

Intethedens metier og salighedens figurationer

– Wallace Stevens

Jan Rosiek

*Natives of poverty, children of malheur
The gaiety of language is our seigneur*

Wallace Stevens (1879–1955) er i Danmark en af de "fremmede digtere i det 20. århundrede", så fremmed, at han ikke opnår nogensomhelst omtale i værket af samme navn, der i slutningen af 60'erne ellers formår at samle de fleste store modernister (og en del mindre) (3 bd., red. Møller Kristensen, (1967–68)). Det er værd at bemærke, men i og for sig ikke mærkværdigt. Også i USA var hans ry længe undervejs, indtil han i dag over en bred front anerkendes som en af århundredets store, med få lige- og ingen overmænd. Herhjemme kniber det endnu. Det ligger måske i en uoversættelighed, som i det hele taget har givet den store angelsaksiske romantisk visionære tradition fra Spenser og Milton over Wordsworth og Shelley frem til Thomas Hardy, W.B. Yeats og Hart Crane en ugunstig skæbne i det danske. Både Wordsworth og Stevens fremtræder i deres bedste digte som kedelige og abstrakt forvrøvlede snakkehoveder, når de oversættes til dansk, og det skyldes ikke kun den konsensuelle modvilje mod filosofi på versefødder. Deres pendanter i det tyske, Hölderlin og Rilke, lever anderledes op til kravet om anskuelighed, og (ikke mindst) de har uimodståeligt og uomgængeligt trængt sig ind i dansk lyrik gennem Bjørnvigs mesterlige oversættelser.

En medvirkende årsag til negligeringen af specielt Stevens kunne være hans aldeles almindelige, ja ligeud kedelige liv. Sammenlignet med eksempelvis Hölderlins, Rimbauds eller Pounds dramatiske skæbner er Stevens' livshistorie fattig på ydre begivenheder; en enkelt slagudveksling med Hemingway en drukken Florida-nat er vel den mest mindeværdige. Stevens var jurist og blev i 1916 ansat i forsikringsselskabet *Hartford Accident and Indemnity Company*. Hans karriere kulminerede i 1934, da han, blandt andet på grund af en uforlignelig flair for kautionsbetingelser, avancerede til vicepræsident.

Vigtigere er måske, at receptionen af den angelsaksiske modernisme i Danmark har været præget af Eliot og Pound-aksen, den nyklassiske, anti-romantiske, eller hvad man nu vil kalde den for at skelne den fra Stevens' fløj. Hereticanerne læste kulturkritikeren Eliot, Friis Møller oversatte fortræffeligt Eliots digte og senere gjorde vor lokalt-globale poundianer Jørgen Sonne det samme for sin læremester. Imagismens sanselige

konkretioner, Eliots "objektive korrelater", lod sig lettere transportere ind i det danske end Stevens' introspektive meditationer. Der blev gjort et forsøg omkring 1960, som Poul Borum senere retfærdigt affærdigede som "et dårligt lille bind" (*Poetisk modernisme*, (1966), p. 248), og i 1968 af Jens Nyholm i *Amerikanske stemmer*. Borum har selv senere rettet op på de dårlige Stevens-oversættelser med smagsprøver i *Det amerikanske* (1975) og senest otte digte i *Den blå port 20* (1992).

Bortset fra enkelte undtagelser i 1960-udvalget har oversætterne hidtil set bort fra den virkelig stærke Stevens, der i de sidste tyve år af sit liv skrev adskillige lange digte, som kun kan nævnes i samme åndedrag som f.eks. Rilkes *Duino elegier* eller Eliots *Fire kvartetter*. Det beror blandt andet på, at den tidlige Stevens er mindre umulig at oversætte, også fordi han i årene omkring 1920 faktisk skrev en række kortere digte i den imagistiske tradition. Det var også her Borum indledningsvis satte ind, med perler som "Snemanden", "Iscremens kejser" og "Tretten måder at betragte en solsart". Men igen, det er ikke den stærke Stevens, måske ikke engang den stærkeste tidlige Stevens. Det ville være interessant at høre, om Borum stadig står ved sin vurdering af Stevens' første bog, *Harmonium*, som hans "største bog" (*Poetisk modernisme*, p. 114), efter hans senere kanonisering af Stevens og Henry James som "de største moderne amerikanske forfattere" (*Det amerikanske*, p. 40).

