den romantiske digter at skabe sin egen virkelighed.

Resumé: Først læses naturplanet bogstaveligt, og de øvrige planer metaforisk; så læses menneskeplanet bogstaveligt, og de øvrige metaforisk; til sidst læses det kunstfilosofiske plan bogstaveligt, og de øvrige metaforisk. Hver gang føres de metaforiske værdier tilbage og forvandler tidligere bogstavelige planer til billeder. Metamorfose efter metamorfose.

»Vaaren« er en myte om materiens længsel efter genforening med sin skaber, stadig stigende fra niveau til niveau, indtil det højeste trin nås: alt bliver et, og alle begrænsninger ophæves. Den totale frihed. Staffeldts poetiske verden er ikke særlig tilgængelig, men den belønner den indtrængende med store synere.

P. S. Vi skal ikke glemme, at »musikken« selvfølgelig også hentyder til de metriske systemer, som Staffeldt så virtuost benytter sig af; ikke mindst i »Vaaren«.

3. Romantik

Man kan godt spørge, hvorfor den følgende tekst ikke er anbragt blandt de platonistiske tekster, men indleder rækken af eksempler på romantisk poesi – for der er lige så tydeligt eller utydeligt et platonistisk perspektiv i »Liljen og Dugdraaben« fra *Nye Digte*, 1808, som i de foregående digte. Forklaringen er, at skildringerne i »Liljen og Dugdraaben« er meget omfattende, anskuelige og følelsesfulde; især de erotiske beskrivelser. Digtet kan næsten læses som en psykologisk historie om kærlighedens kortvarighed. Samtidig med, at det hele er udtryk for en indre længsel, en stræben mod en højere tilstand. Sceneriet er derfor et typisk romantisk billede, tilmed brugt af senere romantiske poeter – jeg kan fx nævne Chr. Winthers »En Sommernat« og Hauchs »Den vilde Rose«.

Mens elskoven mellem det jordiske og himmelske finder sted om dagen i »Vaaren«, og aktørerne er solen og blomsterne, så er scenen forskudt til natten i »Liljen og Dugdraaben«, og solens lys udskiftet med natteduggen. Tilsvarende er den positive synsvinkel på foreningen af ånd og materie i »Vaaren« forvandlet til en negativ: Fokus i »Liljen og Dugdraaben« ligger på den tragiske adskillelse af de to. Lykken er nu dråbens genforening med sit himmelske ophav, hvor den hyldes i »Regnens Farvekran্দ« og omgives af »Maaneslørets Sølvverglands«, mens den jordiske lilje sørgeligt visner og dør.

Digtet begynder næsten som »De tvende Draaber« med, at en dråbe falder fra himlen mod jorden. Den lander i »Liljens Skjød«. Et naturplan og et menneskeplan markeres med det samme, og naturen personificeres – det er der ikke noget mærkeligt i. Men at dråben sammenlignes med »Engles Længselsgraad« er underligt. Forklaringen får man først, når man bemærker, at dråben synes, at liljens omklamring af den er et »jordisk Fængsel«: modsætningen himmel og jord og dermed digtets realplan markeres allerede i første strofe, men ret indirekte. Både liljen og dråben bliver under indflydelse af realplanet udtryk for henholdsvis legeme og sjæl, men kun symboler. Mere dominerende er realplanet ikke: Læserens forestillinger om dråben og liljen og relationerne mellem dem er meget konkrete og plastiske og kan ikke uden videre gøres helt transparente. Emneplanerne i digtet illustreres på denne måde:

<Liljen og Dugdraaben

Fra Solens> / (Afskedssmiil) / <udflød	<...> naturplan
En Draabe ned i Liljens> / (Skjød,) /	(...) menneskeplan
[Lig Graad af Engles Længsel;]	[...] nyplatonisk plan
<Da lukkede sig Blomsten brat	([...]) overlappning
Og Draaben> / (fangen og forladt	
Sig fandt [i jordisk Fængsel.]	

