

«**Urolige lignelser**» – En lesning av similen i Fernando Pessoaas
Livro do Desassossego med henblikk på antikkens
forelegg, fragmentet og forfatterens poetikk.

Kristoffer Robin Fjær Kirkhus



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV 350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høst 2023

Abstract

This thesis explores the significance of the simile in Fernando Pessoa's *Livro do Desassossego*, and claims the figure as a means of understanding some of the work's central themes, approaching questions about the literary fragment and understanding the essence of the writer's own poetics, *o sensacionismo*.

I discuss the topic of how we define the simile, and the different ways in which the figure conveys meaning in relation to the metaphor. I begin by examining Homer's famous use of the simile in the *Iliad*, before attempting a brief comparison with Pessoa's use of this device in an attempt to highlight some of its characteristics. I propose that there is a parallel to be found in the way in which they both through the similes establish a meta-discourse concerning the position of man in the universe.

I then turn to the tradition of the German romantics and *Ätheneum*, to discuss their ideas about the literary fragment and how Pessoa further develops these ideas in his own work. My reading of the similes in *The Book of Disquiet* indicates that the figure stages important aspects of what we understand as 'the fragmentary' – among other things the tension between part and whole, ideas of totality or completeness, and the text as epiphany. I also point to the seeming tendency and positioning of Pessoa's similes within the fragment as a whole, through a close reading of the fragment "Trecho Initial".

I discuss Pessoa's own poetics, and claim that a reading of the simile reveals its central process which can be understood in terms of decomposition and transformation of sensory experience. In addition, the similes may be read as a way through which the author approaches the 'indefinable', which I relate to questions of the interval. Finally, in my reading of F. 405, I examine the language of the similes when Pessoa's poetics of transformation approaches a standstill.

Takk til alle mine medstudenter på lesesalen, særlig Tobias Rosli Lindström og Sina Marie Holm, for støtte, innspill, spørsmål og diskusjoner. Takk til de ansatte ved instituttet på UiB, til alle forelesere som har gitt meg så mye inspirasjon og ført meg inn i litteraturens irrganger, takk til Johannes Grytnes og Jon Martin Perander, som alltid synes å være et skritt foran. Takk til Øystein Vidnes for innspill. Takk til min kjæreste samboer Anja Linde og til familien min, for tålmodighet og støtte. Sist, og aller mest, takk til min veileder Anders Kristian Strand.

Innhold

1. Innledning	4
1.2 <i>Fernando Antonio Nogueira Pessoa (1888-1935) og Livro do Desassossego</i>	6
1.3 <i>Om heteronymet</i>	9
1.4 <i>Metodiske refleksjoner: Modernismens kategorier og UB som epos</i>	11
2. Similen	14
2.1 <i>Similens retorikk</i>	14
2.2 <i>Similens antikke forbilde</i>	18
2.3 <i>Homer og Pessoa</i>	21
3. Fragmentet	29
3.1 <i>Forskningstradisjon</i>	29
3.2 <i>Pessoa og den tyske romantikkens fragmentlitteratur</i>	31
3.3 <i>Similen og fragmentets diskurs</i>	37
3.3.1 <i>Brudd og stasis</i>	37
3.3.2 <i>Anti-epifanien</i>	41
3.4 <i>Lesning av F. 233, «Trecho Inicial»</i>	43
4. Dekomponering og transformasjon: Pessoas poetikk o <i>sensacionismo</i>	49
4.1 <i>Sensasjonismen og forskningstradisjon</i>	49
4.2 <i>Sensasjonismen som prosess og det fragmentariske</i>	53
4.3 <i>Similens transformasjoner</i>	56
4.4 <i>Det udefinerbare og similen som intervall</i>	60
4.5 <i>Lesning av F. 405</i>	64
5. Konklusjon	69
Referanser:	71

1. Innledning

To great writers, finished works weigh lighter than those fragments on which they work throughout their lives. (...) For the genius each caesura, and the heavy blows of fate, fall like gentle sleep itself into his workshop labour. About it he draws a charmed circle of fragments.¹

I lengre perioder av sitt liv skrev Fernando Pessoa på noe han selv kalte *Livro do Desassossego*, som endelig ble utgitt 47 år etter dikterens død. Da Christian Kjelstrup, daværende forlagsredaktør i Aschehoug, åpnet en pop up bokhandel i 2014 som utelukkende solgte dette verket som hadde fått tittelen *Uroens bok* på norsk, begrunnet han stundet med at verket var «verdens beste bok».² Mitt eget møte med den norske oversettelsen avstedkom en lignende begeistring. Noe av det første jeg la merke til er det som også er tema for denne oppgaven, nemlig Pessoas similer:

Ás horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amôr, no silencio do meu desassocego, este livro extranho como portões abertos ao fim d'uma alameda abandonada.³

During the hours in which the landscape forms a halo around Life, and dream is little more than dreaming oneself, I erected, oh my love, in the silence of my disquiet, this strange book like a series of arches opening up at the end of some abandoned avenue.⁴

Under forarbeidet ble det klart at ingen tidligere, så vidt jeg kan se, har gjort en undersøkelse av similen i *Uroens bok* (heretter UB). Etter en mer inngående lesning av verket, og med en bredere orientering i Pessoas litterære univers, fremstod det ikke mindre tydelig at similen kan forstås som en sentral figur i UB, en figur som eksponerer essensen i Pessoas poetikk og forfatterskap. I denne oppgaven, ønsker jeg å gi en lesning av sentrale emner i UB gjennom motivene i, og formspråket til, similen. Jeg vil sette denne figuren i forbindelse med dens

¹ Benjamin, Walter, *One-way street and other writings*, 47-48.

² Kjelstrup til NRK, Hagenes, Hanna. "Bokstunt tar av", publisert 29.03.2014.

³ Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, F. 17. Nummereringen er fra Pizarros utgave av 2013, og vil gjennom oppgaven refereres slik, med utdraget over som eksempel: 'UB, F. 17.'

⁴ Pessoa, Fernando, *The Book of Disquiet*, F. 17, s. 19. KRFK. Oversettelsen jeg støtter meg til er av Margaret Jull Costa, og der hvor jeg har gjort endringer vil det merkes med 'KRFK'(initialer). I oppgaven vil jeg referere til oversettelsen slik, med dette første utdraget som eksempel: 'MJC, F. 17, s. 19. KRFK'.

antikke forelegg hos Homer, idéer om det litterære fragment, og Pessoaas egen poetikk: *o sensacionismo*.

Siden ingen har befattet seg med en lesning av similen tidligere, kan det være krevende å orientere seg i mengden av mulige spørsmål – ikke bare hva gjelder Pessoaas bruk av figuren, men også figuren i seg selv. Disse spørsmålene vil innlede oppgavens hoveddel i kapittel 2: Hvordan definerer vi en simile? Hva er similens funksjoner? På hvilke måter taler den? En diskusjon av definisjon og similens retorikk, eller *retorisitet*,⁵ vil være et hensiktsmessig sted å begynne. Deretter har jeg villet gjøre en kort sammenstilling av den homeriske- og pessoanske similen, av ulike årsaker. For det første, fordi Pessoa var en forfatter med episke ambisjoner, og hadde et nært forhold til den episke tradisjonen. Den utvidede similen har lenge vært forbundet med den klassiske epostradisjonen, og jeg mener Pessoa videreutvikler dette formspråket i sine similer. For det andre, fordi jeg vil argumentere for at både Homer og Pessoa benytter similen for å etablere en metadiskurs om menneskets plass i verden. En sammenstilling med Homer vil også tydeliggjøre noen av de karakteristiske trekkene til det jeg kaller den pessoanske similen.

UB tilhører en tradisjon av fragmentlitteratur. For å undersøke similene er det nødvendig å diskutere sammenhengen de inngår i. Verket blir stadig utgitt på nye måter, også virtuelt, basert på et møysommelig arbeid med etterlatte papirer og tidligere utgaver. Det synes å bære merkelappen 'fragmentert' på en særegen måte. Som utgangspunkt for denne diskusjonen vil jeg ta for meg den tysk-romantiske fragmenttradisjonen, som Pessoa var en oppmerksom leser av. Hvordan skiller fragmentene i UB seg fra det tekstideal som ble utviklet blant annet gjennom tidsskriftet *Ätheneum*? Hva er forholdet mellom fragment og helhet i UB? Gjennom lesninger av similen håper jeg å vise hvordan de iscenesetter idéer om det fragmentariske, både gjennom formspråk og motiv. Mot slutten av tredje kapittel vil det komme en lengre lesning av fragmentet «Trecho Inicial», hvor jeg håper å sammenfatte noe av diskusjonen så langt, samt å vise frem similens tendens og posisjon i fragmentet.