Går vi til vore verdenslitteraturhistorier er der ikke megen hjælp at hente. I Politikens (1974) finder vi en fair omtale, der bestræber sig på at tilbagevise de ældste og mest vedholdende anklager imod Stevens for at være overfladisk æstet og dekadent ord-spiller: "Intet af de mange dekorative elementer i hans egne vers er overflødig, selv når han synes mest præcis" (XI, p. 44). Men gad vide, hvor mange der indledte en febrilsk søgen efter Stevens-digte, når digterens højeste udmærkelse bestemmes som "et klart intellekt, der var konsekvent og præcist i sin søgen" (p. 43). Havde man fundet frem til "The Man with the Blue Guitar" (1937), der udnævnes til "højdepunkt", ville man måske have indstillet eftersøgningen. Sekvensen er udmærket, men stilmæssigt viser den Stevens fra hans mest asketiske side. I Gyldendals verdenslitteraturhistorie (1992) tildeles Stevens en (!) linie, hvori han glider sammen med e.e. cummings som "folk...1910'ernes imagisme og 1920'ernes surrealisme blev ved at virke inspirerende [på] hele mellemkrigstiden igennem" (VI, p. 238). *And that's that*. Måske korrekt, hvis man skriver nykritisk eller historistisk om "lyrikkens modernisering" med Pound og Eliot som galionsfigurer, et legitimt og forståeligt valg, men næppe hvis man lader vor tid indføre nogle bemærkninger – hvad de to mestre for øvrigt altid selv lagde meget vægt på. I den senere og aktuelle amerikanske lyrik og litteraturkritik har Stevens i brede kredse erstattet Eliot og Pound som "the modern poet"; de to store lyrik-kanonisatorer, USAs nuværende Poul Borum'er, Helen Vendler og Harold Bloom, er enige om, at det 20. århundrede ikke kan betegnes som *The Pound Era* (Hugh Kenners fremragende værk fra 1971),

men snarere bør kaldes "the Age of Stevens" (Bloom). Et udvalg af samtidigt (*contemporary*) amerikansk lyrik fra 1985 indleder Vendler således med 22 sider Stevens, begyndende med "Sunday Morning" (1915 (!)).

Som antydet havde også den amerikanske kritik besvær med at finde frem til den rigtige Stevens. Man kan skelne tre faser i receptionshistorien, en nykritisk, en fænomenologisk-bevidstheds-kritisk, og en nyromantisk-"dekonstruktiv". Indledningsvis, dvs. i 20'erne og 30'erne havde man jo faktisk kun *Harmonium* at tage stilling til, og man fokuserede på det mest iøjnefaldende, den lystbetonede leg med sproget, den raffinerede, med kritiske øjne: frankofilt dekadente, æsteticisme der sammenfattes af Stevens' senere vending om "the gaiety of language". Sprogets munterhed kan eksemplificeres med den frækt charmerende slutbemærkning til "A High-Toned Old Christian Woman", der følger efter Stevens' bevidst forargelige vision af "oprørske flagellanter" i himlen, der pisker sig selv frem til "a jovial hullabaloo among the spheres":

*This will make widows wince. But fictive things
Wink as they will. Wink most when widows wince.*

Den parodiske sammenstimlen af allitterationer understøtter indtrykket af en uansvarlig omgang med de alvorligste emner, ikke just noget der fandt entusiastiske læsere blandt de ofte kristne eller i mindste fald moralsk oprustedede nykritikere i Eliots kølvand (R. P. Blackmur er her undertiden en sober undtagelse).