Nu er scenen klart bygget op og aktørerne præsenteret. I 2. strofe kommer »Liljens« monolog, der indeholder dens alt for optimistiske formodning om, at »Draaben« vil blive hos den, og dens næsten naive, sværmeriske kærlighedserklæring til det flygtige element:

(»Velkommen! o velkommen vær!
Nu, Søde, maae du blive her) /
 <Hos Liljen,> / (øm og kjælen!
Og hvis du altid elsker mig,
Da skal jeg stedse elske dig,) /
 [Som Sandsen elsker Sjælen.«] /

Realplanet i sidste linje holder perspektivet fast – med en sammenligning: »Som Sandsen elsker Sjælen«, dvs. begejstret, længselsfuldt, ligesom henført. Vi skal læse monologen som et billede, noget som er lig med noget andet, dvs. et symbol, her med et klart overført perspektiv. Digtet handler nu helt klart om konflikten mellem sjæl og legeme. Så følger i 3. strofe dråbens svar:

(»O Nej! jeg kan ei blive! nej!	(<...>) overlappning
Med Skyerne kun gaaer min Vei,	
Her tøver jeg kun føje:	
Jeg <Himmelen afspeile> maae,	
Beruse mig i <i Æterblaae,	
Vidt over Jordens Høje.«>) /	

Replikken er også symbolsk, men mere tvetydig, idet naturplanet er lagt ind i »Draabens« formuleringer, hvorved dråbeforestillingerne bliver nærværende for læseren. Modsætningen mellem himmel og jord ligger dog skjult som et vandmærke i naturplanet og styrer de sammenpakkede

Dernæst er det mærkeligt, at dråben af engle skal bæres frem for solens »Trone«, flydende af »Andagts Blik, i Templets Skjød« – i en skål. Man overværer tydeligvis sakrale handlinger, der foregår dels i et »Tempel« med andagtsøgende, dels i en himmel, organiseret som et feudalt hof med tjenende engle omkring tronen. Dråbens forvandling til væske i en rituel skål er billede på den individuelle sjæls betydningsfulde overgang til kollektiv ånd, dens processionslignende himmelfærd billede på dens værdige opstigning til »det ene«. Ophøjelsen skal være så mysteriøs som muligt.

Bortset fra dette læses det lille kærlighedsdigt uden vanskelighed som en pessimistisk myte om sjælens udfrielse af denne forgængelige verden og genforening med evigheden.

Man kunne godt tro, at Staffeldts poesi helt er båret af hans esoteriske nyplatoniske overbevisning, men et digt som »Aftenrøden«, *Nye Digte*, 1808, fortæller, at naturen kan opleves i kraft af egen skønhed og kun med et let platonisk perspektiv, der ikke adskiller det fra anden romantisk poesi. Kort sagt: Staffeldt kan godt formulere sig, så det umiddelbart kan forstås af en moderne læser. »Aftenrøden« er et sanserigt, klart, men også komplekst og anelsesfuldt digt. Et af vor litteraturs smukkeste. Emneplanerne kan gengives således:

<Aftenrøden> /

»Rose i en Vase af Lasur,	<...> naturplan
Som« <af Solens Bølge> / (-grav fremstiger,	(...) menneskeplan
Hvergang fra den sørgende) / <Natur> /	»...« roseplan
(Hendes Ven til andre Verdner viger!) /	

Fra første linje er det klart, at rosen i lasurvasen er metafor for aftenrøden på himlen, efter at solen er gået ned. (Lasur er en gennemsigtig blå glasur – udtrykket hentyder til himlens flørlette farvelag). Rosen gøres i det følgende til en kvinde, og sceneriet personificeres: solen er »hendes Ven« og naturen »sørgende«; »Bølgegrav« en metafor for havet, som solen er gået ned bag, og som kvinden stiger op af, – som en anden Venus Anadyomene (mytologien her er godt camoufleret). Rosen er udtryk for den æstetiske henrykkelse ved lysfænomenet i horisonten, som er beslægtet med erotisk betagelse. Første strofe er meget kompleks: en sproglig chokstart. I næste strofe udbygges og anskueliggøres forestillingsplanerne:

<Ikkun Maanen>, / (rødmende for dig, (»...«) overlapning
Dristig i din »Purpurkalk« nedskuer;) /
<Himlens Stierner> / (langt fra holde sig,
Elskere med tause, dulgte) / <Luer.

Personifikationerne bidrager især til at beskrive sansningerne i natursceneriet, samtidig med at solnedgangen også ligner en menneskelig situation. Den moderne læser ser faktisk dobbelt: både en strålende dyb og rød himmel og et erotisk maleri noget i retning af Edvard Munchs »Bohemens bryllup«, selv om han godt nok ved, at digtet alene drejer sig om – ja om noget højere! Han ved ej hvad. I tredje strofe kulminerer sceneriet, og det metafysiske perspektiv toner frem:

Skjønne Himmel> / »-blomst« / <af Lys og Luft,> / [...] platonisk plan
[Af de Reeneste en hellig Datter!] /
<Aften> / (samler) / <Vaarens heele Duft
Og den> »i din Purpurkalk« / (indfatter.) /

