

Mytisk struktur og poetisk form i Walt Whitmans og Emily Dickinsons lyrik

Da Emily Dickinson i 1862 sendte nogle digte til den litterære redaktør af *Atlantic Monthly*, Thomas Wentworth Higginson, svarede han med et spørgsmål. Han spurgte, om hun havde læst Walter Whitman. Det var ikke et uskyldigt spørgsmål. For Higginson havde udtalt at Whitmans skam ikke var, at han havde skrevet digte, men at han ikke havde brændt dem bagefter. Higginson udgav heller ikke Dickinsons digte. For de var efter hans mening »spasmodiske« og »ukontrollerede«.¹

Med sit spørgsmål sætter Higginson Whitman og Dickinson i forbindelse med hinanden. De har heller ikke blot det til fælles, at de lever i samme periode, Whitman fra 1819 til 1892 og Dickinson fra 1830 til 1886. De bryder også begge med lyrikkens traditionelle formelle træk, sådan som den blev skrevet i deres samtid. De er med Higginsons ord begge »ukontrollerede«. Desuden skriver de sig efter min mening ud over og ind i deres tid på en bemærkelsesværdig måde.

De skriver sig ud over deres egen tid, fordi de netop overskrider de daværende traditionelle litterære retoriske strategier med faste rim, rytmer, tematiske mønstre og alt hvad der ligger af viktoriansk snævertsynethed i at følge dem, og fordi de har verdensformat i kraft af, at de forholder sig til eksistentielle problemer. De skriver sig ind i deres tid, fordi de begge benytter et ordforråd og en argumentation hentet fra en særligt amerikansk mytediskurs om en uskyldig og delvis voldelig adamfigur, der lever i en have, hvor det onde fremadskridende omskabes til god 'natur'.

Denne forelæsning skal løse en dobbelt opgave. På den ene side skal jeg præsentere min afhandling, hvis titel er »Splittet subjekt, splittet myte: Sex, vold og guddommelighed i Dickinsons og Whitmans lyrik«. Den handler om, at de to digtere skriver sig ind i tiden. Den bærende antagelse er, at de iscenesætter og omfortolker en central amerikansk mytediskurs, som jeg opfatter

som splittet. At jeg kalder det en *mytediskurs* indebærer, at jeg opfatter myten som en historisk, politisk, social og psykologisk konstruktion.

På den anden side skal jeg gøre rede for de to lyrikeres poetiske form. Ved 'poetisk form' vil jeg forstå 'formelle træk' og 'retoriske strategier'. De formelle træk kan ikke skilles fra betydningsdannelse. Jeg mener således ikke man kan skelne mellem form og indhold, ganske som jeg ikke mener, at et digt eller et digtkorpus er et autonomt, selvrefererende univers. De retoriske strategier opfatter jeg nemlig som knyttede til samfundsmæssige måder at udtrykke sig på, altså til diskurser som den mytiske.

For at løse begge opgaver vil jeg indlede med skildringer af formelle træk i et enkelt Whitman-digt og brede det ud til hele hans lyriske produktion, idet jeg veksler mellem at fremhæve hans retoriske strategier og hans anvendelse af en splittet mytediskurs, der indbefatter en splittet subjektivitet. Jeg vil løbende referere til mytediskursen og dens rod i 1600-tallets puritanske skrifter. Efter dette parløb mellem Whitman og den splittede mytediskurs vil jeg foretage en læsning af tre Dickinson-digte med udgangspunkt i de formelle træk. Jeg vil argumentere for, at hendes retoriske strategier er tæt sammenvævede med hendes fragmenterede iscenesættelse af mytediskursen og andre samfundsmæssige diskurser.

Snarere end at gentage den måde jeg har arrangeret materialet i min afhandling, som et kronologisk forløb fra myteskribenter i 1600-tallet frem til Whitman og Dickinson, vil jeg her følge den rækkefølge jeg gjorde min opdagelser i. De tog nemlig deres udgangspunkt i paradokser, retoriske og semantiske brud i lyrikken og ledte mig derfra til myteteksterne. Denne metode vil jeg anvende for at give forelæsningen et anstrøg af den opdagelsesrejse, jeg har været på. Lad mig kaste mig direkte ud i en læsning af et Whitmandigt.

To the Garden the World

To the garden the world anew ascending,
Potent mates, daughters, sons, preluding,
The love, the life of their bodies, meaning and being,
Curious here behold my resurrection after slumber,
The revolving cycles in their wide sweep having brought me
again,
Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous,
My limbs and the quivering fire that ever plays through them,
for reasons, most wondrous,
Existing I peer and penetrate still,
Content with the present, content with the past,

By my side or back of me Eve following,
Or in front, and I following her just the same.«²

Det er åbenbart at digtet ikke følger noget fast rim- eller rytmisk mønster. Til gengæld er der mange lyd der gentages, f.eks. 'ing' («ascending«, »preluding«, »meaning«, »being«, »revolving«, »quivering«, »Existing« og to gange »following«). Denne -ing lyd hober sig så at sige op, ganske som ordene gør det her og mange andre steder hos Whitman. Vi får opremsninger som »mates, daughters, sons« eller efterstillede appositioner der standser bevægelsen i digtet både rytmisk og semantisk »Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous« – Noget som i endnu højere grad karakteriserer andre længere digte. Man taler inden for Whitman-forskningen om kataloger, og de kan fylde side efter side.