Oppgavens siste kapittel retter seg mot dikterens egen poetikk, *o sensacionismo* – sensasjonismen. Kort fortalt handler den om en slags tilbakevending til kunstens grunnprinsipp – sansning. Det handler om å 'føle alt på alle måter', en ofte sitert formulering fra Pessoa, som også bærer i seg en idé om multiplisitet og splittelse. Jeg vil knytte denne

⁵ Begrepet retorisitet synes i større grad å favne similens evne til å kommunisere, dens potensialitet om man vil, jmf. Benjamins praksis med suffikset *-barkeiten* eller Derridas *Iterability*: Weber, S., Benjamin, W., *Benjamin's -abilities*, «Introduction». Similens retorisitet synes også å lede oppmerksomheten mot prosess, i større grad enn retorikk.

poetikken til fragmentet, for å vise frem forbindelser til det litterære formspråket. Deretter vil jeg lese similer blant annet med henblikk på kategorier som transformasjon, splittelse, forsvinning, intervall og emergens – i det jeg forstår som en parallell bevegelse til Pessoas forsøk på å nærme seg det undefinerbare. En sentral påstand i dette kapitlet, er at Pessoas poetikk krystalliseres i similen: de er tilsynekomster av forbindelsen mellom sanselighet og poesi, slik den formuleres av dikteren. Til sist i kapitlet vil det følge en lesning av et lengre fragment, for å kunne sammenfatte diskusjonen i rammen av et helhetlig tekstuttrykk, og se nærmere på hva som skjer med similene idet poetikkens transformative evne nærmer seg et nullpunkt. I forskningssammenheng synes tendensen å være at man trekker ut av fragmentene de motiver og tema man ønsker å diskutere. Siden dette er en undersøkelse som stiller spørsmål om formelle trekk, har jeg funnet det hensiktsmessig å inkludere to mer helhetlige lesninger, også fordi jeg mener at Pessoas forhold til formgiving og struktur forblir underkommunisert i pessoaforskningen.

Før vi kommer i gang med oppgavens hoveddel, vil jeg gi en kort biografisk oversikt og skissere UB's verkshistorie, altså hva som er oppgavens tekstgrunnlag, samt diskutere hvordan man har forholdt seg til Pessoas praksis med *heteronymer*, og redegjøre for hvordan jeg tolker denne praksisen i min lesning. Til sist i dette innledende kapitlet vil det komme noen refleksjoner omkring egen lesning, modernismens kategorier og muligheten av å lese UB i rammen av den episke tradisjonen.

Mye er skrevet om Pessoa, og jeg ser det hensiktsmessig å gå i dialog med ulike deler av forskningstradisjonen underveis, grovt sortert under spørsmål om heteronymet, fragmentet og sensasjonismen.

1.2 Fernando Antonio Nogueira Pessoa (1888-1935) og Livro do Desassossego

Ifølge ham selv, skapte Pessoa sitt første heteronym da han var 6 år gammel, like etter han var kommet til Durban fra fødebyen Lisboa med moren og hennes nye ektemann. Faren hadde gått bort året før. Det eneste som er igjen av denne karakteren Pessoa som liten gutt forestilte seg for sitt indre øye, er to små signaturer i en kalender tilhørende moren, som registrerte fødselsdatoen til slekt og venner: 'le Chevalier de pá' står oppført på henholdsvis første og ellefte juli, og er det eldste bevarte eksempelet på Pessoas håndskrift, datert til omkring 1894. Ifølge Pessoas egen erindring var le Chevalier de Pas (slik han senere skrev navnet) en fransk ridderskikkelse han blant annet brevvekslet med, men disse eventuelle brevene er ikke

bevart.⁶ I løpet av sin levetid skapte Pessoa over hundre slike heteronymer,⁷ de mest kjente blant dem Álvaro de Campos, Alberto Caeiro og Ricardo Reis. Etter forfatterens død skulle denne listen også komme til å inkludere Bernardo Soares – ‘forfatteren’ av UB.

Pessoa ble i Durban til han var 17 år gammel, og utmerket seg gjennom hele sin engelskspråklige skolegang som skrivefør elev og student.⁸ Som 17-åring vendte han tilbake til Lisboa, hvor han skulle bli værende frem til sin død i 1935. Han ble tidlig en del av det portugisiske litteraturmiljøet, og engasjerte seg i debatter av både kunstnerisk og politisk art, i denne for Portugal og Europa turbulente tid. Pessoa interesserte seg tilsynelatende for alt, alle ideer og strømninger han kunne finne i sin samtid eller i historien, for mye til å gjengi her. Han grunnla sitt eget tidsskrift i 1910, *A Águia*, men det var først gjennom tidsskriftet *Orpheu* i 1915 at han skulle bli en sentral skikkelse på den portugisiske litteraturscenen, et tidsskrift jeg vil vende tilbake til i diskusjonen om sensasjonismen. Etter *Orpheu* fulgte involvering i en rekke andre tidsskrift, parallelt med publisering av en begrenset mengde poesi signert heteronymene. Det eneste verket publisert under eget navn var diktsyklusen *Mensagem*, som kom ut i 1934. Etter kort tids sykehusopphold gikk Pessoa bort, 30. november 1935.

Det var i ettertid at Pessoas stjerne for alvor begynte å skinne på den litterære himmelen, i takt med nye utgivelser basert på arkivmaterialet han etterlot seg i den famøse kofferten, som inneholdt opp mot 30 000 skrevne papirer.⁹ Arbeidet med å redigere UB tok til i 1969, men det skulle gå over et tiår før den første utgaven forelå i 1982. Utgivelsen gav Pessoa en plass blant modernismens store skikkelser, og sikret ham økende akademisk oppmerksomhet også utenfor Portugals grenser.

UB er et mangslungent verk: “Alternating in modes and styles that range from Decadence and post-Symbolism through to a voice that seems at times to anticipate Postmodernism, the book is a radically uneven work that spans most of Pessoa’s mature creative life.”¹⁰ Det er satt sammen av et utvalg tekster forfatteren etterlot seg, i hovedsak samlet i en stor konvolutt,¹¹ ment å utgis under heteronymet Bernardo Soares. Pessoa skrev sporadisk på verket i to perioder: fra 1912 til 1920 og fra 1929 til 1934,¹² før dikterens død i 1935. Verkets

⁶ Zenith, R., *Pessoa: A Biography*, 42.

⁷ Ibid., xxii.

⁸ Ibid., 86-88.

⁹ Pizarro, J., *Fernando Pessoa: A Critical Introduction*, XII. Som et annet eksempel på Pessoas stigende symbolverdi, kan det nevnes at forfatterens levninger ble flyttet i 1985, fra et gravsted i hans gamle nabolag til Jerónimosklosteret, hvor blant annet Luís de Camões og Vasco da Gama er gravlagt (Ibid.).

¹⁰ Maunsell, Jerome B. “The Hauntings of Fernando Pessoa”, 120.

¹¹ Zenith, *Biography*, xxiii.

¹² Giménez, Diego, “*The Book of Disquiet*, the Aesthetics and Materiality of Sensations”, 51.

fragmentariske natur, skrevet som det er på servietter, baksiden av konvolutter, løse ark og papirbiter – men også en del gjennomarbeidede tekster – gjenspeiles i hovedpersonens erfaringsmodus: Tilsynelatende finnes det ingen sammenheng mellom øyeblikkene i hans liv, intet sammenhengende narrativ. Soares er en distansert observatør, nærmest frakoblet andre mennesker, og betrakter verdens skiftende former i tett forbindelse med eget følellesliv.

Siden 1982 er UB utgitt i fire ulike utgaver, ordnet etter ulike prinsipper. I hovedsak kan man skille mellom de kritiske utgavene som søker å fremstille fragmentene kronologisk etter når de ble skrevet, og ‘leserutgaver’ som organiserer fragmentene tematisk. Den foreløpig eneste helhetlige oversettelsen til norsk er av Christian Rugstad,¹³ og baserer seg på den tematisk organiserte første utgivelsen av UB, ved Teresa Sobral Cunha. Deler av UB er også oversatt av Øystein Vidnes til samlingen *À vere ein annan*,¹⁴ sammen med annen poesi og prosa av Pessoa.

Heteronymet Vicente Guedes stod opprinnelig som forfatter før Pessoa senere gikk over til Soares, og det var Pessoas intensjon å la Soares stå som forfatter av verket.¹⁵ Antallet fragmenter som inkluderes og ulike tolkninger av Pessoas håndskrift varierer, ikke bare mellom de fire utgavene, men også gjennom nyutgivelser av hver enkelt utgave.¹⁶ Spørsmålet om hvilken UB som er den mest sannferdige eller korrekte er ikke tema for denne oppgaven – heldigvis, kunne man legge til. Mitt eget tekstgrunnlag er Jerónimo Pizarros kritiske utgave av 2013, støttet av Margaret Jull Costas oversettelse til engelsk av denne. Av søkbarhetsårsaker har jeg også til tider benyttet meg av Richard Zeniths utgave av 2003, oversatt av ham selv, som ligger ute på archive.org.¹⁷ For å orientere seg mellom de ulike utgavene har også den åpne platformen *LdoD Arquivo* vært til stor nytte.