En mere munter variant af en tilsvarende negativ vurdering: Modernismens fremmeste våbendragere, Hugh Kenner, mente, i hvert fald indtil for nylig, at Stevens snarere skulle ses som en kulmination af det engelske vrøvlevens i traditionen fra Lewis Carroll og Edward Lear. Stevens er meget mere, men faktisk også en anarkisk humorist, hvad følgende (primært tidlige) digttitler bevidner: "Blomsterdekorationer for Bananer", "Frøer Æder Sommerfugle. Slanger Æder Frøer. Svin Æder Slanger. Mennesker Æder Svin", "Samtale med en Polsk Tante", "De Revolutionære Standser for at Drikke Saftvand", "Løver i Sverige", "Den Velklædte Mand med Skæg", "Fru Alfred Uruguay" og "Bjerger Dækket af Katte".

Efterhånden som de senere samlinger (og essays: *The Necessary Angel* (1951)) blev absorberet, med deres mangfoldige poetologiske refleksioner over forholdet mellem virkelighed og fantasi, fremvoksende efter 1960 en filosofisk kritik, ofte af fænomenologisk tilsnit, der tematiserede digtet som bevidsthedsakt ("The poem of the act of the mind") eller gennemtænkte *ad absurdum*, hvad Stevens havde digtet og skrevet om forholdet mellem sansning og idé, perception og konception, og lignende dikotomier. Med det resultat, at de enkelte digte og ikke mindst spørgsmålet om deres poetiske kvalitet aldeles forsvandt i mængden af næppe synlige og sjældent særlig relevante raffineringer af den forrige læsers filosofiske formuleringer.

Ofte blev Stevens stadig læst i overensstemmelse med de direktiver, som den modernistiske tradition havde overtalt (ny)kritikken til at adlyde, dvs. bifald konkrete billeder og opfat begrebslig selvrefleksion eller romantiske reminiscenser som svaghedstegn eller parodi. Man kan ikke mindst takke Yale-kritikeren Harold Bloom for, at Stevens ikke længere bliver læst som den franske symbolismes amerikanske fætter, men snarere som seneste medlem af romantikkens "visionære kompagni" (Crane). Bloom har ydet sit ypperste i en række essays om Stevens, og hans arbejde kulminerede i monografien *Wallace Stevens – The Poems of Our Climate* (1977), en af hans bedste og mest helstøbte bøger. Her bliver det også tydeligt, at Blooms teori om angsten for indflydelse som altafgørende poetologisk faktor i hvert fald er uhyre produktiv i læsningen af én digter, og at den i høj grad er udviklet ved og for at kunne læse denne ene digter.

Med romantikkens generelle rehabilitering, ansporet af dekonstruktive kritikere, overstråler Stevens netop nu Eliot og Pound i den amerikanske kanon. Det er ikke mindst Stevens' lange digte, der har sikret ham denne fremtrædende plads. Her er der kun plads til at nævne titlerne på de bedste, "Sunday Morning" (1915), "Le Monocle de Mon Oncle" (1918), "The Man with the Blue Guitar" (1937), "Extracts from Addresses to the Academy of Fine Ideas" (1940), "Notes Toward a Supreme Fiction" (1942), "Esthétique du Mal" (1944), "Credences of Summer" (1946), "The Auroras of Autumn" (1947) og "An Ordinary Evening in New Haven" (1949).

Matthew Arnold mente, at man kunne afgøre en digters kvalitet ud fra enkelte verslinier, de såkaldte "touchstones", prøvesten. Det lader sig til dels gøre med Eliot og Pound, men er straks vanskeligere hos de moderne romantikere. Det er ikke det enkelte billedes originalitet, men bevidsthedens arbejde med velkendte romantiske figurer, der overbeviser poetisk. Stevens iscenesætter som regel en længere, sammenhængende meditation, ofte i den tre-liniede strofe, som efterhånden blev hans vigtigste form. Hans længere formers musikalske udfoldelse af figurernes dynamik lader sig næppe demonstrere i denne sammenhæng. Lad mig i stedet begynde med Stevens' musikalitet i en anden forstand, med en virtuos opvisning i den omhyggelige omgang med ord, der også er mere end det. Passagen er fra "Le Monocle de Mon Oncle", hvor onklen er Stevens og monoklen er hans indskrumpende syn på livet som 40-årig. Efter en hyldest til Venus, "den rasende stjerne", der lyser for "ildfulde ynglinge" og "velduftende jomfuer", følger disse linier:

*For me, the firefly's quick, electric stroke
Ticks tediously the time of one more year.
And you? Remember how the crickets came
Out of their mother grass, like little kin,
In the pale nights, when your first imagery
Found inklings of your bond to all that dust.*

Livets forsvinden og hverdagens idelige gentagelser repræsenteres ikke blot metaforisk i de notorisk kortlivede ildfluer, men også i allitterationerne: de ustemte lukkelyde, vingeslagenes k'er og urets ubønhørligt tikkende t'er. Efterhånden som erindrungen udfoldes, modulerer digtet i retning af Keats-lignende tonearter, med fortrinsvis stemte konsonanter, bløde tvelyde ("came, out, like, pale, nights, found") og fyldige mellem- og bagtungevokaler ("mother, grass, your, bond, dust"), der kontrasteres med k'ets tilbagevenden i "inklings", netop hvor der peges væk fra den aktuelle scene. Du'et er, som altid hos Stevens, musen, "den indre elskerrinde", der her genkalder sig den poetiske vækkelse "i de blege nætter", billedsprogets romantiske anelser om menneskets mulige overensstemmelse med naturen. Det poetiske projekts mulighedsbetning og mål ligger i det tvetydige "bond", på samme tid en uundslippelig bundethed til og en frivillig pagt med "støvet", bibelsk emblem for digterens egen og alle tings dødelighed.

Denne "poetry of earth", der har opgivet de kristne himmelforventninger og stilfærdigt påtager sig tidens og dødens vilkår, er nok den umiddelbart mest tiltrækkende del af Stevens' digtning. Her møder vi eksempelvis følgende passage:

*The greatest poverty is not to live
In a physical world, to feel that one's desire
Is too difficult to tell from despair.*

"Despair", etymologisk: ikke-håb, men uden forurettelse; under den nøgternt konstaterende diktion skjuler sig en lidenskabelig anerkendelse af det store romantiske begær, der ikke kan og ikke skal finde sin opfyldelse. Der kan skrives mange digte på denne forening af begær og fortvivlelse, der følger af nedstigningen fra meta-fysik til fysik. Jeg vil ikke undlade at citere en af Stevens' sene versioner af denne forbundethed med jorden:

*We were as Danes in Denmark all day long
And knew each other well, hale-hearted landmen,
For whom the outlandish was another day*

Of the week, queerer than Sunday...

Lad det være et kort og utilstrækkeligt vidnesbyrd om Stevens' exceptionelle evne til at finde på fantasifulde fabler, og også en antydning af hvor meget en i Danmark mere fyldigt oversat digter, John Ashbery, har lært af Stevens.

Fablen indgår i "The Auroras of Autumn", et af Stevens' sene stærke digte, hvori han, uden religionens værn, konfronterer de kosmiske vidder i deres tvetydige storhed, mest sjælsrystende netop i den formidable kamp

for at finde mening i "efterårets nordlys". En mindre sublim version af denne konfrontation er fra "Evening Without Angels" (1934), hvor Stevens endnu, på trods af englens fravær, tør hævde, at jorden er tilstrækkelig:

*Bare night is best. Bare earth is best. Bare, bare,
Except for our own houses, huddled low
Beneath the arches and their spangled air,
Beneath the rhapsodies of fire and fire,
Where the voice that is in us makes a true response,
Where the voice that is great within us rises up,
As we stand gazing at the rounded moon.*

Den stigende intensitet i denne passage er 'vintage' Stevens; over for ønsketænkningens meningsprojektioner fastslås intethedens betingelser i en insisterende gentagelse, der skal mane digterens egen tvivl i jorden, før trøsten vælder frem: den minimale tryghed i husene under kosmos' overvældende skønhed, den større tryghed i fantasiens store indre stemme, inden digtet afrundes i den romantiske fuldmånes billede.