Fornemmelsen af at ordene og deres lyd akkumuleres og gentages i cykliske bevægelser, genfindes på et semantisk og syntaktisk plan. Grundledene og appositionerne hobes op før vi endelig når til det første udsagnsled »behold«. Semantisk er der tale om en cirkulær bevægelse ikke blot i kraft af ord som »revolving cycles«, men også fordi disse døtre og sønner kommer før (»preluding«) faderen, Adam, jeg'et. Tiden cirkler om sig selv. På samme vis kan det være lige meget, om Eva går foran eller bagved. Før, nu, efter, foran, bagved og ved siden af cirkler om hinanden og bliver derved lige gyldige. Der foregår også en gentagelse i kraft af Adams, altså jeg'ets genopstandelse. Alt går i ét i en fremadskridende cyklus med Adam som den der både frembringer og bliver frembragt.

Dette minder ikke blot om en diskurs i tiden, nemlig adam- eller pionermyten. Whitmans lyrik er også gang på gang blevet udråbt som typisk for denne mytiske tradition. Hans lyriske jeg personificerer den adamiske mytefigur med dens evne til at forløse og gengive amerikanerne og hele den kristne verden deres uskyld og samtidig bringe haven videre. I mytediskursen skaber puritanerne naturen, de former den fra vildnis til god natur, og samtidig er denne natur grundlaget for deres guddommelighed og deres mission med at skabe en mere perfekt kristendom. Det kalder de deres ærinde i vildniset. Whitman tillægger naturligvis den adamiske diskurs nye karakteristika. Han gør adamfiguren kropslig på en måde, som ingen før har gjort det. Han inddrager kønsorganerne i sin skildring af kroppen. Derfor blev han også udskældt for vulgaritet i sin tid.

I sit kanoniske digt »Song of Myself« benytter han den samme mytiske stil og mange af de samme retoriske strategier som i »To the Garden the World«. Det er ekspansionslyrik, sådan som Atle Kittang og Asbjørn Aarseth skildrer det i *Lyriske strukturer*.³ De benytter faktisk Whitmans »Passage to India«

(1871) som eksempel og udnævner ham som foregangsmand for denne type lyrik. De sætter ekspansionslyrikken i forbindelse med den hebræiske profetiske forkyndelse, og det er jo ganske i overensstemmelse med ideen om, at Whitmans digtning er en fortsættelse af en mytisk diskurs. Det handler snarere om at udlægge verden end om at skabe et selvrefererende lyrisk univers, sådan som Kittang og Aarseth hævder den såkaldte koncentrationslyrik gør det – en type lyrik som Dickinson kunne siges at skrive. Men det vender jeg tilbage til.

Whitmans lange og berømte digt »Song of Myself« begynder med, at det adamiske jeg besynger sig selv og sin forbindelse med sjælen, kroppen og med naturen. Igen er der gentagelser »assume« 2 gange i 2. linje, »belonging« og »belongs« i 3. linje og »loafe« i 4. og 5. linje. Her er der også en ligefrem syntaktisk gentagelse med grundledet »I« efterfulgt af et udsagnsled der anslår tilstand og velvære. Igen foregår der en passiv form for perception som »behold« i »To the Garden the World«, nemlig »observing«.

[I]

I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease ... observing a spear of summer
grass.

Her foregår en sammensmeltende proces som i »To the Garden the World«. Der er blot yderligere sammensmeltning mellem dig og mig. De atomer som tilhører »me« og »you« må være den side digtet befinder sig på. Hvordan kan læseren, som jeg går ud fra »you« er, ellers have de samme atomer som jeg'et? Identifikationen mellem jeg, krop og digt forstærkes af, at Whitmans digtsamling hedder *Leaves of Grass*. Netop her i første sektion af »Song of Myself« betragter jeg'et et græsstrå, der ikke blot associerer til *Leaves of Grass*, men yderligere henleder opmærksomheden på, at digtsamlingen i første udgave var grøn.

Jo det er den mytiske amerikanske pastorale tradition – en lidt anderledes version af den mytiske adamsdiskurs – Whitman gør til en kropslig metafysisk æstetik. Det er ganske vist. Det er der ikke mange Whitman forskere, der vil være uenig med mig i. Der hvor jeg skiller mig ud er, når jeg nu hævder, at der er noget besynderligt ved denne kropslighed og det digterjeg'et besynger ved kroppen og dens omgivelser:

»The atmosphere is not a perfume ... it has no taste of the
distillation ... it is odorless,
It is for my mouth forever ... I am in love with it,
I will go to the bank by the wood and become undisguished
and naked,
I am mad for it to be in contact with me.«

Lige som atmosfæren er rensset for parfume bliver jeg'et også rensset for enhver form for urenhed, kulturlighed når han bader i søen: »undisguished« – han lægger enhver form for maske. Herefter glider naturens bevægelser og hans naturlige bevægelser i ét. Nogle bestemte ord kan både referere til planter i naturen og være metaforer for de mandlige kønsorganer: »loveroot, silkthread, crotch and vine«. De er imidlertid placeret i en passage med åndedræt og organiske processer i digterjeg'ets krop. Således får de også præg af cirkulær bevægelse eller stilstand. De står som navneagtige led uden udsagnsled tilknyttet, ganske som digterjeg'ets åndedrag og blodstrøm gennem kroppen.

Kroppen og seksualiteten er frtaget agens og et forhold til noget andet end sig selv. Det er en naturaliseret krop, som ikke desto mindre er stiliseret i sin stilstand. Stilstanden understreges af pauseprikkerne, som er mange steder i Whitmans første udgave af *Leaves of Grass*.

I passagen er der nogle kys og omfavnelser men de har heller ingen agens tilknyttet »A few light kisses ... a few embraces ... a reaching around of arms«. Selve det at to mennesker rører ved hinanden er abstraheret. Det kalder jeg en markant renselse af enhver erotisk rørelse og af kønsligheden som sådan. Afvaskelsesmotivet gentages også gennem »Song of Myself«. Sidst i sektion 3 svømmer huset over med hvide håndklæder efter at digterjeget har haft besøg af en »bedfellow«. Mistroen om at der kunne være noget homoseksuelt på færde bliver vasket væk, fjernet med de rene håndklæder. Kroppen er ren og sund, alligevel skal den vaskes igen og igen.