Mye av forskningen på Pessoas forfatterskap er gjort på portugisisk, kanskje med ett unntak: I forskningssammenheng er UB utkommet forholdsvis nylig, og Pessoa har gjennom verket fått større oppmerksomhet, også internasjonalt. Utgivelsen av UB og andre uredigerte skrifter fra arkivmaterialet har som vi skal se til dels avtryllet Pessoas praksis med heteronymer – funnet har tillatt oss å komme bak forfatterens maskespill, som i den tidlige pessoaforskningen fikk mye oppmerksomhet.

¹³ Pessoa, Fernando, *Uroens bok*.

¹⁴ Pessoa, Fernando, ed. Vidnes, Øystein, *À vere ein annan*.

¹⁵ Giménez, “Materiality of Sensations”, 52.

¹⁶ Eksempelvis er Richard Zeniths versjon, den tredje i rekken, utgitt i 12 ulike utgaver: Portela, Manuel, og Giménez, Diego, “The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet”, 53.

¹⁷ Pessoa, Fernando, *The Book of Disquiet*.

1.3 Om heteronymet

«Pessoa er ikke et spøkelse»,¹⁸ lyder første linje i Paulo de Medeiros' *Geometry of the Abyss*, hvor han går i rette med deler av Pessoaforskningen for dens fiksering på heteronymene. Ifølge Medeiros har den overdrevne aksentueringen av heteronymene skygget for Pessoa som sentral modernist og betydelig tenker, og gjennomfører selv en mer komparativ studie hvor han leser tematikken i UB opp mot andre modernister som Kafka og Benjamin.¹⁹ Også Pizarro problematiserer fokuset på heteronymene, langs noen av de samme linjene som Medeiros:

As the multiform or possessed poet, Pessoa stops being the patient craftsman of a literary work to turn into the *medium* of figures that aren't entirely his, which used him as a way of accessing the world.²⁰

Det kan synes som man i forskningssammenheng til dels er ferdig med å forstå Pessoas forfatterskap gjennom heteronymene, selv om det fremdeles skrives om Pessoas befatning med det okkulte, langs en slik medium-tenkning som her kritiseres av Pizarro.²¹ Man behøver selvsagt ikke lese praksisen med heteronymer i rammen av det okkulte, eller for den del tolke praksisen som et symptom på Pessoas mulige autismespekterforstyrrelse.²² Slik Darlene Sadlier foreslår kan man blant annet forstå dem som forfatterens verktøy for å uttrykke seg i ulike litterære retninger.²³ Uansett er spørsmålet om heteronymene noe som melder seg i enhver diskusjon av Pessoas forfatterskap. Hvordan skal vi som lesere forholde oss til at forfatteren setter opp en slik instans, i UB's tilfelle Bernardo Soares? Heteronymet er en del av verkets konstruksjon, det står i relasjon til det fragmentariske så vel som Pessoas poetikk, og kan også leses i rammen av en undersøkelse av similen. Pessoa kalte Soares et «semi-heteronym»,²⁴ en skikkelse som bare delvis var ulik ham selv – Pessoa *som* Soares. Dannelsen av heteronymer splitter fortellerinstansen, dikteren fragmenteres, de er stemmer som ikke henger sammen i et enhetlig system. Heteronymene representerer videre ulike sensibiliteter,

¹⁸ Medeiros, Paulo de, *Pessoa's Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*, 1.

¹⁹ *Ibid.*, 4.

²⁰ Pizarro, *Critical Introduction*, 3.

²¹ Se for eksempel Medeiros, A.D.D., "Occultism and mediumship in Fernando Pessoa" og Suarez, J. I. "Fernando Pessoa's Acknowledged Involvement with the Occult."

²² Monteiro, G. "Engaging with Pessoa".

²³ Sadlier, Darlene, "Nationalism, Modernity, and the Formation of Fernando Pessoa's Aesthetic", 119.

²⁴ Pizarro, *Critical Introduction*, 43.

og i forlengelsen lar de forfatter og leser oppleve verden på ulike måter. Dette henger som vi skal se tett sammen med Pessoas poetiske program.

Pedro Sepúlveda foreslår en tilnærming til heteronymene som jeg slutter meg til, som lar oss forbigå psykologiske spekulasjoner og samtidig inkludere heteronymene i vår forståelse av Pessoas praksis. Etter oppdagelsen av UB og arkivmaterialet, ble det tydelig at heteronymiseringen var en slags prosess som ble utløst nærsagt hver gang forfatteren satte seg ned for å skrive. Heteronymene var altså ikke like fikserte og stabile som den kritiske tradisjonen hadde behandlet dem som, de ble avtryllet, eller som Sepúlveda refererer Eduardo Lourenço – en av de store skikkelsene i den tidlige pessoaforskningen; den heteronyme mytologien begikk selvmord.²⁵ Med utgavene fra 2010 og utover, som ordner fragmentene kronologisk, kan vi si at denne prosessen ytterligere har forsterket seg: De kronologiske utgivelsene vitner om en variert dikterisk genese, mest av alt i den første perioden hvor vi finner til dels svært ulike former og toner.

For Sepúlveda innebærer dette at vi heller må snakke om tilstedeværelsen av en «heteronymisk effekt»,²⁶ og skisserer tre ulike innganger til fortolkning som vil være fruktbare for denne undersøkelsen. For det første, å betrakte heteronymene som et ledd i et estetisk-dikterisk program, og som utviklet parallelt med tekstene de tilskrives. Dette ble synliggjort etter oppdagelsen av UB og det rike arkivmaterialet: Heteronymene dukker opp som anheng til tekstbiter, eller settes som mulige forfattere av planlagte skrifter. For det andre, fortsetter Sepúlveda, bør dikterens egne beskrivelser av heteronymene betraktes som verk i seg selv, som en del av denne tilblivelsen, og ikke eksterne, objektive kriterier som forklarer poesien. Her nevner han det velvalgte eksempelet om Pessoas brev til sin forlegger C. Monteiro, hvor forfatteren beskriver det ekstatiske øyeblikket da Alberto Caeiro²⁷ – som Pessoa kaller sin mester – åpenbarte seg i ham. Også Pizarro påpeker at dette øyeblikket bør tolkes som en dikterisk konstruksjon, all den tid arkivmaterialet viser oss at Caeiro – og også Reis og Campos – gjennomgikk gradvis utvikling.²⁸ Sepúlvedas tredje fordring er å se heteronymene som redaksjonelt prinsipp. De etterlatte skriftene vitner om hvordan Pessoa søkte å benytte heteronymene som forenende prinsipp, instanser som kunne gi tekstproduksjonen enhet og mening.²⁹ Slik er det, som nevnt tidligere, også tilfellet med UB

²⁵ Eduardo Lourenço, “O Livro do Desassossego texto suicida?”, i Sepúlveda, Pedro “A redução crítica da heteronímia”, 68.

²⁶ Sepúlveda, “A redução crítica”, 68.

²⁷ Alberto Caeiros poesi er fabelaktig gjendiktet av Øystein Vidnes på Flamme forlag. Pessoa, Fernando, ed. overs. Vidnes, Øystein, *Alberto Caeiros poesi*.

²⁸ Pizarro, *Critical Introduction*, 39.

²⁹ Sepúlveda, “A redução crítica”, 74-75.

og Bernardo Soares, hvor Pessoa ønsket at man skulle gjøre en utvelgelse i materialet tilpasset Soares' stil slik den hadde krystallisert seg.

Om vi vender tilbake til Pessoas beskrivelse av Soares som semi-heteronym, fordi han av alle er den som mest ligner forfatteren selv, kan vi forstå det som en dikterisk etablering av en mer avansert relasjon: Lest opp mot Soares får de tidligere heteronymene nærmest preg av å være karikaturer, de er *den andre*; Soares er en mellomfigur – både forfatteren og ikke. Denne dobbeltheten skaper et estetisk rom noe ulikt det vi får i lesningen av tekster tilskrevet tidligere heteronymer, som mer tydelig fremstår som litterære *typer*, for eksempel klassisisten Ricardo Reis, sensasjonisten Alberto Caeiro, og modernisten Alvaro de Campos.³⁰ Soares er vanskeligere å plassere i en slik kategori.

Sepúlvedas perspektiv tillater oss å behandle spørsmål om heteronymene der hvor det føles relevant, og unngå at vi henger oss fast i maskespillet på en slik måte som Medeiros, Pizarro og andre advarer mot. Av den grunn har jeg også villet begrense diskusjonen av heteronymet til innledningen. En annen mulig fare ved lesningen av UB, slik jeg forstår det, har å gjøre med den modernistiske poesiens kategorier.

