

Atterboms akustik

HORACE ENGDAHL

Novalis taler om menneskets Medusablik. For ham findes der ingen døde ting: først når mennesket fastholder dem, træder deres velkendte urørlighed og livløshed frem.

Terminologien for det at se er forbundet med grammatikken. De kræver begge en streng adskillelse mellem det aktive og passive, mellem bevidsthed og objekt. Alligevel er det indlysende, at begge parter må indgå i en større synlighed for overhovedet at kunne berøre hinanden. Merleau-Ponty kalder kroppen „den fornembare fornemmer“ og anfører, at det at se er afhængigt af et oprindeligt kendskab til rum, kroppe og flader, som mennesket tilegner sig gennem selv at eksistere som en „berørt“.

Det er når denne fortrolighed aktualiseres i blikket, at vi bliver overbevist om tingenes realitet. Fantasifulde personer kan til og med få fornemmelsen af, at tingene svarer til sindenes tilnærmelse. En fiktiv verden udmærkes ved, at betragteren aldrig indgår i den. Hvis mennesket ikke indtog en plads som en genstand blandt genstande og tilbød sig at stå frem til beskuelse, ville der ikke være nogen forskel mellem billede og verden, drøm og vågen tilstand.

Åndedrag

Det romantiske digt bryder grænserne ned mellem det at se og det at blive set.

I „Tillægnelse“, indledningen til Atterboms store digtserie „Blommorna“, forestiller digteren sig, hvordan han under sin ad-

skillelse fra sin elskede, meddeler sig til hende gennem landskabet.

Så överallt, av vad dig rör och tjusar,
O, låt din hulda tanke måla *mig*,
Och se mig, när min suck omkring dig susar,
Ur alla livets former hälsa dig.

Jeg'et indtager her den position, som i romantiske tekster almindeligvis tilkommer Gud eller ånden, men det behøver ikke at bekymre os. Det væsentlige er, at de elskende får lov til at deltage i en udveksling af form og mening, som alle væsener og ting har del i. „*Ett Liv i cirkeln av det Hela tågar...*“

For at udtrykke denne gensidighed mellem subjekt og objekt, er de visuelle metaforer ikke særligt velegnede, det kan man se allerede i det lidt kostbare arrangement af ros, bæk, ædelsten, krystalglas, marmørgemak og klaver i „*Tillägnan*“. Men netop, når Atterbom synes mest fanget af blikkets teater, kommer der toner fra et tilstødende værelse. Modsætningerne mellem sjæl og natur, jeg'et og ikke-jeg'et, løsnes op som ved et trylleslag i et andet sinds verdensrum. Det sker, når Atterbom lader sig lede af sin egentlige metafor, som ikke længere er billedlig men akustisk: musikken, stemmen, lytten.

Måske skal man ikke være for hurtig med at tale denne lytten til eksistensen som metafor. I så tilfælde, hvad er læsning? Jeg opfatter og forstår først det skrevne i det øjeblik jeg fornemmer, at jeg hører en stemme i det, således at sætningerne får en tone, et perspektiv. Men denne stemme er selvfølgelig en illusion. Bogstaverne ligger stumme hen på papiret. Alligevel er illusionen nødvendig, hvis ordene skal kunne forvandles til en meningsfuld helhed. Jeg er nødt til at føle, at sætningerne har med hinanden at gøre, hvilket teksten aldrig beviser.

Men det er misvisende at sige, at vi *hører* denne stemme. Det at høre er en sanselig akt, som kan omfatte alt fra bækkens rislen til min næstes tale, når den passerer mig. I det øjeblik vi forstår, overgår det at høre til det at lytte.

Atterboms holdning til virkeligheden, den menneskelige som den ikke-menneskelige er den lyttendes. Han går ind i og fordyber en erfaring, som havde en afgørende indflydelse på den romantiske generation og dens store filosoffer, det vil sige tyskerne, den af „ånden som taler til ånden“. Vi stejler i dag over for en sådan terminologi. Idealisternes spekulative system med deres foragt for det individuelle og det materielle er afskrækkende. Men jeg tror, at disse tanker udgik fra en meget enkel oplevelse, nemlig den samme som tilbydes ved læsningen, når teksten, denne livløse genstand, synes at tale.