Det afgørende i denne naturaliserede og rensede kropslighed som fylder hele landskabet er, at den ikke kan anerkende andet end det der er som den selv. Digterjeg'et kan heller ikke acceptere at andre fænomener eller personer bliver agerende subjekter. Derfor fjernes agens ofte helt fra passager med erotisk ladning.

Hvis jeg nu vender tilbage til det først nævnte digt »To the Garden the World«, vil jeg hævde, at der faktisk er noget der bryder den cirkulære bevægelse. Lydmæssigt og semantisk er der et centrum i digtet, nemlig i »I peer and penetrate«. Der er alliteration, og der er i modsætning til i det foregående »behold« tale om en aktiv, gennemborende bevægelse ind i verden midt i den cykliske og gentagende bevægelse i digtet. Hvorfor nu det? Med ét er der ikke

glidende bevægelser, men en aktiv bevægelse fra et subjekt til et objekt. Objektet der bliver gennemboet er ganske vist ikke skildret, men det må være verden.

Synet er i denne linje ikke en form for indoptagelse og accept af omverdenen, hvilket er en central proces hos Whitman. Her smelter jeg og omverden ikke sammen, men de adskilles og jeg'et foretager en erobrende bevægelse som modsiger den øvrige flyden og cirklen og ligegyldighed overfor, om noget kommer før, efter, nu, foran, ved siden af eller bagefter. Adamfiguren er ganske enkelt ikke det, han udsiger om sig selv. Det er pseudoligeberettigelse, når han hævder, at Eva lige så vel kan gå foran som bagved ham. For det er naturligvis lige meget hvis han under alle omstændigheder er i centrum. Hun cirkler som afkommet om adamfiguren. Hans subjektivitet gennemborer og bærer det hele.

Man kan undre sig over dette brud i iscenesættelsen af subjektiviteten. Og det har jeg gjort. Det er blot et af de mange paradokser der, som afvaskelsen af den rene krop, styrer Whitmans lyriske strategier. Hans mytiske digterjeg er eneherkende på den kristne mytiske amerikanske jord. Et underliggende fuldstændig fast hierarki findes også i mytediskursen. Myten og dermed også Whitmans digtning står og falder med den kristne, hvide, perfekte, autonome og demokratiske mand der er hævet over alle andre.

Denne dobbelttænkning udvikler sig til tider hos Whitman. I »Song of Myself« er der ganske enkelt et eksplosivt brud, hvor noget andet synes at overtage sproget og subjektiviteten. Faktisk viser det sig, at der måske ikke er eksplosive brud i de ovennævnte mytiske tekster, men i hvert fald gentagne meget ladede selvmodsigelser der antyder en splittet subjektivitet. Selvmodsigelserne angår hierarki, køn og race. De danner tilmed grundlag for kollektive og igennem tiden accepterede handlinger som hekseafbrændingerne i 1600-tallet, slaveriet i 1700-tallet, udryddelsen og forflytningerne af indianerne i 17- og 1800-tallet.

Den amerikanske mytediskurs er et yderst bekendt fænomen blandt amerikanere under navnet adam- eller pionermyten, men en lang række amerikanister, der er kendt som myte- og symbolkritikere⁴ fremstiller kun en side af adammyten, den side som jeg kalder den positive eller harmoniserende logik, altså Whitmans harmoniserende adamfigur der smelter sammen med naturen og kan skabe et nyt rent samfund.

I min afhandling genlæser jeg kanoniserede mytetekster som John Winthrops »A Model of Christian Charity« (1630) i sammenhæng med en ikke-kanoniseret mytisk tekst som Cotton Mathers om heksejagten i de puritanske samfund i 1690'erne. I disse tekster ser jeg grundlaget for dynamikken i den splittede mytediskurs. På den ene side iscenesættes et ideal om en perfekt

menneskelighed, der i religiøs og materiel forstand skaber fremgang ud af den amerikanske natur; det gøres i et juridisk og logisk videnskabeligt sprog, der refererer til en rationel subjektivitet. På den anden side iscenesætter mytediskursen en voldeliggjort og seksualiseret dæmonisering af f.eks. kvindebrystet, brystvorter og kvindeligt seksualitet; denne understrøm i mytediskursen henviser til et kulturelt kodet ubevidste. Den positive logik benægter eksistensen af den negative mytelogik, selv om den negative danner grundlaget for kollektive, socialt acceptable handlinger. Mens den positive subjektivitet besynger det kvindelige landskab, sørger den voldeliggjørende psyke for at dette landskab bliver omformet til byer og rensat for indianerne. Dette udgør min teori.

Men lad mig vende tilbage til »Song of Myself« og det påståede brud i digtet. Bruddet finder jeg i sektion 28 hvor der er benyttet en anden retorisk strategi end i f.eks. de første sektioner i digtet eller i »To the Garden the World«. For det første er der kun brugt pauseprikker i første linje. Dernæst forsvinder de. Digterjeg'et har noget mere påtrængende at sige end at strække en tilstand af velvære. I stedet for at konstatere og forkynde, hvad Whitmans digterjeg som regel gør, stiller jeg'et her et spørgsmål: »Is this then a touch? ... quivering me to a new identity« (l. 618). Spørgsmålet går på, om dette nu også er inden for den positive logik i adammyten. For den afføder en gentagen og cirkulær genfødsel som vi så det »To the Garden the World«. Spørgsmålet besvares ikke.