1.4 Metodiske refleksjoner: Modernismens kategorier og UB som epos

I etterkant av litteraturens modernistiske vending, har det kritiske begrepsapparatet fulgt poesiens kategorier, skriver Hugo Friedrich. Det er viktig, understreker Friedrich, å ikke forstå modernismens negative kategorier som nedsettende, men som beskrivelser, og som forårsaket av den historiske prosess hvormed den moderne poesien skilte lag fra den eldre litteraturen.³¹ I *The Structure of Modern Poetry* skriver han følgende om den moderne poesiens karakter:

Whenever a modern poem touches on realities – of objects or people – its treatment is nondescriptive, omitting the warmth of familiar seeing and feeling. It makes those realities seem unfamiliar, estranges and deforms them. The poem is not to be measured against what is ordinarily accepted as reality, not even when it assimilates vestiges of this so-called reality as a springboard for its freedom. Reality departs from the spatial, temporal, material, and psychological order of things, transcending those distinctions which are necessary to a normal orientation in the world but which are

³⁰ Sadlier, "Pessoa's Aesthetic", 119.

³¹ Friedrich, Hugo, *The structure of modern poetry : from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*, 7.

now rejected as detrimental: the distinction between beauty and ugliness, nearness and remoteness, light and shadow, pain and pleasure, earth and heaven.³²

Om vi tar Finn Skårderuds lesning av UB som et eksempel, er det tydelig hvordan diktningens negative kategorier der tolkes i rammene av ordinær tale, og hvordan man da i Skårderuds tilfelle ender opp med diagnostiske skisser: «Det er tross alt et helt livs oppsamlede livslede og en krystallklar nedtur (...) Det blir for mye av den depressives narsissistiske kretsing omkring sin egen katastrofe».³³ Eller som George Monteiro skriver: “*Livro do Desassossego* was conceived and executed (at least in its earliest years) as a place to drain off Pessoa’s depression.”³⁴ Man kan godt tenke seg at det er belegg for slike lesninger, selv om et slikt historisk-biografisk og psykologiserende perspektiv lenge har hatt lav status i litteraturvitenskapen. For min egen del handler nykritikkens idé om verkets autonomi mer om muligheten av en estetisk diskusjon, heller enn et sannhetskrav. Jeg ønsker meg fortolkningsrammer som gjenspeiler at diktningen er verdifull for oss også på et estetisk nivå, ikke bare som inngang til, eksempel på, eller analyse av historiske epoker, sosiokulturelle spørsmål, dikterpsykologi, osv. Samtidig som også min lesning går utenfor verket – blant annet i en komparativ gest mot Homer og den tyske romantikken, og i diskusjonen av Pessoas poetikk – forsøker jeg å gjøre det innenfor en estetisk diskusjon av UB.

Som leser er det lett å fortape seg i de negative kategoriene som på overflaten dominerer i UB: isolasjon, ensomhet, fremmedgjøring, ruin, meningstap, subjektkrise, tedium, stillstand, etc. Friedrich gjennomfører selv lesninger under slike kategorier, av blant annet Baudelaire, Rimbaud og Mallarmé, og det er selvsagt ikke gitt at en lesning basert på negative kategorier ikke skulle klare å fange inn verkets poetiske kraft, eller poesien som konstruksjon. Allikevel har jeg ønsket meg en lesning som ikke i for stor grad følger verkets negasjonskategorier, men som tar utgangspunkt i det formelle trekket som similen representerer, i håp om å vise frem Pessoas UB som noe annet enn en rekke negasjoner. Jeg forstår similen som en konkretisering av den poetiske prosess, en identifiserbar figur som gjentas i ulike variasjoner, med en retorisitet som synes å eksponere de viktigste elementene i Pessoas forfatterskap.

³² Ibid., 4.

³³ Skårderud, Finn, *Uro : En reise i det moderne selvet*, 215.

³⁴ Monteiro, “Engaging with Pessoa”, 76.

Blant idealene som nevnes i UB, finner vi gjentatte referanser til blant annet Homer, Vergil, Milton og Shakespeare, for å nevne noen.³⁵ Pessoa knyttet også sitt eget virke opp mot det mytologiske innholdet i den kristen-nasjonalistiske Sebastianismen, og annonserte seg selv som en kommen av ‘Supra-Camões’ – poeten som skulle innevarsle en ny storhetstid for Portugal.³⁶ Han iscenesatte sitt episke diktverk *Mensagem* som en fortsettelse av Luís de Camões *Os Lusíadas*, Portugals store nasjonalepos fra 1572. Oftest forstått som et lyrisk-episk verk og lest opp mot den klassiske epostradisjonen, søker Pessoa i *Mensagem* å tegne et bilde av den portugisiske nasjonens historisk-mytologiske røtter, og profetere om dikterhelten som skal komme.³⁷

Cuadrado leser Pessoas vilje til eposet som, om enn ufrivillig, først realisert posthumt gjennom utgivelsen av UB. Det er her vi finner eposet realisert under moderne betingelser, og ikke kun som imitasjon av en tidligere form.³⁸ Mer enn *Mensagens* kosmiske orden og skjebnebestemte, mytiske utvikling, er det UB’s fragmenterthet, dets stadige øyeblikk av tilblivelse, som gjenspeiler menneskets erfaring i moderniteten, konkluderer Cuadrado. En slik konklusjon tilfører kanskje lite nytt, men Cuadrados presentasjon av UB som modernitetens epos understøtter relevansen av å lese Pessoa opp mot den episke tradisjonen, som er ett av formålene her.

At en lesning av den episke, eller homeriske, similen egner seg som et utgangspunkt for videre undersøkelse av Pessoas similer, beror altså ikke bare på spørsmål om form – at begge diktere benytter utvidede similer – men også på spørsmål om hvordan vi forstår verkets ambisjoner. Det blir sagt om Homer at han i similene etablerer en avstand til narrativet og en metadiskurs om menneskets plass i verden, og jeg er interessert i om det samme kan sies om Pessoa, og om eller hvordan dette virkelighetsbildet skiller seg fra det homeriske. Før jeg leser deres similer opp mot hverandre, kan det være hensiktsmessig å se nærmere på hva vi forstår med begrepet ‘simile’, denne figurens retoriske egenskaper, og hvorfor jeg mener den er verdt å behandles for seg selv.

³⁵ Steder hvor de refereres til ved navn i UB: Homer, F. 164, 230, 393, 440, Vergil, F. 33, 264, 440, Milton, F. 164, 176, 177, 440, Shakespeare UB, F. 68, 176, 177.

³⁶ Pizarro, *Critical Introduction*, 137-147.

³⁷ Cuadrado, Perfecto E., “Fernando Pessoa and the Epics of Modernism”, 287-288. Se også Schwartz, Robert N. et. al i Pessoa, Fernando, *Message*, 13-15.

³⁸ Cuadrado, “Epics of Modernism”, 290.

2. Similen

2.1 Similens retorikk

Aristoteles definerer similen (eikôn) som en metafor som inneholder et sammenligningsledd.³⁹ Berøringspunktet mellom similen og metaforen i klassisk teori, altså hva man forstod som fellesnevner for metafor og simile, er «the apprehension of an identity within the difference between two terms».⁴⁰ Aristoteles hevdet, i tråd med antikkens retoriske forståelsesramme, at metaforen var mer elegant – mer egnet til å overbevise – enn similen, på grunn av sin kortere form og frapperende effekt.⁴¹

I denne undersøkelsen vil jeg holde meg til similen forstått som en metafor med et eksplisitt sammenligningsledd, men også en slik definisjon kan kreve utdypning – for hva er et sammenligningsledd? Aristoteles nevner kun *lik* eller *som* (hôs) i *Retorikken*, i tillegg til to eksempler fra Homer hvor adverbet *houtôs* (slik som/på den måten) og adjektivet *hôsper* (lignende) brukes for å eksemplifisere similer.⁴² En utvidelse av denne definisjonen av similen, som samtidig er tro mot tanken om et eksplisitt sammenligningsledd, kommer fra Rosamund Moon. I tillegg til Aristoteles' kategorier med *lik* eller *som*, som Moon kaller 'Primary simile markers', kan vi tenke oss flere markører som fungerer som eksplisitte sammenligningsledd:

Secondary markers include lexical items such as *compare*, *comparison*, *liken*, *resemble*, *resemblance*, *remind . . . of*, *reminiscent*, *similar*, and so on. Beyond this, the set of markers shades into modality, uses of *seem*, *appear*, *might*, *could*, or cognitives such as *think*, *fancy*, *imagine*; and noun phrases such as the *colour/shape/texture/sound of* – or with *aspect*, *appearance*, and the like.⁴³

Det er altså mulig å operere med en utvidet forståelse av similen, fremdeles basert på Aristoteles: Så lenge *sammenligningen* av to størrelser – *tenor* og *vehicle*, med begrepene til I.A. Richards⁴⁴ – gjøres eksplisitt gjennom ulike markører har vi å gjøre med en simile. En slik noe utvidet forståelse av hva en simile kan være vil komme til nytte i lesningen av denne figuren, selv om de fleste eksemplene som diskuteres vil tilhøre kategorien 'Primary simile markers'. For leselighets skyld vil jeg omtale leddene i similen som 'objekt' og

³⁹ Kirby, John T., "Aristotle on Metaphor", 544.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*, 28.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., 27-28.