Maurice Blanchot skriver om dette øjeblik: „Der findes i begyndelsen af enhver læsning noget svimlende, som ligner den fornuftsstridige bevægelse, ved hvilken vi vil åbne de øjne, der allerede er lukkede.“ Det vi har foran os, teksten, kan ikke længere behandles som en passiv genstand for viden. Ved min koncentration sættes den i bevægelse og begynder at blive levende i læsningens rytme. Teksten bliver en modpart, et åndedrag fornemmes i ordene. Måske skal „Der Geist versteht nur die Sprache des Geistes“ oversættes til: „Åndedraget forstår kun åndedragets sprog“.

Objektiv viden er kun mulig i forhold til det døde i kunstværket. Resten er lytten, og denne rest drev romantikerne væk fra oplysningsmaterialismen. Da de overførte læsningens og dechifreringsstyknings principper til naturen, var det fordi de følte, at en slags ordløs tale nåede dem. Hörderlin finder oven i købet dette åndedrag i skyggernes rige, længst nede i historiens sjæleløshed „...hersker intet i den hellige nat, hvor den stumme natur besinder de kommende dage, blæser der ikke også nederst i Orkus et levende åndedrag? Dette erfarede jeg.“ („Lebenslauf“, variant).

Vi ser den samme erfaring overraske Voltaire-tilhænger Kellgren, vælte ham omkuld, vække ham til en besjælet virkelighed. I „Den nye Skabelse“ kommer de visuelle billeder først. En „stråle fra det ophøjede“ gennemborer den døde natur og byder lys og liv inden for i verden. Kellgren forsøger at forklare oplevelsen: „Alt fik et ansigtstræk som kunne kendes.“ Det vil sige genkendes: naturen synes at vende sig mod ham med et ansigt

som tilhørende en ven, hvilket den følgende linie i digtet tydeliggør: „En röst, som till mitt hjärta bröt“.

Atterbom tager stikordet fra sin store forgænger. Han bliver en digter, som tolker sin lytten og for hvem lytten ikke længere kun er akustisk, men også visuel, håndgribelig, total, en måde at erobre skabelsens formrigdom på. Sanseligt eller ideelt? Denne forskel eksisterer ikke i det lyttende.

Stemmen

Felicia, prinsessen på fantasiens fortryllede ø, forbliver i dybe tanker og beskriver sine drømmesyn for nymfen Cäcilia. Overgangen til drømmenes verden opfatter hun som en demaskering af naturen. Et slør fjernes fra tingene og blotter deres sande natur, de „formørkes ikke længere af fladen“. Først forsøger hun at gengive denne oplevelse med en visuel figur: mindet vender sit spejl mod altet og her kan tilværelsen beskue sig selv i en mere klar skikkelse. Men dette billede er i denne sammenhæng underligt intetsigende. Ikke før Felicia forstår, at det egentlig er om drømmens ejendommelige lytten hun skal tale, kommer hun i nærheden af oplevelens særart. Skikkelser nærmer sig, siger hun:

Från deras läppar ljuda sälla ord,
Så ljuvligt klingande, så lätt förstådda! -
Ack! detta tingens oavbrutna samtal,
Vari just livets verksamhet består, -
Tror du, att någonsin det *tystna* kan,
Fastän det blott en hälft av dygnet förs
Med högljutt gny, och sedan endast *viskar*?
Nej, denna viskning, min Cäcilia,
Den är det enda språk, som närmar sig
Till lösningen av alla hjärtats gåtor! -

Det er en fornemmelse af det at være er som uendelig meddelelse. Men denne lydhørhed indtræder først når det fordelende øje er faldet i søvn om natten.

Den stemme, der når øret, den stemme, der bliver genkendt og forstået er Atterboms model for kontakten med den sande

verden. Verdenssjælen, Venus Urania taler med tusind stemmer. Hun høres i bladene, i bølgene, i vinden, og digterens sjæl bliver til strenge i hendes rytmiske spil. Gennem denne forvandling til sang af det sete og det hørte, ligger der et løfte om individets forsoning med helheden i det at være („Urania“).

Det akustiske i naturen synes hele tiden at stræbe mod det punkt, hvor det bryder igennem sin kun materielle og sanselige form og bliver til sprog, mens ordene omvendt stræber mod at blive fri for de semantiske grænser og at forvandles til ren musik eller til en naturlig klang. Denne gensidigt ophævede bevægelse er den dybere rytme i Atterboms digtning.