I stedet for at digterjeg'et nu favner, indoptager og transformerer som det ellers gør, fragmenteres dets krop i adskilte agenter der modarbejder hinanden og i hvert fald digterjeg'ets vilje: »Treacherous tip of me reaching and crowding to help them«. Mens landskabet tidligere blev en krop, bliver kroppen her et landskab:

»Deluding my confusion with the calm of the sunlight and
pasture fields,
Immodestly sliding the fellow-senses away,
They bribed to swap off with touch, and go and graze at the
edges of me«

Agens er også opbrudt. Digterjeg'et er ikke grammatisk subjekt, han er genstand for et 'de', som aldrig specificeres. 'De' er kendetegnet ved de seksuelle handlinger, de udfører på digterjeg'et »Unbottening my clothes and holding me by the bare waist«. Her er ingen kataloger, der er dog som altid hos Whitman mange 'ing'-former og få reelle udsagnsled. De kommer til gengæld der, hvor den forbudte seksualitet udfoldes.

Ordforrådet er ændret i forhold til i den positive mytiske logik. Ganske vist blander Whitman ofte et væld af stilarter, går fra slang til latinske og selvopfundne ord. Men her er der nogle ord, som han ellers ikke benytter. Han bruger 'besmittede' ord som »prurient«, der tilmed understreges af den efterfølgende alliteration i »provokers«. Han har andre ord der betyder liderlig med en negativ ladning. Whitman benytter endvidere en del ord, der angiver noget diabolisk som »Flames and ether«.

På dette sted hvor adskillige æstetiske strategier brydes eller vendes på hovedet, har vi pludselig med en helt anden subjektivitet at gøre. Kroppen er netop fragmenteret. De hierarkier, der ellers skjules mellem det mytiske subjekt og resten af verden, men særligt i forhold til kvindelighed og ikke-hvide racer, bliver her vendt om. Digterjeg'et udsættes for sadistisk anonym seksualitet og påtvinges en ekshibitionisme i det landskab, han selv har udnævnt til pastoralt, hvor de andre titter og iagttager ham: »They all come to the headland to witness and assist against me.« Han overlades til en »red marauder« (rød hærger), hvilket både henviser til mandens køn og til en indiansk hærger.

Det, som ellers undertrykkes, forskydes eller fjernes i den mytiske diskurs, får her tunge og taler gennem digterjeg'ets splittede begær, som er et begær om at blive begæret af en anden og derved kunne overgive sig helt. Men dermed skulle han også overgive sin suveræne mytiske subjektivitet, og det vil han ikke. Derfor ender det med, at de forskellige agenter i digtet hævdes at udgøre en helhed og komme fra ham selv, og derfor er de naturligvis af det gode. Han er Adam over alle Adam'er – er det underforståede argument.

Dette brud i »Song of Myself« befinder sig centralt, faktisk midt i digtet hvor det lige efter fornægtes. Selve indramningen af det viser, hvor vigtigt det er for digterbevidstheden at underkende bruddet og splittelsen. Det der iscenesættes i sektion 28 er så radikalt anderledes, end det der foregår i de øvrige sektioner i digtet og i hele Whitmans værk, at det ikke kan forenes. Alligevel er det det Whitman forsøger med denne indramning. Den altfavnende subjektivitet, der er autonom, renser alt og som altså omformer alt til sin egen autonome og perfekte subjektivitet, sejrer over en fragmenteret subjektivitet, hvis begær er at være underkastet en masochistisk, ekshibitionistisk og 'beskidt' homoseksualitet.

Sejren kan kun virkeliggøres, fordi den fragmenterede subjektivitet, der er formet af mytediskursen, fornægtes. Vi skifter ganske enkelt dimension. Whitman fortsætter hele livet med disse former for dimensionsskift. Senere fjerner han den centrale ekshibitionistiske, masochistiske, homoseksuelle oralscene fra »Sleepers«. Hvad mere er, han bliver ved med at holde alle digtene inden for samme digtsamling, den pastorale ramme *Leaves of Grass*. Han gør, som man gør i mytediskursen, blot iscenesætter han den fornægtede form for sub-

ektivitet eller det kulturelt formede ubevidste mere eksplosivt end de øvrige myteskribenter. Også Fenimore Cooper har i *Hjortedråber* et kompositorisk princip som Whitman. Her omgiver han de hvides moralsk forsvarlige vold, specielt Læderstrømpes, med skildringer af Glimmerglass-søen der bliver et symbol på den voldelige messiasfigurs rene rationalitet og perfektion.

Frygten for begæret i mytediskursen, enten det er efter kvinder eller mænd, betyder, at begæret forskydes, fortættes og til tider aldeles fortrænges ved f.eks. at helten, som det er tilfældet med Læderstrømpe, gøres til eunuk. Ofte knyttes det til en voldelig og seksualiseret indstilling og handle måde over for ikke-hvide racer som det også gør hos Whitman blot med omvendt fortegn.

Emily Dickinson har ikke et sådant altomfattende struktureringsprincip som Whitman i hans *Leaves of Grass*. Man kan som nævnt hæfte Kittangs og Aarseths betegnelse 'koncentrationalyrik' på hendes form, men ikke i den mest vidtgående forstand, hvor de mener, at digtene skaber et hermetisk, selvrefererende univers. Jeg læser hendes digte på samme måde som jeg læser Whitmans, ikke som autonome, men som digte med retoriske strategier der peger ud over digtets verden, som sprog der er aldeles inficeret af samfundets sprog.