Der er stadig udsigt til aftenhimmels røde tåger, som virker som et purpurrødt koncentrat af forårets blomsterduft (Staffeldt excellerer i ren synæstesi). Men alt får et andet perspektiv af linjen: »af de Reeneste en hellig Datter«. »Datteren« er selvfølgelig rosen, som igen er aftenrøden. Hvem »de Reeneste« er, synes straks vanskeligere: Man kan foreslå »det rene selv« eller »ideerne«, men man kan også blot opfatte »de Reeneste« sådan i almindelighed som »idealerne«, hvem/hvad det så er. Under alle omstændigheder bliver aftenrøden symbol på noget højere, som vi kun kan ane et øjeblik, før synet forsvinder:

<Ak! men Natten ud fra Østen> / (gaaer,
Sagte sig dens Rige rundt udbreder;) /
<Himmel> / »-rose! end du herlig staaer,
Dog du snart de matte Blade spreder.

Roser!« / (eders Søster er ei meer,
Græder) / <Dug> / (til Minde) / »-rosens« / (Minde!) /
<Lærker>! / (jubler, naar I atter seer
Haabets) / »Rose høit paa Østens Tinde!«

Roseplanet bliver nu læst metaforisk om aftenhimmels rødmen, det er klart nok. Men det metaforiske menneskeplan (alle personifikationerne) tilføjer særlige værdier til naturplanet, således at det må opfattes som et symbol på noget åndeligt og højere. Naturen bliver så grundigt gjort levende, at det ikke er muligt at betragte solnedgangen som et blot og bart synsfænomen – den bliver symbol på en åndelig manifestation, en sanserbåren vision. Ganske vist forsvinder visionen hurtigt, men som læseren trøstes med i digtets allersidste linje: den kommer sikkert igen næste morgen.

Digtet er en myte om idealets fald og genoprejsning i livet. Et positivt modstykke til »I en Dryppesteengrotte«s rædsel for den evige gentagelse.

Der er hele tiden modsatte opfattelser af den samme problematik hos Staffeldt. Det kunne virke, som om han lod sig styre af »billedernes« plads i vor ubevidst nedarvede sprogligt dualistiske verdensbillede: grottes mørke dyb (»I en Dryppesteengrotte«) kontra himmelens lysskær (»Aftenrøden«). Men jeg tror mere, at han grundlæggende er i tvivl om, hvordan fænomenernes billeder skal forstås. Det virker ikke, som han lader sig styre af sproget, så energisk han vrider og vender det for at få det til at udtrykke hans forestillinger.

Linjen: »af de Reeneste en hellig Datter« i »Aftenrøden« må have været betydningsfuld for Staffeldt, for den gentages lidt forandret i »Sonettkrands«, *Nye Digte*, 1808, med samme funktion, nemlig som nøgle – til det fjerde digt i sonetrækken, hvor den nye udgave lyder: »Den uberørte Møes affødte Datter«.

»Sonettkrands« består af 6 sonetter, der fortæller den gamle historie om mand og kvinde: deres første møde, deres forelskelse og forening til sidst. Det mærkelige ved kærligheden i sonettkrandsen er for det første, at stedet, de elskende ser hinanden først, kaldes et »Tempel« – som om historien foregik i den klassiske oldtid; for det andet, at sonetterne II, III og IV ligesom stivner i statiske situationer – man kunne sige billeder, Staffeldt bruger selv udtrykket flere gange i digtet; for det tredje, at disse billeder betragtes påfaldende kontemplativt af digtets jeg, mest den IV. sonets aftryk af den elskedes krop i svanehynderne i hendes soveværelse, som jeget har fået adgang til.

Sovekammersituationen virker måske realistisk, men udtrykket »O meer end Billed' af den Elskelige« gør den konkret læsende urolig: Hvad er det for »mere«? Svaret er: »Den uberørte Møes affødte Datter«. Selvfølgelig kan man relatere den »affødte Datter« til aftrykket af den elskede i dynerne, men udtrykket »uberørte Møe« om pigen lyder meget for

idealistisk til, at man kan tage det for pålydende i en realistisk sammenhæng. Sværmerisk lyder også »Helligdom« om sovegemakket i den IV. sonet, ligesom ordet »afgudisk« om forelskelsen i den »indholdsfulde Tomhed« og udtrykket »den ambrosiske Natur« om dynerne.

Summa Summarum: man kan ikke undgå fornemmelse af, at den elskede må være noget ganske særligt, et eller andet højere væsen, måske »idealet«. Men hele tiden er der dog tale om en kvinde af en slags. Altså både et kødeligt væsen og udtryk for noget højere; et billede i Staffeldts forstand. Sovekammer-scenen må være symbol på et møde mellem ubørthed (ideen) og naturen (fænomenerne) – genstanden for Staffeldts fortsatte kult. Ikke en seksuel situation med Staffeldts jeg som fetichistisk dyrker af den elskedes aftryk og lugte i dynerne, som meget jordbundne måske kunne tro.