⁴³ Moon, Rosamund, "Simile and Dissimilarity", 139-140.

⁴⁴ Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 65.

‘sammenligning’: Utgangspunktet for similen er etableringen av et objekt, en størrelse, som så utsettes for en eksplisitt sammenligning med noe annet.

Men hva er similens egenskaper, og hvordan skal vi forstå forskjellen mellom en metafor og en simile? Slik Louise S. Bethlehem påpeker, er det i moderne metafor-teori blitt vanlig å underordne similen metaforen på en slik måte at den også *defigureres*, altså at den kobles til språkets direkte mening, ‘the literal’.⁴⁵ I den klassiske retorikken eksisterte ikke splittelsen mellom det figurative og det bokstavelige, som er en grunnleggende forståelsesramme i senere teori.⁴⁶ En av grunnene til at similen etterhvert har fått ‘lavere’ status, er ifølge Bethlehem at “the uniqueness of metaphor is most clearly perceived when foregrounded against literal discourse”.⁴⁷ Denne dynamikken er synlig i sitatet nedenfor, hvor Max Black konkluderer:

To think of God *as* love and to take the further step of identifying the two is emphatically to do something more than *compare* them as merely being alike in certain respects. But what that ‘something more’ is remains tantalizingly elusive: we lack an adequate account of metaphorical thought.⁴⁸

Merk beskrivelsen av similen, som ifølge Black ikke uttrykker annet enn to størrelsers ‘merely being alike in certain respects’, kontra metaforens egenskaper, som forblir ‘tantalizingly elusive’. En distinksjon langs disse linjer mellom metafor og simile er heller ikke til stede hos Aristoteles, og selv om det er mulig å hevde at han underordner similen metaforen, er det som sagt på bakgrunn av retorisk effekt og ikke ved noen grunnleggende forskjell. Som Bethlehem siterer ham: «The Simile, also, is a metaphor».⁴⁹ Om vi vender oss til et eksempel fra Pessoa er det tydelig at Blacks forståelse av similen begrenser våre muligheter til å diskutere den:

Leio como quem abdica. E, como a coroa e o manto regios nunca são tam grandes como quando o Rei que parte os deixa no chão, deponho sobre os mosaicos das antecamaras todos os meus triumphaes do tedio e do sonho, e subo a escadaria com a nobreza unica de olhar.⁵⁰

⁴⁵ Bethlehem, Louise S., “Simile and Figurative Language”, 205. I sin tekst polemiserer hun blant annet mot Beardsley og Black, og mener at behovet for å markere avstand til *comparison theory* leder dem til å forvise similen til det literale. For et eksempel på hvordan similen kobles til det literale i psykolingvistikken, se Glucksberg, S. og Haught, C., «Relation Between Metaphor and Simile: When comparison fails».

⁴⁶ Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 21.

⁴⁷ Bethlehem, “Simile and Language”, 208.

⁴⁸ Black, Max, “How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson”, 143.

⁴⁹ Aristoteles i Bethlehem, “Simile and Language”, 210.

⁵⁰ UB, F. 235.

I read like one who abdicates. And, since the crown and the royal mantle never look as grand as when the departing King deposits them on the ground, I set down on the mosaic floor of the antechambers all my past triumphs of tedium and dreams, and ascend the steps with only the nobility of seeing.⁵¹

Her blir 'å lese' sammenlignet med 'en som abdiserer', i det vi kan beskrive som en utvidet simile. Kanskje er det mulig å lese dette slik Black beskriver, som at det å lese bare ligner det å abdisere på visse måter, men en slik lesning fremstår etter mitt syn svært mangelfull. Lesningen av similer, så vel som metaforer, innebærer mer enn assosiering av et forhåndsgitt innhold, et perspektiv vi kan finne støtte til hos blant annet Paul Ricoeur.

En av Ricoeurs sentrale idéer, er tanken om at 'levende' metaforer representerer øyeblikk av *semantisk innovasjon*,⁵² de er altså meningsskapende, ikke bare enkle substitusjoner av eksisterende mening. I Ricoeurs 'tension theory' skaper metaforen ny mening gjennom spenningen mellom betydningsfeltene i subjekt og predikat.⁵³ Om vi tenker oss eksempelet 'Akilles er en løve', vil det bety at både vår forståelse av 'Akilles' og 'løve' endres gjennom metaforen, gjennom overføringen av benevnelsen 'løve' på Akilles. Idet en metafor over tid etableres i språket – slik vi vel nærmest kan si at tilfellet er med Akillesmetaforen i eksempelet her – mister den sin overskuddsmening og blir en del av det leksikalske språkets innhold.⁵⁴ Om vi vender tilbake til Pessoas simile over, og som vi skal se i flere eksempler i fortsettelsen, vil jeg påstå at også en lignende prosess som det Ricoeur beskriver som semantisk innovasjon, finner sted i dem. Similen 'å lese som en som abdiserer', med den påfølgende beskrivelsen av de kongelige regalier, etc., forskyver eller ryster ved både vår forståelse av lesning så vel som abdikasjon, i det minste i leseøyeblikket. Mer enn bare dette registrerer vi similens paradoksale trekk: den konstrueres som en oppklarende bevegelse, men gjennom sine brudd og abstraksjoner trekker den et slør over vår forståelse av 'lesing'. Som jeg håper vil bli rikt illustrert i fortsettelsen, fornyer Pessoa begreper som *lesing*, *skrift*, *selvet*, *sansning*, *drøm* og *virkelighet*, gjennom slike tilslørende, abstrakte og utvidete sammenligninger.

Den grunnleggende distinksjonen mellom metafor og simile, som jeg mener gjør det verdt å behandle similen for seg selv, har å gjøre med dens formspråk. Slik Ricoeur hevder, opprettholder similen i større grad dualiteten i konseptene – for eksempel i 'å lese' og 'å

⁵¹ MJC, F. 229, s. 244. KRFK.

⁵² Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 114-115.

⁵³ Harrison, Bernard, "The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language": Review, 389.

⁵⁴ Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 115.

abdisere' – i stedet for å smelte dem sammen i en ny identitet slik en metafor av typen 'å lese er å abdisere' forsøker å gjøre.⁵⁵ Similen representerer altså både splittelse og identitet, et intervall mellom fragment og enhet, samtidig som den har noe av metaforens transformative kraft – evnen til å skape bevegelse i vår forståelse av mer eller mindre kjente størrelser. I likhet med Ricoeurs semantiske tilnærming, hvor han hevder at metaforen må forstås ut ifra det nettverket av betydninger den står i, vil jeg forsøke å lese Pessoaes similer som del av en diskurs på setnings- og verksnivå – ikke som hos Aristoteles og i semiologien – avgrenset til kun å gjelde betydningen av *ordet*.⁵⁶ Fortolkninger av similens betydning bør også forholde seg til og inkludere den videre teksten som omgir den.

Videre kan det hevdes at similens relasjon til 'sannheten' er annerledes enn metaforens: "If a simile, a signalled metaphor, is a weaker kind of statement than an unsignalled metaphor, it is also a more distanced commitment to truth", skriver Moon.⁵⁷ Similen er, som vi har sett fra Aristoteles, beskrevet som mindre elegant og mindre egnet til å overbevise – mindre frapperende i sin form. Utenfor en retorisk kontekst (eller også innenfor, om man bruker fantasien) bærer ikke slike karakteristikk nødvendigvis noe negativt med seg. Slik Moon beskriver, i sin diskusjon av similer hos blant annet David Livingstone, Henry M. Stanley og Joseph Conrad, synes similen å være fremtredende i møter med det ukjente og det nye.⁵⁸ Metaforens form underbygger en visshet, der similen representerer en utprøving, et forsøk på å etablere sammenheng og mening. Similen stiller seg altså på større avstand til sannheten, og problematiserer spørsmål om differanse og brudd i mer eksplisitt form enn metaforen.