I forhold til Whitman udgør Dickinsons digterjag'et ikke en altfavnende harmoniserende subjektivitet, og hun begynder heller ikke forfra i en gentagende, cirkulær og forkyndende æstetik. Hendes digte og digterjag'et eksploderer derimod på samme måde som Whitmans, og i modsætning til ham holder hun fast i såvel eksplosionen som i resultaterne af den. Hendes digterjag'et taler ikke fra en central subjektivitet, men mange steder fra og de enkelte digte taler med mange stemmer. Hendes digte taler fra fragmenteringen.

Dickinsons retoriske strategier er således at fjerne jeg'et som f.eks. i »A still – Volcano – Life – (J. 601),⁵ at lade flere jeg'et i form af et 'we' eller et 'one' med en anden person inden i sig tale og kæmpe mod hinanden som i »Rehearsal to Ourselves« (J. 379) og »One need not be a Chamber – to be Haunted« (J. 670), at fragmentere kroppen og tillægge de enkelte dele hver sin personlighed som i smertedigte som »After great pain, a formal feeling comes –« (J. 341) eller at lade digterjag'et blive til et digtervi som i »I tie my Hat – I crease my Shawl –« (J. 443).

Dickinson benytter sig nok af en salmetradition med ca. 6 stavelser i hver linje og 4 linjer i hver strofe, men hun holder sig hverken til linjelængden eller den jambiske rytme, og som regel er der ganske få rim i hendes digte. Derfor kaldte Higginson også hendes digte for spasmodiske og ukontrollerede. Der er blot slet ikke tale om mangel på kontrol, men om en æstetik der videregiver Dickinsons eksplosive og fragmenterede verdensbillede, hvor netop historie, religion og samfundsdiskurser spiller en stor rolle. Hun rettede sig jo heller ikke efter Higginsons velmenende råd om at lave ordentlige rim osv. Det er

ikke mærkeligt at hun først for alvor blev udgivet i 1920'erne og da i forvansket form, og at en forsvarlig tekstkritisk udgave, der lod digtene fremtræde i overensstemmelse med, hvad hun havde skrevet, uden at underkaste dem snævert-synede forestillinger om, hvad lyrik er, først kom med Thomas H. Johnson udgave fra 1955.

Dickinson benytter som Whitman pausemarkører, nemlig tankestreger, og i modsætning til ham holdt hun fast ved det hele livet; hvad mere er, så har de en helt anden funktion end Whitmans prikker, der strækker en til- eller stilstand. Dickinsons tankestreger er ofte placerede midt i et syntaktisk forløb som for at markere abrupthed, lurende eksplosionsfare.

A still – Volcano – Life -
That flickered in the night -
When it was dark enough to do
Without erasing sight -

A quiet – Earthquake Style -
Too subtle to suspect
By natures this side Naples -
The North cannot detect

The Solemn – Torrid – Symbol
The lips that never lie -
Whose hissing Corals part – and shut -
And Cities – ooze away -⁶

Dette er en sær form for lyrik, der tilsyneladende følger et fast rytmisk mønster. I hvert fald er der 6 stavelser i næsten hver linje, og stroferne er på 4 linjer. Der er endda rim i dette digt. 2. og 4. linje (»night« / »sight«) og 6. og 8. linje (»suspect« / »detect«) rimer. Men salmetraditionen, som digtet trækker på, er ikke gennemført. Rytmen ligger ikke fast. Digtet opbygger spænding og virker gådefuldt. Som hos Whitman har vi navneagtige led som »Volcano – Life« og »Earthquake Style« som ikke bliver efterfulgt af udsagnsled. Og hvad er »The Solemn – Torrid – Symbol«? Spændingen opbygges i dette digt også ved rimene. Der er rim i de to første strofer, men ikke i den sidste. Her eksploderer et eller andet. Og alligevel gør det det ikke, for rent syntaktisk er der næsten den samme struktur som i de foregående to strofer. Her er der nemlig først et navneagtigt led der ikke følges af et udsagnsled. I stedet kommer der en henførende sætning. I anden strofe er det dog en elliptisk henførende sætning. Der er underforstået et 'that was' »Too subtle to suspect«. Imidlertid

sker der et eller andet mellem anden og tredje strofe rent syntaktisk. For her er der muligvis en reel hovedsætning »The North cannot detect / The Solemn – Torrid – Symbol«. Digtet afgør imidlertid intet. For det kan også være endnu en henførende sætning parallel med den foregående og altså knyttet til »Earthquake Style«.

Hvis det er en hovedsætning, ændres det syntaktiske mønster i den sidste strofe. Det navneagtige led har ikke længere karakter af et elliptisk grundled, men er nu genstandsled for det Norden ikke opdager. Endnu et paradoks. På det grammatiske plan er Norden grundled, men semantisk opdager det ikke genstandsleddet, som ikke desto mindre udfolder en ganske overvældende destruktion, men i flere forskydninger. Først må det vel siges, at både »Volcano – Life« og »Earthquake Style« skal opfattes som paralleller til det højtidelige, afbrændte symbol. Digtet bevæger sig altså fra et vulkan-liv, et voldsomt naturfænomen sammenstillet med noget menneskeligt eller i hvert fald organisk, over et andet voldsomt naturfænomen jordskælvet sammenstillet med noget man forbinder med det at skrive ('stil') videre over dette symbol som er ulæseligt, men som synes at indbefatte de to foregående navneagtige led i kraft af det højtidelige, der kan referere til stil, og det brændende som lava og lidenskab. Vi glider endnu en gang til »the lips that never lie«, hvor den vulkaniske form bliver til to læber. Glidningen standser først ved »Corals« som med deres 'hvæsen / syden' viser tilbage til vulkanudbrud, men med koraller der åbner og lukker sig viser tilbage til læberne, der igen henviser til en destruktiv kvindelighed som er repræsenteret metonymisk med sine vaginale læber.