Stevens er kendt for at digte om digtningen, og et af hans mest berømte digte i den genre er det sene "Final Soliloquy of the Interior Paramour" (1950), (i øvrigt også et fornemt eksempel på Stevens' brug af treliniers strofen), hvor stemmen fremkaldt af englens fravær tager ordet for at sammenfatte digterens mening, i implicit distance til andre mulige, f.eks. religiøse eller politiske meninger:

*Light the first light of evening, as in a room
In which we rest and, for small reason, think
The world imagined is the ultimate good.*

Der er ingen digterhybris her, kun en nedtonet begrundelse: der er næsten ingen fornuft i tilliden til digtningen som "det største gode". Her genser vi poesiens erotiske stjerne, Venus, som aftenstjerne, og man må anstrenge sig for at huske, at der er tale om et totalt inderliggjort "stævnemøde", "in the mind", at vi lytter til "den indre elskerindes sidste monolog". Derfor er det ikke Stevens, men musen, der tillader sig følgende sammenfatning af et livs overvejelser over fantasiens status:

*We say God and the imagination are one...
How high that highest candle lights the dark.*

Tjah, spørger Bloom retorisk, "hvor meget kan fantasiens lys egentlig oplyse mørket?", idet han antyder, at påstanden om fantasien som Gud påstår mindre end nogle kritikere kunne ønske sig. Men i hvert fald lykkes det herefter Stevens i en sidste strofe, der gør hvad den siger, at

bringe digtet til en karakteristisk fuldendt rundhed:

*Out of this same light, out of the central mind,
We make a dwelling in the evening air,
In which being there together is enough.*

Et ganske andet "there" end det mest betydningsmættede ord lyrikken kender, Hölderlins "Dort" i "Wie wenn am Feiertage...". Her finder Stevens det tilstrækkelige, "what will suffice", "enough", nok, modsat den store fattigdom, der ligger i at længes efter en ikke-fysisk verden, hvor døden har udraderet slægtskabet mellem begær og håb-løshed. Det er en bevægende kulmination af Stevens' bekræftende side, det nietzscheanske ja til livet imod de forsagende *Hinter-*, *Über-* og *Nachweltler*, der håber at finde "nok" andetsteds.

Stevens er også dødens digter, først uforglemmeligt (og igen nietzscheansk) i "Sunday Morning" om dens sammenhæng med kunsten:

*Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.*

Den konkretiserede metafor om den moderlige død og det som også Rilke, omtrent samtidig, kendte som "die Mütter" (*Tiende elegi*), går igen i forfatterskabet i en række versioner af stor følelseskraft, måske stærkest i elegien for vennen Henry Church, "The Owl in the Sarcophagus" (1947).

Stillet over for de sidste ting kan Stevens også anslå mere dystre akkorder. Han viser al sin ærefrygtindgydende styrke i "Madame La Fleurie" (1951), hvor han, ligesom udefra: upersonligt, ser tilbage på sit liv og frem til døden, uden trøst, ikke engang fantasiens. De ventende mødre er nu forvandlet til Moder Jord, der venter på digterens livshøst. Bevidstheden om den tyngde, der alligevel vil sejre, mildnes af den poetiske illusion om stjernernes aktive medvirken:

*Weight him down, O side-stars, with the great weightings of the end.
Seal him there. He looked in a glass of the earth and thought he lived in it.
Now, he brings all that he saw into the earth, to the waiting parent.
His crisp knowledge is devoured by her, beneath a dew.*

Digteren forsegles, ubrydeligt, i jorden, og genkalder selvkritisk hele kunstens forgæveshed i "thought", illusionen om at kunsten gør jorden beboelig. Hvis døden er skønhedens moder, tilhører digtenes visioner også hende. Intet bliver tilbage, efter hendes måltid, under duggen, engang (f.eks. i "Sunday Morning") tegn for nietzscheansk "fællesskab/mellem mænd der dør og sommermorgen".