Til sist kan det legges til at similens form synes å gi større frihet til figuren. Det eksplisitte sammenligningsleddet skaper en forventning om relevans som similen kan utnytte versus metaforen, slik det fremgår av forsøk i kognitiv lingvistikk.⁵⁹ Når vi utsettes for uvanlige, eller poetiske, similer, forsøker vi som lesere å gi dem mening. At vi strekker oss langt i forsøket på fortolkning synes samtidig ikke å rettferdiggjøre Donald Davidsons strenge dom over similen: «all similes are true ... because everything is like everything (...) all similes are trivially true».⁶⁰ Skulle man praktisert similen på denne måten, ville man ende med eksempler av den typen Bethlehem henter frem fra postmoderne litteratur, hvor

⁵⁵ Ibid., 127.

⁵⁶ Ibid., 76-79.

⁵⁷ Moon, "Simile and Dissimilarity", 135.

⁵⁸ Ibid., 133.

⁵⁹ Tartakovsky, R. og Shen, Y. "Simple as a fire": Making sense of the non-standard poetic simile", 106.

⁶⁰ Black, "How Metaphors Work", 139.

similen ender i en trivialisering og mister enhver meningsbærende kraft.⁶¹ Bethlehems eksempler synes å illustrere at det finnes en grense for similens retorisitet, og at den utover denne ikke kommuniserer mye annet enn ‘meningsløshet’. Alternativt kunne man se det som at også det meningsløse lar seg uttrykke gjennom similen, gjennom sammenligningsledd som nærmest bevisst unngår enhver relevans til objektet.

Pessoa synes ikke å dekonstruere similen, eller å tømme den for mening, selv om han går langt i å tøye dens formspråk og meningsbærende evne. Similen, denne ‘utarmede’ metaforen som Ricoeur kaller den,⁶² konkretiserer som vi skal se noen av UB’s hovedtendenser: Den innebærer både splittelse og transformasjon, og er et forsøk på å skape sammenheng mellom verdens bestanddeler. Den stiller seg på avstand til metaforens predikater, dens forsøk på å skape ny identitet, og blir værende i det paradoksale intervallet mellom del og enhet. Før vi ser nærmere på hvordan Pessoa benytter seg av similens egenskaper, vil jeg vende blikket mot Homer og den episke similen.

2.2 Similens antikke forbilde

Motivene i Homers similer tjener blant annet som metafysisk bakteppe for dramatikken som utspiller seg i handlingen, og er mest fremtredende som stilgrep i *Iliaden*.⁶³ Situasjoner og karakterer sammenlignes med både naturfenomen og menneskelige aktiviteter, som når de stridendes stenkasting sammenlignes med et tykt snøfall, eller dragkampen om en fallen helt med strekkingen av en oksehud. Similene har ulike funksjoner, men det mest sentrale i denne sammenheng er hvordan de innsetter handlingen i et større perspektiv, hvordan de tjener som kommentar til handlingen og hvordan de fungerer som underliggjøring gjennom ofte komplekse strukturer og motiver.

Menneskenes kamp sammenlignes med dyrenes kamp, stormer og branners herjinger, i et verdensbilde preget av motsetninger, hvor naturen er en konflikt mellom antagonistiske krefter. Slik D. F. Rauber skriver i “Some ‘Metaphysical’ Aspects of the Homeric Simile”:
“By relating so closely the human and animal worlds the poet implies that the rhythm of a hero's life is comparable to and consonant with the great rhythms or cycles of the natural

⁶¹ Bethlehem, “Simile and Figurative Language”, 233. Her henter hun et eksempel fra Donald Barthelme: “They all raised their canes in the air, in rage. *A hundred canes shattered in the sun, like a load of antihistamines falling out of an airplane*”. Se også s. 234.

⁶² Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 29.

⁶³ Johnston, Ian, “Homer’s Similes: Nature as Conflict”, Nünlist, René “The Human Condition According to the Similes in Homer’s Iliad”.

world.”⁶⁴ Menneskenes handlinger forankres med andre ord i en naturgitt orden, som både de korte og lengre, eller episke, similene henter sine motiver fra.⁶⁵ Som et bilde på denne kosmiske orden som omgir narrativet i *Illiaden*, trekker Walter Scott frem den ekfrastiske beskrivelsen av Akilles’ skjold, i verkets 18. sang.⁶⁶ Motivene på skjoldet utgjør totaliteten av væren som omslutter narrativet – her er himmel og jord, sol og måne, sivilisasjoners liv i fredstid og krig, og menneskers samhandling med natur og sine sosiale felleskap avbildet, omkranset av verdenshavet. Ifølge Scott er beskrivelsen av dette skjoldet verkets lengste simile, eller som han siterer Redfield, dets ‘mestersimile’⁶⁷ – fordi det gir en helhetlig beskrivelse av den verden som de øvrige similene fremstiller bruddstykker av. Selv om beskrivelsen av skjoldet ikke faller inn under similen slik jeg har valgt å forstå den – den står ikke som en eksplisitt sammenligning – er den relevant som konstruksjon av et ekstranarrativt nivå, en innsetting av narrativet i en større orden, som er en av de sentrale funksjonene til og effektene av Homers similer.

Striden fremstilles som en del av den naturgitte orden. Samtidig benytter Homer similen også ironisk, gjennom å gjøre oss oppmerksomme på ulikheter og kontraster i det som sammenlignes. Når Akilles’ glinsende spyd, idet han gjør seg klar for å hevne seg på Hektor for fellingen av Patroklos, sammenlignes med den skjønne aftenstjernen, fremheves kontrasten mellom verdens skjønnhet og menneskers vrede.⁶⁸ Homer veksler mellom fremstillinger av strid som naturlig, og som resultat av menneskelige villfarelser, hybris eller hevnlyst. Ja, det er menneskelig å stride, men det er også aktiviteter som innebærer samarbeid og harmoni, slik som å dyrke jorden eller det innledningsvis nevnte eksempelet om strekking av en oksehud.⁶⁹ I tillegg til muligheten av å fremheve kontraster, kan man også legge til similens iboende ironi: En figur som er en eksplisitt sammenligning, leder oss til å tenke over forskjellene så vel som likhetene i sammenligningen. Gjennom disse bildene får leseren – eller lytteren – mulighet til å gjøre en vurdering av situasjonen, i samspill med forfatteren. Similen iverksetter vår fortolkning og gjør oss delaktige i en vurdering av hva som utspiller seg.

De mest komplekse similene vi finner hos Homer er dem Zevi Ben-Porat klassifiserer som ‘multipliserte similer’.⁷⁰ Kort fortalt dreier det seg om to similer satt sammen til én

⁶⁴ Rauber, D. F., “Some ‘Metaphysical’ Aspects of the Homeric Simile”, 98.

⁶⁵ Scott, Walter C. *The Artistry of the Homeric Simile*, 6.

⁶⁶ *Ibid.*, 4-5.

⁶⁷ *Ibid.* s. 4, se note 17.

⁶⁸ *Ibid.*, 32.

⁶⁹ Johnston, “Homer’s Similes”.

⁷⁰ Ben-Porat, Zevi, “Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile”, 748.

passasje. Ben-Porat bruker eksempelet hvor Aias sammenlignes med et esel som plages til flukt av en guttegjeng, før denne guttegjeng i slutten av similen sammenlignes med Trojanerne. Poenget er at slike similer ikke følger ‘regelen’, eller et enkelt oppsett av objekt med sammenligning – noe som også er tilfellet hos Pessoa. Resultatet av den multipliserte similen er ifølge Ben-Porat en dissonans, men det må også være mulig å forstå hva han forsøker å beskrive som en form for underliggjøring:⁷¹

As when
a donkey, stubborn and hard to move, goes into
a cornfield
in despite of boys, and many sticks have been broken
upon him,
but he gets in and goes on eating the deep grain, and
the children
beat him with sticks, but their strength is infantile; yet
at last
by hard work they drive him out when he is gluttoned with
eating;
so the high-hearted Trojans and companions in arms
gathered
from far places kept after great Aias, the son of Telamon,
stabbing always with their spears at the centre of the
great shield. (11.556-64)⁷²

Som Ben-Porat skriver, oppstår en dissonans når vi forsøker å tolke denne similen på vanlig måte. Inngangen ‘As when a donkey’ samsvarer ikke med utgangen ‘so the Trojans’. Aias er objektet som samsvarer med eselet, og guttegjeng – som overtar perspektivet gjennom similen – er trojanerne. Enten vi velger å lese dissonans som en form for underliggjøring eller ikke, er det uansett noe ved similens form og kompleksitet som bremser lesningen vår og får oss til å skjerpe vår fortolkning. Similens form bærer også med seg et budskap om krigens kompleksitet, vanskeligheten i å gjøre distinksjoner mellom de stridende parter, både på moralsk og på fysisk plan.

Et siste moment jeg ønsker å ta med videre, har å gjøre med effekten av den episke similen på leseren, slik den beskrives av Ian Johnston:

But the effect of these similes does not emerge merely from the comparison itself. The structure of the simile permits the details to accumulate and gather momentum without

⁷¹ Ibid., 761.