Et mærkeligt moment i oplevelsen er genkendelsen af den talende. Selv om der ikke findes noget menneske bagved, heller ikke engang et subjekt i normal forstand, tilhører stemmen ikke en fremmed. Den harpe, som hænger i et træ i „Föresång“, og som lyder, når vinden berører dens strenge har „toner som en mistet vens“. Et lignende ord om forståelsens sande øjeblik findes i „Liljen“. Der tales først om skumringen som en „Engleharpe“ (musikalsk fase). Herefter fortættes åbenbaringen til en menneskelig stemme:

När ditt bröst, som vidgas av förtjusning,
Genomträngs av en elysisk susning,
Rösten lik av en förgudad vän;

I længere digte kan man ofte se, hvordan ørets forbindelse med det at være giver blikket stød. Det at se forvandles, myten træder frem af landskabet som ud af en stor erindring. I den naturfilosofiske dialog „Diokles og Heliadora“ har Heliadoras stemme (som sammenlignes med musik) en magisk indflydelse på Diokles bevidsthed:

Är det en dröm? en grönare jord, ett blåare stjärnvalv
Breda i ljus för min syn hemliga ängders behag?
Blommorna tala, i träden förnims Dryadernas viskning,
Åter på vattnets kristall dallrar Sireernas sång.
Djupt i naturen jag ser, det fördolda sig klarnar,
Skaldetjusningens blixtr fattar allsvåldigt mitt bröst.

Inspirationen har sat kløerne i Diokles, og han udvider sin mytologiske vision om jordens oprindelse og udvikling hen mod mennesket. I begyndelsen var verden stum og talte kun gennem sin ydre form. Efterhånden blev den fyldt med væsener, som havde stemmer med hvilke de kunne „fortolke deres lyst og smerte“, for til sidst at opnå, at digteren fik magt til at forstå sfærerens harmoni. Men individuationens mål er ikke at lade det enkelte individ fremføre klage og udtrykke sit jeg. Naturens skabelse af mennesket sker i følge digtet for at muliggøre en tilbagevenden til den kosmiske samklang med Gud. Det er slående, hvordan Atterbom takket være sin akkustiske terminologi kan glide hen over det lidende individ i livsforløbet. Tekstens bevægelse gennem klang - stemme - vision - sang - harmoni kender ingen grænser eller ulykkelige rester. Herved mister tiden sin splittende magt. Det at lytte overvinder alt fravær.

Musikken

Atterbom er begejstret for at lege med tanken om at overføre sproglige begreber til toner, selv om han ikke rigtig kan beslutte sig for hvad den højeste treklang skal bestå af (tro - håb - kærlighed? fødsel - kærlighed - død?). Det der lokker ham er det umiddelbare i den fornemmelse af indsigt som musikken giver. Tanken behøver ikke tage vejen omkring netværket af logisk forbundne betydninger, men modtager direkte et ekko af det absolute. Som vi ved, var musikken for romantikerne det uendeliges kunstart. I ordene derimod findes bevidsthedens begrænsning, tvangen til at skulle betragte skabelsens dele een ad gangen. Men naturligvis er tonens umiddelbarhed netop ved sit betydningsbrist forbundet med en alvorlig begrænsning. Ord-musikkens pris er adskillelsen fra tingen, siger Adorno i anledning af symbolisternes sværmeri for sproget som ren klang. Atterbom er ganske vist bevidst om denne modsigelse, og det er sikkert grunden til, at han er så uvillig til at fastlåse det lyttendes metaforik i nogen særlig grad af det sproglige eller ikke-sproglige. Hans akustik er dels klang (summen og sus, toner, melodier, harmonier), dels den talendes stemme (ord, stemmeklang, tone,

samtale), og han foretrækker de glidende overgange mellem disse zoner, som sommetider også strækker sig ind i de andre sindsområder. („Ur vattensprång regnar i de varma dalar / Musik, var klang bär färg, var blomma talar“, for at bruge et eksempel fra det store programdigt „Epilog“.) På denne måde bløder han op for forskellen mellem mening og ikke-mening og suggererer ankomsten af en uendelig betydning.

Eolsharpen

Musikaliteten, rytmen og klangfylden er en kvalitet i Atterboms digtning, for hvis skyld han er parat til at ofre både syntaksens klarhed og begrebernes følgerigtighed. Atterbom er mange gange blev kritiseret for, at hans formuleringer forplanter sig uden synlige mål og at det sommetider virker som om der lyder en ukritisk begejstring for det prangende vokabular. Men helt bortset fra, at hans skrivemåde faktisk varierer, tjener det ikke noget formål at granske den med en slags semantisk effektivitetskrav som målestok. Den typiske Atterbom tekst ligner ikke en vej, snarere et varieret naturlandskab. Den lader sig ikke overskue fra noget fast udkigspunkt, i stedet må den gennemgås i fred og ro med sine perspektiver, mærkværdigheder, lyde og ekko.