Anden strofe begynder med en gentagen opfordring, altid tegn på

frembrydende pathos hos Stevens, i en magisk sammenstilling af jordens og dødens tyngde med det mest feagtigt lette, der næsten ophæver tyngden, "månenes søvnighed":

*Weight him, weight, weight him with the sleepiness of the moon.
It was only a glass because he looked in it. It was nothing he could be told.
It was a language he spoke, because he must, yet did not know.
It was a page he had found in the handbook of heartbreak.*

"It" pendler ubestemmeligt mellem at være jordisk eksistens som æstetisk illusion og digtning. Hvor meget sorg tilbageholdes ikke, og bryder alligevel igennem, lige før tårerne, i den sidste, helt enkle sætning med det afsluttende billede, hvor håndbogen dels er livet 'as it is', som lære(streg), dels digtet som *pharmakon* imod brudte hjerter.

Metaforisk bevæger digtet sig fra spejl gennem sprog til musik, i dybeste mol. Afsluttende føres vi frem til en sjældenhed i lyrikken – et ægte gys:

*The black fugatos are strumming the blacknesses of black...
The thick strings stutter the final gutturals.
He does not lie there remembering the blue-jay, say the jay.
His grief is that his mother should feed on him, himself and what he saw,
In that distant chamber, a bearded queen, wicked in her dead light.*

Erindringer følger ikke med, heller ikke den kun tilsyneladende tilfældige erindring om den skade, som det var fantasiens store afsluttende triumf at spille ind i eksistens i "The Man with the Blue Guitar". Der er ingen forløsning, kun overmægtig, forstummede sorg over moderens sidste, sande, nådesløse ansigt.

Selv om Yeats tænkte på anderledes konkrete begivenheder, et blodigt nedkæmpet oprør i Dublin ("Easter 1916"), er det en vending herfra, der bedst beskriver digtet; også Stevens frembringer her en slags "terrible beauty". Det ville imidlertid også være et frygteligt sted at tage afsked med en digter, der ind imellem – og hvem formår mere? – skrev sig frem til provisorisk meningsfylde. I "Esthétique du mal", hvor det onde ikke mindst er tidens nødvendige gang, præsenterer Stevens forlods et gnostisk alternativ til "Madame La Fleurie"s uudholdelige viden:

*No part of him was ever part of death.
A woman smooths her forehead with her hand
And the soldier of time lies calm beneath that stroke.*

Oftere end for nogen anden digter i vort århundrede lykkes det for Stevens at gentage denne gestus, der fjerner bekymringer og bringer midlertidig trøst, midt i den kamp vi har fornuftige grunde til at tro er forgæves – i den sidste ende; stædigt og indstændigt opsøger Stevens i sine digte fan-

tasiens og hjertets andre grunde, som fornuften ikke kender...

Veje ind i forfatterskabet:

Lucy Beckett, *Wallace Stevens* (1978)
Harold Bloom, "Wallace Stevens: The Poems of Our Climate", in: *Figures of Capable Imagination* (1976)
Harold Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (1977)
Paul Bové, *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry* (1980)
Eleanor Cook, *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens* (1988)
Frank Kermode, *Wallace Stevens* (1960)
A. Walton Litz, *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens* (1972)
Helen Vendler, *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems* (1969)

Noter:

1. Lektørdtalelsen blev overladt til en bibliotekar, som vistnok i en fjern fortid selv havde udgivet en digtsamling, men som man siden ikke havde hørt noget til. I følge denne poet *in spe* er udgivelsen "et glædeligt initiativ", fordi Stevens "ved siden af Pound er Amerikas fornemste bidrag til moderne poesi". Han mente dog, som Borum, at "oversætterne ikke helt (har) magtet opgaverne", men konkluderede trods dette, nok opfyldt af større begejstring end professionel dømmekraft, at "større biblioteker vil få glæde af den". Lektøren var Per Højholt. Det ville uden tvivl være frugtbart at lytte efter Stevens-ekkoer i den danske poesi i 60'erne; de findes ikke blot hos Borum og Højholt, men også hos f.eks. Inger Christensen og Henrik Nordbrandt.
2. Jeg citerer fra *The Palm at the End of the Mind* (1971), der bringer Stevens' digte i kronologisk orden. Hans vigtigste enkeltksamlinger er: *Harmonium* (1923, 2. udvidede udgave 1931), *Ideas of Order* (1935), *The Man With The Blue Guitar* (1937), *Parts of a World* (1942), *Transport to Summer* (1947), *The Auroras of Autumn* (1950). De er trykt samlet, med digtene i oprindelig rækkefølge, i *The Collected Poems* (1954). Her følger, med sidetal fra *Palm*, prosaversættelser af de digtcitater, som anvendes her:

"A High-Toned Old Christian Woman", p. 78:

Det får enker til at krympe sig. Men fiktioner blinker som de behager. Blinker mest når enker krymper sig.

"The Monocle de Mon Oncle", p. 41:

For mig tikker ildfluens hurtige, elektriske slag trættende endnu et års tid. Og du? Husk hvordan fårekylingerne kom ud af deres modergræs, som små slægtninge, i de blege nætter, da dine første billeder fik færtten af din binding til alt det støv.

"Esthétique du Mal", p. 262:

Den største fattigdom er ikke at leve i en fysisk verden, at føle ens begær er umuligt at skelne fra fortvivlelse.

"The Auroras of Autumn", p. 315:

Vi var som danskere i Danmark hele dagen og kendte hinanden godt, helljertede landsmænd, for hvem det udenlandske var en anden ugedag, mer løjelig end søndag...

"Evening Without Angels", p. 101:

Nøgen nat er bedst. Nøgen jord er bedst. Nøgen, nøgen, bortset fra vore egne huse, klynget lavt under hvælvinger og deres glitrende luft, under deres rap-sodier af ild og ild, hvor stemmen som er i os giver et sandt svar, hvor stemmen som er stor i os hæver sig, mens vi står og stirrer på den rundede måne.

"The Final Soliloquy of the Interior Paramour", pp. 367f:

Tænd aftenens første lys, som i et rum hvor vi hviler og, uden særlig grund, tror den fantaserede verden er det største gode.

Vi siger Gud og fantasien er ét... Hvor højt oplyser dét højeste lys mørket.

Af dette lys, af det centrale sind, bygger vi en bolig i aftenluften, hvor det at være sammen dér er nok.

"Sunday Morning", p. 7:

Døden er skønhedens moder, mystisk, i hvis brændende indre vi forestiller os vore jordiske mødre ventende, søvnløst.

"Madam La Fleurie", pp. 368f:

Tyng ham ned, O side-stjerner, med afslutningens store tyngder. Forsegel ham dér. Han så i jordens spejl og troede han boede i det. Nu bærer han alt det han så under jorden, til den ventende moder. Hans sprøde viden fortæres af hende, under duggen.

Tyng ham, tyng, tyng ham med månens søvnighed. Det var kun et spejl fordi han så ind i det. Det var intet han kunne få fortalt. Det var et sprog han talte, fordi han måtte vide, men ikke vidste. Det var en side han fandt i hjertebrudets håndbog.

De sorte fugati klimprer sorts sortheder... De brede strenge fremstammer de afsluttende strubelyde. Han ligger ikke dér og husker blåskaden, for eksempel skaden. Hans sorg er, at hans mor lever af ham, hamselv og hvad han så, i det fjerne kammer, en skægget dronning, ond i sit døde lys.

"Esthétique du Mal", p. 257:

Ingen del af ham tilhørte nogensinde døden. En kvinde glatter sin pande med hånden og tidens soldat ligger rolig under det strøg.