Samtidig er disse overdimensionerede læber og deres voldsomme destruktion et symbol på skriftens uigennemskuelighed som altså er kvindelig. At læberne aldrig lyver tager jeg som et tegn på, at det netop ikke er konkrete læber, men skriftens ubevidste læber. Hvis der ligger et jeg bag disse glidninger, er det et sprogets jeg, og det er opbrudt af sin egen lidenskab og eksplosivitet. Faktisk ligger der i »Torrid« en antydning af, at det er ødelagt af sin egen lidenskab som et ørkenlandskab. Det kan ikke komme til orde som jeg, formodentlig fordi Norden ikke er i stand til at se det. Det findes kun som metaforiske sammenstød mellem semantiske felter der henviser til menneskelige, skriftlige og voldsomme naturelementer. Det findes fragmenteret i en labyrint af betydningsdannelser. For det at læberne åbner og lukker sig er jo også digtets udfoldelse af sprog og dets afslutning.

Men hvad har denne læsning og digtet som sådan med den adamske myte-diskurs at gøre? Man kan være så fræk at sige, at det iscenesætter den form for kvindelighed, som Whitman har svært ved at få placeret i forhold til sin mytiske, favnende subjektivitet. Den form for kvindelighed han i »Out of the Cradle Endlessly Rocking« (1859) forbinder med havet og kalder »the savage

old mother«, som han i »Song for All Seas, All Ships« (1873) ønsker at identificere sig med: »Suckled by thee, old husky nurse, embodying thee, / Indomitable, untamed as thee«, og som han i »As I Ebb'd with the Ocean of Life« (1860) føler sig forkastet af. Man kunne hævde at Dickinson iscenesætter mytediskursens demoniserede, forskudte og fornægtede kvindelighed, seksualitet og lidenskab. Men at gøre det løsrevet ville være en overfortolkning, så jeg vil sætte det ind i en større sammenhæng.

I sin levetid sammenbandt Dickinson sine digte i bundter på ca. 20 digte. Der foreligger 40 sådanne digtsamlinger også kaldet fascicler. I det fascicle (F. 24), hvori »A still – Volcano – Life« befinder sig, er der to andre digte der italesætter elementer fra mytediskursen. Det gælder digtet, der står lige inden, »It troubled me as once I was –« (J. 600).

Før jeg går videre med min læsning af dette digt, bliver jeg nødt til at sige noget mere om Dickinsons retoriske strategier. Hvert af ordene i Dickinsons digte er valgt med omhu for deres lyd og deres mange bibetydninger. Det kan man se af hendes forskellige forslag til udskiftning af enkelte ord og andre former for omskrivninger. Endvidere er det værd at bemærke, som Gary Lee Stonum skriver i *The Dickinson Sublime*,⁷ at Dickinson startede sin skrivekarriere med at formulere gåder og rebusser. Man dyrkede i hendes miljø at være 'witty' på denne vis. På et tidspunkt begyndte hun at skrive både breve og digte i denne gådeagtige, elliptiske stil hvor alting blev sagt indirekte, skævt. Som hun selv formulerer det: »Tell all the Truth, but tell it slant –« (J. 1129).

I »It troubled me as once I was –« synes der måske ikke umiddelbart at være nogen referencer til mytediskursen, men det er der på den elliptiske indirekte måde. I dette digt benytter hun yderligere en delvis barnlig stemme, som hun ofte gør, for med den at underminere accepterede sandheder om især videnskab og religion. Det ser ud til at handle om videnskab, for digterjag'et undrede sig som barn over, at et atom faldt og »yet the Heavens – held«. Hun forstod altså atomet som en konkret enhed, der skulle holde himlen oppe.

Men man bør bemærke sig at hun skriver »Heavens« og ikke 'sky'. »Heavens« henviser til noget religiøst. Og hvorfor faldt atomet? Hvis man nu læser sætningen om det faldne atom på amerikansk, er der en lydlig læsning der giver mening, både i forhold til et fald og i forhold til den kristne himmel: »Concluding how an Atom – fell –«. Atom og Adam udtales ganske enkelt ens på amerikansk. Digtet sammenstiller religion og videnskab i samme ord »Atom« og gør det igen i tredje strofe blot med flere ord: »Life set me larger – problems – / Some I shall keep – to solve – / Till Algebra is easier – / Or simpler proved – above –«. Hvorfor skal algebra løses »above« hvis ikke det er fordi Adams fald forbindes med matematik og med et paradoks?

Dette paradoks er ikke bare forbundet med kristendommen i bred forstand. for så ville Adams fald ikke være et videnskabeligt problem. Adams fald er jo i *Biblen* begyndelsen på historien og på, at vi senere kan få Jesus som en ny frelser. Nej, Adams fald er kun et problem i den adamiske myte. Dickinson stiller nemlig ikke blot myte over for videnskab, hun sætter også myte over for *Biblen*. Er der en uskyldig Adam, må han på et tidspunkt gennemleve faldet, nå erfaring. Men det er præcis pointen i den amerikanske mytediskurs, at den Adam, der springer ud af den amerikanske natur, er uskyldig og samtidig hinsides Kristus. Hvad mere er, hvis denne Adam skulle vise sig at 'falde', så falder myten også. Yderligere er denne myte forbundet med nogle videnskabelige fremskridtsforestillinger.

Trods den barnlige tone er digtet altså en besk kommentar til den mytiske diskurs.⁸ Dette gør det oplagt at opfatte det efterfølgende digt, »A still – Volcano – Life –«, som et modsvar til denne Adam, der er gennemsigtig som et atom og alligevel tror han holder himlen oppe, selv om den klarer sig fint uden ham. At opfatte det som modsvar er oplagt, fordi Dickinson ofte formede sine fascicler netop ikke som organiske helheder, men sådan at hvert nyt digt synes at stå i kontrast til det foregående. En udtalt adamfigur kontrasteres med en udtalt evafigur. Han er en gennemsigtig og usynlig helhed, der i et videnskabeligt sprog bilder sig ind at holde himlen oppe. Hun er en altovervældende, fragmenteret og eksplosiv sprogliggjort naturkraft som destruerer. Hun holder intet oppe. Hun udspyr kun noget.