Atterboms yndlingsbillede af digteren handler om tingenes kraft til at meddele sig gennem mennesket. Det er ikke Orfeus eller Amfions udøvelse af magt over en vild og blodvædet natur. Det er eolsharpen, verdenssjælens vindpust, som berører strengene i digterens bryst, og får dem til at lyde som et spil i vinden.

Men instrumentet har ingen stemme. I „Minnesrunor“ forestiller digteren sig, hvordan han som genfærd vil opsøge barndommens Åsbodal, sætte sig ved åen og lade sivet fortolke hans savn. Forbipasserende vil tro, at en eolsharpe er blevet gemt i sivet. Jeg'ets klagen forvandles til et klingende sus, som ikke længere kan adskilles fra den store musik, som går igennem verden. Atterboms poetiske teknik indebærer ganske vist, at teksten centrerer omkring det beskuende og erindrende jeg. Men samtidig er digteren uvillig til at gøre digtet til en bekendelse af personlig

nød, og han taler med foragt om poetisk narcissisme. Muligheden for at individet skulle opdage, at det tragisk befinder sig afskåret fra den store samtale og den uudslettelige harmoni indgår ikke i hans billedverden.

Man kan sammenligne med den radikalt anderledes måde harpen i naturen anvendes i Tegnér's oversættelse af Schillers „Nyårsklang“ (1807). I dette digt bliver der tegnet et Europa i tyrannernes magt, hvor misèren og den politiske undertrykkelse næsten gør mennesket stumt.

Lik en luta som i öcknen klingar,
suckar ohörd varje släktets vän.

Denne skinbarlige pessimisme er en venten på at modstanden skal få en stemme, og at frihedkravet formuleres i klare ord. Næsten samtidig påbegyndte Tegnér „Det eviga“, et samfundsborgerligt opråb, hvori alt står tilbage at blive virkeliggjort. Atterboms eolsharpe symboliserer modtagelighed, ikke handling. Det er først fra det punkt, hvor menneskets suverænitet begynder at ligne ødelæggelse, at hans symbol kan forsvares.

Memnon

En kritisk diskussion af Atterboms vaklen mellem klang og stemme kunne tage sit udgangspunkt i Hegel, i *Æstetikens* korte diskussion af de ægyptiske memnonstøtter:

Ligesom den ægyptiske overtro fornemmer en hemmelig sjæledybde i dyreskikkelsens form, finder vi på den anden side menneskeskikkelsen fremstillet på en sådan måde, at den stadigvæk har subjektivitetens inderside udenfor sig og derfor ikke formår at udvikle sig til fri skønhed. Særligt betydningsfulde er disse kolossale *memnonstøtter*, lukket inde i sig selv, urørlige med armene tæt ind mod kroppen og fødderne tæt op ad hinanden, stive, hårde og livløse står de vendt mod solen for at afvente fra den den stråle, som skal berøre og besjæle dem og få dem til at give lyd. Herodotos fortæller i hvert fald, at memnonstøtterne ved solopgang gav denne klang fra sig. Den højere kritik har ganske vist sat tvivl ved dette, men lyden er for nylig atter blevet bekræftet af franskmænd og englændere, og hvis ikke klangen fremkommer af andre me-

kanismer, så kan den forklares på den måde, at ligesom der findes mineraler som knirker i vand, så hidrører disse stenskulpturers tone fra duggen og morgenkulden og solstrålerne som siden hen falder på dem, for så vidt som der herved opstår små revner, som sidenhen atter forsvinder. Som *symbol* må man imidlertid give disse kolosser den betydning, at de ikke har den åndelige sjæl frit i sig, og at de derfor, for at blive levende, i stedet for at kunne hente den frem af sit indre jeg, som bærer målet og skønheden i sig, er nødt til at hente lyset udefra, som til sidst lokker sjælens tone ud af dem. Den menneskelige stemme derimod lyder fra en egen følelse og ånd uden ydre impulser, ligesom den højere kunst overhovedet består i at lade det indre dannes ud af sig selv. Den menneskelige skikkelses indre er i Ægypten endnu stumt og i dens besjæling er det kun det naturlige moment, der bliver iagttaget.