Sonettens emneplaner kan illustreres på denne måde:

»Sneehvide Liin! nedtrykte Svanehynde! »...« sovekammerplan
Hvor hendes Aande Luften rundt forsøder, [...] filosofisk-platonisk
Naar her bag Nattens Forhæng« / #sig afføder# / plan
[Et Billed' af min Elsktes skjulte Ynde! #...# manifestationsplan

I opholdt Indtryk her sig #tør forkynde [»...«], [#...#] overlappning
Hvad intet Øie under Solen møder#;
Af den ambrosiske Natur] / #end gløder# /
»De hvide Liin, det bløde Svanehynde.« /

[O meer end Billed' af den Elskelige!
Du indholdsfulde Tomhed] / »varm af hende!« /
[»Den uberørte Møes affødte Datter!«

Jeg kan fra denne Helligdom ei vige
Og maa afgudisk for et Væsen] / #brænde,# /
[Som, ak! forgaaer, saasart jeg det omfatter.]

Der synes at foregå en intensivering af det abstrakt filosofiske plan frem til sonettens slutning: »Den uberørte Møes affødte Datter« kan både læses konkret om pigens aftryk i dynerne og abstrakt filosofisk om renhedens aftryk i materien, men i sidste strofe synes den filosofiske læsning at være så påtrængende (som sagt i kraft af ordene »Helligdommen« og »afgudisk«), at læseren slet ikke længere ser scenen for sig eller

overvejer muligheden af, at jeget prøver at lægge sig over aftrykket i sva-nehyderne; og at det er det, der menes. Men oplever ret fuldtonende digterens forundring over og beundring af det uendeliges aftryk i det endelige.

Resumé

Med Staffeldt konstitueres den moderne poesi: det digteriske sprog frigøres fra virkelighedsbindingen og definerer sig selv, dvs. konteksten bestemmer de centrale ords betydning. Det sker ved at digtet opdeles i emneplaner, der enten læses metaforisk, symbolsk eller bogstaveligt. Metaforernes og symbolernes overførte mening præciseres af de bogstavelige passager, der fungerer som »vejledere« eller »støttepunkter« for tolkningen af metaforernes og symbolernes billeder.

Nye Digte, 1808, ligner i sin helhed en vidtløftigt park (naturplanet). Foråret, blomsterne, aftenrøden, duggen og i det hele taget naturen personificeres i digt efter digt (menneske- og gudeplanet) og figurerer rundt omkring i buskadsset som aktører i scenerier, der fortæller om et højere åndeligt liv (det platonistiske og filosofiske plan). Naturen og kærligheden danner billederne (billedplanet). Platons og Plotins ideverden er det, digtsamlingen handler om (realplanet).

Ofte foretages analysen af et digt ud fra en sammenhæng med andre tekster af forfatteren. Det ene billede synes at udvikle sig af det andet. Beslægtede billeder udtrykker beslægtede problemstillinger, og bestemte platonistiske tankegange gentages. Staffeldt skildrer hele tiden sjælens kortvarige ophold i legemet og dens opstigning til åndens verden. Kun sjældent går bevægelsen den modsatte vej, så sjælen stiger ned til materien.

Billeder på disse forhold kan skabe vanskeligheder for forståelsen af budskabet, især stærkt nyplatonisk præget fantastik sætter læserens virkelighedsopfattelse på spil. Nyplatonismen er ikke et accepteret verdensbillede, i hvert tilfælde ikke i dag. Enkelte billeder i teksterne kan virke stødende eller svært forståelige på nutidens mennesker. En del læsere vil derfor være tilbøjelig til at give op og fravælge Staffeldt som digter. En moderne ahistorisk, normalsproglig læsning yder ham ikke æstetisk retfærdighed.

Men læst ud fra sine forudsætninger er han en betydelig dansk digter, en af de største lyrikere i det 19. århundrede.

Noter

1. Staffeldts tekster er gengivet i overensstemmelse med den tekstkritiske udgave *Samlede digte*, redigeret af Henrik Blicher og udgivet på C.A. Reitzels Forlag 2001.
2. De grafiske signaturer er i overensstemmelse med signaturerne i artiklerne: »Om billedstrukturer i dansk lyrik« og »Tre mønstre – tilføjelse til »Om billedstrukturer i dansk lyrik« i *Danske Studier* 1966 og 2000, hvor der gøres nærmere rede for dem.