Det tredje digt i fascicle 24, der italesætter mytediskursen, er digt J. 443. I digtet er der vitterlig ord som »Errand« der henviser til »Errand into the Wilderness«. Flere af de argumenter der ligger i mytediskursen henvises der også til, men på Dickinsons sædvanlige paradoksale, elliptiske og fragmenterede vis. I første del af digtet optræder der et enkelt, oplevende digterjæg, som foretager sig entydige handlinger i hjemmet. Det minder i høj grad om den tids konstruktion af forestillingen om en husmoder der nusser rundt og venter på at hendes mand skal komme hjem kl. 18:

I tie my Hat – I crease my Shawl -
Life's little duties do – precisely -
As the very least
Were infinite – to me -

I put new Blossoms in the Glass -
And throw the old – away -
I push a petal from my Gown
That anchored there – I weigh

The time 'twill be till six o'clock
I have so much to do – (ln. 1-10)

Det antydes dog, at der er noget galt i kraft af konjunktiven i linje fire »As the very least / Were infinite – to me«. Det er altså ikke så betydningsfuldt for jeg'et med de hjemlige sysler. Tankestregen mellem »And throw the old« og »away« i samme linje antyder skjult aggression. Hun har lyst til at smide dem, ikke målrettet og hensigtsmæssigt at smide dem væk. Der er også noget paradoksalt i, at hun binder sin hat, samtidig med at hun i det følgende er indendøre. De to sætninger i den første linje har syntaktisk samme struktur med grundled, udsagnsled og genstandsled, men semantisk peger udsagnsledet i anden sætning »crease« i to retninger, nemlig på at jeg'et er på vej ud ('krølle'), og at hun har været ude ('folde'). Indre og ydre er tilsyneladende ikke klart adskilte for hende.

Samtidig skubber digterjeg'et den ydre natur i en så uskyldig form som »a petal«, der enten kommer fra de gamle eller de nye blomster i vasen, fra sin dragt. Det ydre er kommet for tæt på. Hun forsøger også at holde sig forfald og død fra livet ved at skifte blomsterne i vasen ud lige inden.

Indledningsvis er der altså ingen ellipser, men netop enkle hovedsætninger med et uproblematisk digterjeg. Men på det semantiske niveau er der en fornemmelse af, at noget ulmer, noget der har med forholdet mellem indre og ydre, med skjult aggression og med uendelighed og endelighed at gøre. I ln. 11-12 bliver dette ganske tydeligt: »And yet – Existence – some way back – / Stopped – struck – my ticking – through -«. Disse linjer markerer et brud både i kraft af de mange tankestreger, men også i kraft af, at en abstrakt overtager agens og gør hendes »ticking« til genstandsled. Ikke blot bliver hun gjort til objekt for »Existence«, men det er kun et element ved hende, der optræder i digtet. Hendes eksistens er forskudt til en tikken, som henviser til urets tikken og dermed til hendes rutineprægede hverdag, men også til den bombe der i slutningen af digtet tikker i hendes bryst.

Herefter er jeg'et opløst til et 'vi'. Hun er blevet fordoblet: »We cannot put Ourself away / As a completed Man / Or Woman – When the Errand's done / We came to Flesh – upon -«. Bruddet i 'vi'ets eksistens må altså være forbundet med disse linjer og med ærinde – i vildnisset underforstår jeg. Det puritanske ærinde i vildnisset var netop også forbundet med en indre rejse, hvor puritaneren selv skulle blive ren og hel. Jeg'et dvs. vi'et kan ikke færdiggøre bevægelsen. Selv om det er noget »way back« at eksistensen slog hendes jeg i stykker, og at hun har været på vej ind i vildnisset for at vende »completed« tilbage, er det altså ikke lykkedes. Den rejse, der skulle tage form af en fremadskridende bevægelse i et landskab af indre og ydre art med det resultat, at

det gode skulle blive installeret i såvel landskabet som jeg'et, fører frem til et lukket rum, hvor jeg'et i stedet konfronteres med sin eksplosivitet. Eksplosiviteten angår kvindelighed og mandlighed »Man / Or Woman« og den angår kødet. Først gøres vi opmærksom på kønnet via linjebruddet mellem kvinde og mand. Dernæst peges der på kroppen med »Flesh«. Kødet er forbundet med seksualiteten. Det er også den vi opdager, når vi bevæger os fra uskyld til erfaring. Eksplosiviteten anslår altså biseksualitet.

Men ærindet i vildnisset udføres jo af adamiske messiasfigurer. Hun forsøger altså at forene sig med en messiansk rolle. Jesus blev netop transformeret fra guddommelig ånd, ord til kød. Bevægelsen fra at være barn til at blive voksen er en udforskning af selvet, af seksualiteten og den skal ende i en socialisering, en transformation hvor man tilpasser sig og bliver hel. Vi'ets transformation går måske nok fra åndelighed til kødelighed, men ikke fra kaos til helhed. Den går snarere fra noget ubeskrevet til noget eksplosivt fragmenteret, splittet, kaotisk. Hun er ikke blevet hverken »completed« eller god, snarere tværtimod. Splittelsen er tegn på, at hun ikke er uskyldig, og det biseksuelle hører slet ikke hjemme i det puritanske eller adamiske univers.