Altså: ægypterne adskiller ikke tilstrækkelig tydeligt den tilsyneladende, ad naturlig vej fremkaldte stemme og den virkelige stemme, som spontant udtrykker menneskets følelse og ånd. Stemme og interioritet skal svare til hinanden, hvis ikke der skal opstå et sprække mellem kategorierne, noget som ville være meget ildevarslende for Hegels system. Jacques Derrida har udpeget og forstærket denne risiko i sin dekonstruktive Hegellæsning i *Glas*. Han skriver: „Stenblokkens *Klang* er *endnu ikke* den stemme, som den *allerede* er: hverken i eller uden om sproget, en formidling *eller* et udelukket tredje.“ Ligheden mellem memnonstøtternes og eolsharpens princip bliver overraskende tydelig gennem Hegels beskrivelse („den stråle, som skal berøre og besjæle dem og få dem til at give lyd“).

Jeg tilføjer ikke tilfældigt sammenligningen med Hegel. Atterbom bruger nemlig det samme fænomen som et billede for det øjeblik, hvor den oprindelige modsætning mellem ånd og materie udslættes. „Den stumme Memnon hilser skarpt Aurora“ („Prolog til Phosphoros“). Den græske mytologi gør Memnon til morgenrødmens søn, som hilser sin moder, når hendes varmende stråle rammer billedstøttens sten. At stemmen i sidste instans har med moderen at gøre skinner af og til igennem i Atterboms digtning (også i „Urania“ og „Juliennes avskedssång“ og naturligvis i *Lycksalighetens ö*).

Atterbom fremstiller gerne det dybeste sprog som ordløst. Det synes at være netop den utænkelige fuge mellem klang og stemme. Han skriver om „Sångens ö“:

Hör du dess språk? Det ej i ord består,
Från själ till själ det som en stråle går;
En stille klang, av rena sinnen hörd,
Har stämt var puls och varje nerv är rörd.

Muligvis er ordet „stråle“ her en rest fra memnonidéen, men dens funktion er at indføre et besynderligt visuelt element i den akustiske situation. Det er svært at forestille sig en klingende stråle. Atterboms intuition bedrager ham ikke, for det eneste i det lyttendes rige som virkelig unddrager sig opdelingen mellem ord og musik er tavsheden.

Atterbom kommer tilbage til Memnon i anden akt af *Lycksalighetens ö*. Astolf er beruset af følelser efter sit første møde med Felicia. Det forekommer ham, at han først nu er blevet født ind i sansernes rige. Han identificerer sig med den ægyptiske stenstøtte og Felicia får logisk set solens rolle.

Ja, helga fröjd att *vara, skåda, känna!*
Med tusen sinnen, med omätlig törst
Jag dricker dina flammor; ej de bränna,
De svalka blott, och då är värman störst.
Lik Memnons bild, blev ock min själ som denna,
En frigjord klang, vid morgonstrålen först
Till känslans dag ur marmorsönnen vaknad;
O dag, så ofta drömd, så länge saknad!

Astolf synes nu at kunne fortolke den samtale som tingene fører med hinanden. Alt, der byder sig for den indre lytten klinger sammen i et eneste navn: Felicia. Den elskedes navn er slusen mellem værens halvdele. Det er ord og musik i et og samme, det vil sige en klangfyldt form af tavshed. Det er poesien model.

Falaris okse

I *Blommorna* bliver planternes stemmer hørlige. De kommer i tale ligesom sjælene i Dantes Gudommelige Komedie. Enhver har en historie at fortælle. Ikke alle lyde er lykkelige.

Tidens strømme overdøver længslens tone, som kommer ud af menneskenes bryst. („Juliennes avskedssång“). Det er et spørgsmål om en brudt kommunikation med den evige moder. Eksilet i sansverdenen indebærer en forgæves venten på at hendes stumhed skal ophæves; det sker først ved genforeningen efter døden. Hun taler kun gennem sin citar, hvis akkorder giver genlyd i al jordisk musik. Dens klingende krop er en urne. Uden at forcere allegorien, kan dette instrument identificeres med naturen. Døden giver livet resonans. Det virker ikke så farligt.

Men „Allegro och Adagio“? I versionen af digtet fra 1836 følger Atterbom udviklingen fra klang til ord.

Ja, i klang, ur sten, ur malmer strävar
tingens längtan, oförgångligt ny,
och i luftens alla stämmor svävar,
att till allas urbild, *ordet*, fly.
Först likväl i mänskokänslans tunga -
mera stark och klar än all metall -
kan den ömsom sucka, ömsom ljunga
fram odödlig fröjds och klagans svall.