⁷² Ibid., 749.

significant pause or interruption, so that the very power being invoked manifests itself in the energy of the lines. The formal introduction to the comparison interrupts the narrative action and holds it up momentarily against a backdrop of universal and timeless nature, and then, the simile gathers increasing momentum and finally delivers the full impact of the uncoiling sentence onto the key words (...). The structure of the simile is the source of much of its poetic power.⁷³

Her er det naturkreftene Johnston refererer til, som nærmest høstes inn av de suksessive linjene og gir dem styrke. Nøkkelordene han refererer til er de trojanske hestenes skrik, som sammenligningen er myntet på. Den episke similen har en kumulativ effekt: Lange beskrivelser av for eksempel vindenes styrke og herjinger bygger seg opp gjennom linjene og skaper momentum, før de nær sagt kolliderer med handlingen i narrativet og driver det fremover med fornyet intensitet.

2.3 Homer og Pessoa

For å tydeliggjøre hvordan Homer etablerer det ekstra-narrative nivået gjennom similene, som både metodisk og motivmessig har berøringspunkter med Pessoas similebruk, kan vi vende oss til Raubers diskusjon av similen i *Iliaden* hvor de stridenes stenkast sammenlignes med et tykt snøfall. I det vindløse været legger snøen seg over landskapet, fra de høyeste topper til strendenes ytterste:

As flakes of snow fall thick
on a winter day, when Zeus Deviser brings on
the snow, manifesting to men these missiles of
his;
and, the winds lulled to sleep, it snows
continually, until are covered
the tops of the high peaks, and the farthest
cliffs,
the grassy plains, and the cultivated fields of
men;
and the snow spreads along the grey sea, the
havens and the beaches,
and only the swelling surge of the sea beats
back the snow, while all things else
it covers from above, when the snow of Zeus
presses heavily down:
so stones flew thick in both directions-

⁷³ Johnston, "Homer's Similes".

some into the Trojan ranks, some from the
Trojans onto the Achaians-
and all along the rampart rose up a roar.
(XII, 278-289)⁷⁴

Den tyktfallende snøen, på en vindstille vinterdag, gir en følelse av stillstand og stillhet. Snøen gjør ingen forskjell på høy og lav, det eneste den ikke makter å legge under seg er det brusende havet, livssyklusen selv, kunne man si. Snøen dekker, utvisker landskapet og menneskenes verden. Sammenstillingen synes kontrastfylt, fordi vi vanskelig kan forestille oss hvordan dødelige stenkast relaterer til fallende snø, men om vi leser det som dødens nærvær gir bildet mer mening. Gjennom similen beveges vi utenfor narrativet, til menneskets evige vilkår. Sakte og ubønnhørlig innhenter døden alle, men det finnes en puls som består, 'the swelling surge of the sea'. Slik Rauber oppsummerer det: "In this passage Homer presents very compactly his underlying conception of death and the position of man in the universe."⁷⁵ I kontrast til gudenes handlinger i narrativet, fremstår de her mer upersonlige og distanserte – som om kreftene som animerer universet knapt gjør seg merke med menneskenes eksistens. Den tause tidløsheten i bildet brer seg ut gjennom flere linjer, enumerasjonen av landskap som dekkes av snøen har en totaliserende effekt. Opptegnelsen av menneskenes metafysiske 'hjem' avbrytes så av en tilbakevending til de to stridende hærene og voldsomme krigsrop.

Med denne korte lesningen av similens metafysikk hos Homer, kan vi vende oss mot Pessoa. Finnes det en lignende, og konsekvent, fremstilling av menneskets eksistensvilkår i hans similer?

Considerando, aliás, e com a clareza que posso, o que tem sido aparentemente a minha vida, vejo-a com uma coisa colorida — capa de chocolate ou anilha de charuto — varrida, pela escova leve da creada que escuta de cima, da toalha a levantar para a pá de lixo das migalhas, entre as codeas da realidade propriamente dita. Destaca-se das coisas cujo destino é igual por um privilegio que vae ter á pá também. E a conversa dos deuses continúa por cima do escovar, indiferente a esses incidentes do serviço do mundo.⁷⁶

When, with all the clarity I can muster, I consider what my life has apparently been, I imagine it as some brightly colored scrap of litter – a chocolate wrapper or a cigar ring – that the eavesdropping waitress brushes lightly from the tablecloth into the dustpan, among the crumbs and crusts of reality itself. It stands out from those things whose

⁷⁴ Rauber, "'Metaphysical' Aspects", 99.

⁷⁵ Ibid., 100.

⁷⁶ UB, F. 248.

fate it shares by virtue of a privilege that is also destined for the dustpan. The gods continue their conversation above the sweeping, indifferent to these incidents in the world below.⁷⁷

Med ‘vejo-a com’(ser jeg det som) som eksplisitt sammenligningsledd, leser jeg dette som en simile. Man etablerer et objekt – Soares’ liv – som så i neste øyeblikk sammenlignes med noe annet. Vi legger straks merke til at similen ikke er enhetlig, altså slik som hos Homer hvor objekter og situasjoner får en sammenhengende, narrativ sammenligning. Her er livet først som en farget tingest,⁷⁸ så (*som*) et sjokoladepapir eller et sigarbelte, før det blir feiet bort fra duken og ned i støvbrettet av tjenestepiken sammen med restene av virkelighetens brødsmler. ‘Det’, som i fjerde linje fremdeles peker tilbake til det samme objektet, altså Soares’ liv, skiller seg ut ved et privilegium som også dét har støvbrettet som sin endelige skjebne. Gudene fortsetter sin samtale i det høye, totalt likegyldige til verdens tildragelser.

Sammenligningen går altså fra det konkrete – en farget tingest – via en metafysisk størrelse – tjenestepiken som lytter fra oven – og ender opp i det abstrakte, tvetydige – en forkastet rest. Konsekvensløsheten av denne bevegelsen understrekes av de totalt upåvirkede gudene, av kreftene som forvalter verden. Her skjer det ingenting. Allerede i ansatsen til similen hules materialiteten ut, som om vi bare stod overfor et skinn av substans: Når han med *all mulig klarhet* forestiller seg hva livet *tilsynelatende* har vært. Formuleringens motsetning, eller dissonans, avvirker selve beskrivelsen som er i emning og utsetter idéen om livet for ironi. Vi kan også se dette som et eksempel på den paradoksale tendens nevnt tidligere: Ansatsen inneholder både en bevegelse mot forklaring og fordunkling. Videre peker sjokoladepapiret mot fravær, og likeså sigarbeltet. Variantene av smuler⁷⁹ gjør det samme, de er rester av det tapte. Det heler ender i en slags stillhet, hvor gudene upåvirket fortsetter sin samtale.

Hos Pessoa er det den anonyme tjenestepiken, ikke Zevs, som fungerer som personifikasjon av den metafysiske orden. Også i andre fragmenter opptrer ‘tjenestepiken’ som en lignende figur.⁸⁰ Gudene til sist i similen er så å si skjøvet ut av verden, det er ikke de som driver den. Kontrasten mellom ‘aigissvingeren’ Zevs og tjenestepiken som svinger feiekosten, vitner om tap av ideal og en type anti-heroisme: Zevs som den metafysiske ordens stolte symbol, tjenestepiken som øyeblikkets anonyme representant for kreftene som animerer verden. Samtidig er ikke disse to størrelsene ulike på alle måter: Tjenestepiken lytter fra oven,

⁷⁷ MJC, F. 242, s. 260. KRFK

⁷⁸ ‘Coisa’, ‘ting’/’tingest’.

⁷⁹ ‘Migalhas’, ‘codeas’.

⁸⁰ Se UB F. 198, 237, 111.

hun er altså var subjektets eksistens, hun både vet og ikke vet hva det er hun feier ned i støvbrettet.

Denne tvetydige likegyldigheten, og distansen mellom mennesket og de metafysiske kreftene, synes å ha en parallell ikke bare i snøfall-similen. I opptakten til Iliadens klimaktiske kamp mellom Akilles og Hektor, viser Scott hvordan similene som relaterer til menneskenes kamp mot hverandre preges av fare og destruktivitet, mens de som beskriver gudenes involveringer gir inntrykk av en risikofrihet og grenser mot det komiske.⁸¹ ‘Gudenes’ desinteresse kan nok sies å være mer eksplisitt hos Pessoa, slik som i similen fra F. 248, og de synes lengre unna. Allikevel kan Scotts beskrivelse av forholdet mellom de metafysiske kreftene og mennesket hos Homer, med rimelighet passe for Pessoa:

As it is, men live on and die on as best they can [they make plans], only to find that such thinking is useless; they can devote themselves to pride or purity, righteous anger or individual honour, but in the larger world none of these decisions matter because the gods will manage affairs to suit themselves.⁸²

Slik Johnston beskriver sitert tidligere, skaper den lengre similen med tjenestepiken momentum: Man ledes fra bilde til bilde uten stans, og involveres i et fortolkningsarbeid hvor premissene stadig gjennomgår forandring, før forløsningen kommer i form av similens antiklimaktiske avslutning. I den siste setningen etableres menneskenes verden som en underverden, et sted hvor ingen hører oss, et sted hvor døden er uten betydning. Man dør som en som allerede er død. På samme måte som i eksempelet fra Homer, gir similen et bilde av den ‘universelle og tidløse natur’. Begge forfattere – selv om et slikt begrep for Homer er en anakronisme – benytter similen for å etablere menneskenes plass i en større orden.