Og hvad med ordet der blev kød i form af Jesus. Er det hende? Skriver hun om sin egen digteriske forvandling fra ord til kød? Fra ord til messiasfigur? Tilsyneladende er hun en eksplosiv og diabolisk, i hvert fald besmittet kvindeligt messias der også er sproget i digtet. Landskabet der åbner sig for hende er ikke et hvor man kan gøre fremskridt, erobre eller underlægge sig noget for: »There may be – Miles on Miles of Nought -«. Vejen frem eller ind i vildnisset og ud igen er blevet til en deprimerende intethed. For jeg'et bliver hjem-søgt af mytediskursens og socialisationens idealer om renhed, helhed og uskyld.

Herefter tager omgivelserne også form af underligt truende abstrakter »Science«, »Surgery« og »Too Telescopic Eyes«. Det er videnskaben og dens instrumenter til at iagttage, der gøres til karakteristika ved omgivelserne. Omgivelserne bliver upersonlige, ja bliver repræsentanter for en videnskabelig diskurs. Det antydes, at videnskaben gør mennesker anonyme. Det antydes yderligere, at videnskaben har en uskreven dagsorden, som ikke blot er iagttagelse og kirurgi, men også at det urene, det diabolisk definerede nok skal iagttages, men derefter også skal skæres væk. Omgivelserne er i virkeligheden livstruende for vi'et. Det er de, fordi hun har denne bombe i brystet, som er ladet med biseksualitet, kaos og kreativitet, og fordi deres mindste rystelse ryster hende. Hun er meget modtagelig for omverdenens normer, samtidig med at hun overskrider dem markant.

And yet – Existence – some way back -
 Stopped – struck – my ticking – through -
 We cannot put Ourselves away
 As a completed Man
 Or Woman – When the Errand's done
 We came to Flesh – upon -
 There may be – Miles on Miles of Nought -
 Of Action – sicker far -
 To simulate – is stinging work -
 To cover what we are
 From Science – and from Surgery
 Too Telescopic Eyes
 To bear on us unshaded -
 For their – sake – not for Our's -
 'Twould start them -
 We – could tremble -
 But since we got a Bomb -
 and held it in our Bosom -
 Nay – Hold it – it is calm -

Therefore – we do life's labor -
 Though life's Reward – be done -
 With scrupulous exactness -
 To hold our Senses – on – (ln. 11-33)

I min afhandling viser jeg, hvordan Emily Dickinsons digterjeg'er drager ud som opdagelsesrejsende for at udforske det, der ikke kan udsiges, det der ligger hinsides erfaring, religion, samfundsmæssighed og død. Fra denne rejse vender digterjeg'erne fragmenterede tilbage og kritiserer samfundets diskurser ved at iscenesætte fragmenterede, elliptiske eksplosioner med halve argumenter, halve diskurser og deres forbindelser til andre diskurser – som i de tre fremdragne digte.

Dickinson tiltaler i et digt den spanske opdagelsesrejsende fra 1500-tallet, Fernando de Soto:

Soto! Explore thyself!
 Therein Thyself shalt find
 The »Undiscovered Continent« -
 No Settler had the Mind⁹

Så kritisk, diskurs- eller kulturbevidst som Dickinson er Whitman ikke. Han er ganske forankret i mytediskursen, selv om han iscenesætter et ekshibitionistisk, sadomasochistisk, homoseksuelt begær. Fordi Dickinson ikke er forkyndende, men fremstiller sammenstød mellem argumenter, semantiske områder og typer af subjektivitet, er hun i langt højere grad værd at hæfte sig ved i dag. Det er der desværre ikke mange belæste danskere der har opdaget.

Emily Dickinsons digtning får mig til at erindre, at for mig har litteraturvidenskab altid rimet på litteraturlidenskab og teorien har for mig altid været et middel til at forstå den komplicerede litteratur, ikke omvendt.

Ph.d.-forelæsning holdt af Ide Hejlskov Larsen på Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 4. december 1998.

Noter

1. Albert Gelpi: *The Tenth Muse: The Psyche of the American Poet*, Cambridge Mass. 1975, pp. 219.
2. Fra afdelingen *Children of Adam* (1860/67). *Leaves of Grass* citeres her fra Norton Critical Edition: *Leaves of Grass*, 1965, eds. Sculley Bradley & Harold W. Blodgett, New York 1973. *Song of Myself* citeres fra den tidlige 1855-udgave, genoptrykt i Penguin-udgaven: *Leaves of Grass*, 1855, first edition, ed. Malcolm Cowley, New York 1986.
3. Atle Kittang & Asbjørn Aarseth *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Oslo 1993, pp. 231-254.
4. R.W.B. Lewis: *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago 1955. Henry Nash Smith: *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, New York 1950. Leo Marx: *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964.
5. Nummereringen henviser til Thomas H. Johnson: *The Poems of Emily Dickinson* 1-3, Cambridge, Mass. 1955 (forkortet J.); citaterne følger hans versionering af digtene. Jeg refererer desuden til den rækkefølge Dickinson selv etablerede i sine fascicler, sådan som de er rekonstruerede i *The Manuscript Books of Emily Dickinson* 1-2, ed. R.W. Franklin, Cambridge, Mass. 1981 (forkortet F.)
6. J. 601; F. 24, 1862. Varianter: 3. do] show, 4. erasing] endangering, 6. subtle] smouldering, 12. ooze] slip -/ slide -/ melt -.
7. Gary Lee Stonum: *The Dickinson Sublime*, Madison 1990.
8. Jvnf. også Ide Hejlskov Larsen: »Emily Dickinson Challenges American Myths« *The Emily Dickinson Journal*, 4.2 (1995), pp. 62-86.
9. J. 832. Sæt 5, 1864.