Her tilskrives ordet i hvert fald en evne til at fortolke lidelsen, selv om man ikke kan sige, at Atterbom giver den tanke særlig megen vægt.

Hos en af Atterboms yngre samtidige finder man et symbol som har et morsomt fællesskab med memnonstøtten - det er igen et spørgsmål om en slags monstrøst klingende skulptur. Søren Kierkegaard forelægger i *Enten-Eller* en radikalt subjektiv teori om den poetiske skabelsesproces.

Hvad er en Digter? Et ulykkeligt Menneske, der gemmer dybe Qvaler i sit Hjerte, men hvis Læber ere dannede saaledes, at idet Sukket og Skriget strømme ud over dem, lyde de som en skøn Musik. Det gaaer ham som de Ulykkelige, der i Phalaris's Oxe langsomt piintes ved en sagte Ild, deres Skrig kunde ikke naae hen til Tyrannens Øre for at forfærde

ham, for ham løde de som en sød Musik. Og Menneskene flokkes om Digteren og sige til ham: syng snart igjen, det vil sige, gid nye Lidelser maae martre Din Sjæl, og gid Læberne maae vedblive at være dannede som forhen; thi Skriget vilde blot ængste os, men Musikken den er liflig. (Kierkegaard: Samlede værker, bd. 2, p. 23, Gyldendal 1991).

Memnon mod Falaris okse: Det, der her gør Atterbom præ-moderne og Kierkegaard moderne, er ikke så meget betoningen af smerten hos sidstnævnte som førstnævntes uviljen til at mistænkeliggøre skønheden. I *Lycksalighetens ö* får Nyx, religionens repræsentant, ganske vist magten over æstetikken og får bevist fantasiens utilstrækkelighed, men hun afslører den ikke som en falsk eller forvrænget form af det fornægtede.

Kierkegaards lignelse var måske inspireret af E.T.A. Hoffmanns kapelmester Kreisler, som mente, at han så tonerne frigøre sig fra sit eget størknede hjerteblod. Sådanne antitetiske billeder ligger ikke til Atterbom. Han kan tillade sig en mild oxymoron, næppe mere. I *Lycksalighetens ö* lader han Nyx tale om den „henrykkelsens klagesang“, som går igennem naturen. Selve gråden bliver til musik i det store hele. Heri ligger den største hindring til en fuldstændig rehabilitering af Atterboms poesi.

Døden og moderen

Atterbom vælger en skarp sammenfatning af det negative som Døden for at kunne give det en positiv betydning kærlighedsakt og evig fornyelse. Både livets og dødens tungemål udgår fra en moders mund, forsikrer Nyx os. „Rosen“ (i *Blommorna*) godtager undergangen så længe der findes en rytme i udslettelsen fremfart, det vil sige så længe ødelæggelsen er en del af naturens større liv. „Tonerne dør for melodien skyld“, havde Atterbom lært af Thorild. Det indebærer ingen accept af menneskelig grusomhed, men skal klart nok heller ikke forstås som nogen kritik af den. Atterboms digtning bliver til på en fredet plads. Man kunne endnu forestille sig historien som en overgang i forhold til naturens evighed. Det han beskriver i „Minnesrunor“ er, hvor-

dan forgangne tider er sunket ind i landskabet og har øget dets skønhed.

Atterboms akustik er udkastet til en stor bekræftelse af eksistensen, ikke som vilje og forvandling men som noget modtagende og tilhørende. Hans forfatterskab sætter det handlende menneske på en prøve.

Hvorfor søgte han kulturens fuldbyrdelse i en lyttendes poesi, som skulle være naturens „ekko“? Lad os bruge Memnons forbindelse til moderen Aurora - Felicia. Så vidt jeg forstår, betyder Atterboms idé om en stemme uden begrænset indhold, at naturen hos ham fremkalder mindet om moderens stemme, som den klingede inden ordene endnu havde fået forskellige betydninger for barnet. Samtidig er det klart, at et sådant minde ikke kan erindres af nogen der, ligesom digteren, i lang tid har tilhørt sprogets verden. Det kan kun virkeliggøres i sproget på trods af sproget, i en svæven mellem akustikkens ordner. Digtets anstrengelse for at lade ordene vende tilbage til musikken *som ord* er en måde at gøre den oprindelige stemme hørlig.

Oversat af Catharina Siemerling