Der Homers similer avsluttes i tydelige tilbakevendinger til narrativet, er tendensen som vi skal se hos Pessoa at similene ebber ut, at de beveger seg mot det utydelige, udefinerbare, eller ulike forsvinningspunkt, at bildene fragmenteres og gjennomgår ulike transformasjoner, slik som i det siterte eksempelet fra F. 248. Her fra F. 178:

Pobres semi-deuses marçanos que ganham imperios com a palavra e a intenção nobre e teem necessidade de dinheiro com o quarto e a comida! Parecem as tropas de um exercito desenhado, cujos chefes houvessem um sonho de gloria, de que a estes, perdidos entre os limos de paues, fica só a noção de grandeza, a consciencia de ter sido do exercito, e o vacuo de nem ter sabido o que fazia o chefe que nunca viram.⁸³

⁸¹ Scott, “Artistry of the Homeric Simile”, 68.

⁸² Ibid.

⁸³ UB, F. 178.

Poor apprentice demigods who can conquer empires with words and noble intentions, but still need money to pay for room and board! They're like the troops of a disbanded army, whose commanders had a dream of glory, of which all that remains for these soldiers lost in the mud of the marshes is the notion of greatness, the knowledge that they were once an army, and the emptiness of not even having known what the commander they never saw actually did.⁸⁴

Soares retter seg mot fellesskapet av anonyme hverdagseksistenser, som alle knyttes til poeten som figur gjennom å være bærere av uforløste drømmer. Similens første ledd er altså en vag størrelse, og det er dette 'de'et' som sammenlignes med en oppløst hær av desillusjonerte soldater, som stagnerer i myr og gjørme. Underveis i similen introduseres lederne for denne fortapte armeen, og deres tapte drømmer om heder. På samme måte som Rauber kommenterer om Homer og John Donne,⁸⁵ kan vi si at Pessoa tøyer grensene for similens formspråk. Gjennom hele bildet kan vi se hvordan Pessoa forskyver perspektiv, splitter sammenligningen og fordobler abstraksjoner: 'Hverdagseksistenser' er som en hær hvis ledere drømte om heder, og alt som er igjen av denne drømmen for soldatene er fornemmelsen av storhet, vissheten om at de en gang tilhørte en hær og tomheten som resulterer fra å ikke å ha visst hva kommandøren de aldri så egentlig gjorde. Bildet preges av negasjon, desillusjon og en type fraværets hermeneutikk: Mennesket presenteres for en tomhet og et tap det viser seg ute av stand til å fortolke. Alt det sitter igjen med er rester av abstrakte idéer, slik som 'storhet', eller vissheten om fraværet av kunnskap om hvem eller hva som engang forente dem og ledet dem fremover.

Både i similen fra F. 248 og F. 178 diskutert så langt, og som vi skal se i gjentatte eksempler i fortsettelsen, er følelsen av stasis dominerende. Michael Coffey skisserer ulike hovedfunksjoner for similen hos Homer, etter hva de er ment å illustrere:

the *movement* of an individual warrior, of gods, of an individual not connected with fighting, of masses of men, and of things; the *appearance* of a single warrior, of a group, or of a thing; the *sound* of battle or of something not connected with war; the *measurement of space, time and numbers*; a *situation*, and finally *psychological characteristics*.⁸⁶

⁸⁴ MJC, F. 173, s. 188.

⁸⁵ Rauber, "'Metaphysical' Aspect", 102.

⁸⁶ Coffey, Michael, "The Function of the Homeric Simile", 118.

Selv om Coffey kort problematiserer en slik distinksjon,⁸⁷ fordi similene sjelden entydig holder seg innenfor slike betydningskategorier, er det tydelig at en slik fortolkning tar utgangspunkt i similen som illustrasjon, som figur-adjektiv, noe som alltid er rettet mot og konsentrert om objektet for sammenligningen. En slik forståelse kan være vanskelig å holde på i møte med Pessoaes similer. Gjennom F. 248 og F. 178, som ikke er utypiske, ser vi hvordan objektet for sammenligningen delvis taper seg gjennom similen: I det første eksempelet Soares' liv, i det andre de anonyme hverdagseksistensene. Selv om vi ikke mister dem av syne, kommuniserer similen utover sitt sammenligningsobjekt, den mister sin forankring så å si. For å vende tilbake til Coffey, kan man merke seg at skildringen av bevegelse er et hovedmotiv i Homers similer. Mennesket noe som drives, nærmest jages, fremover: det flykter eller angriper, animert av guder, hevnløst, ærgjerrighet eller andre menneskelige egenskaper. Pessoaes similer synes også å fremstille former for prosess og bevegelse, men ofte i rammen av eksistensiell stasis og inertie:

Morrerei como tenho vivido, entre o bric-à-brac dos arredores, apreçado pelo peso entre os postscriptos do perdido.

Leve eu ao menos, para o immenso possível do abysmo de tudo, a gloria da minha desillusão como se fosse a de um grande sonho, o esplendor de não crer como um pendão de derrota — pendão comtudo nas mãos debeis, mas pendão arrastrado entre a lama e o sangue dos fracos... Mas erguido ao alto, ao sumirmo-nos nas areias movediças, ninguém sabe se como protesto, se como desafio, se como gesto de desespero... Ninguém sabe, porque ninguém sabe nada, e as areias engolfam os que teem pendões como os que não teem... E as areias cobrem tudo, a minha vida, a minha prosa, a minha eternidade.

Levo commigo a consciencia da derrota como um pendão de victoria.⁸⁸

I will die as I have lived, among the bric-a-brac of my room, sold off like weight among the postscripts of things lost.

May I at least take with me, into the immense possibilities in the abyss of everything, the glory of my disillusion as if it were that of a great dream, the splendor of my unbelief like a flag of defeat – a flag held aloft by feeble hands, but dragged through the mud and blood of the weak... But held on high as we sink into the shifting sands, whether in protest or defiance or despair no one knows... No one knows because no one knows anything, and the sands swallow up those with flags and those without... And the sands cover everything, my life, my prose, my eternity.

I carry with me the knowledge of my defeat as if it were a flag of victory.⁸⁹

⁸⁷ Ibid., 117.

⁸⁸ UB, F. 198.

⁸⁹ MJC, F. 193, s. 205-206. KRFK.

Utdraget ovenfor er avslutningen på et lengre fragment, hvor Pessoa gir uttrykk for sin manglende evne til å se seg selv, hverken i drømme eller metaforer, som en dikterisk storhet i romantisk forstand. Avslutningen er tett med similer, og lest sammen med de tidligere eksemplene kan vi nå se motivmessige gjengangere som bevegelse mot død eller forsvinning, desillusjon, stasis og nederlag.

‘Jeg vil dø slik som jeg levde’, heter det i første setning. Dette *som* markerer similens begynnelse, og jeg vil påstå at resten av denne teksten kan leses inn i dette bildet, som en bevegelse mot døden, en utviskelse. I det første avsnittet fremstiller han seg selv *i døden* som bare enda en del av den fragmenterthet (*bric-à-brac*) verden består av, hvor hans eventuelle verdi kan måles i vekt sammen med etterskriftene til andre tapte gjenstander. Å være en etterskrift – eller flere – til tapte gjenstander, å være et ekko av en ukjent, opprinnelig størrelse. Mennesket kobles til de uanimerte objektene, til abstraksjoner av det tapte, hensatt i en tilstand uten agens.

I andre avsnitt leser vi en nedstigning, en innledende katabase, hvor subjektet ser seg selv i bevegelse mot døden. Soares hever nederlagets fane, i svake armer, på vei til avgrunnens ukjente, uendelige muligheter. Vi legger merke til kontrasten mellom en type verdslig mislykkethet og desillusjon, og en spirituell eller filosofisk seier – en nederlagets triumf. Bevegelsen er en utvisking, en hensynking i sanden som sluker alt, som dekker over livet, skriften og evigheten.

I den siste setningen er det som om bevegelsen begynner på ny, og vi kunne kanskje lest den som starten på et nytt fragment. Det ligner en ansats, et postulat, en begynnelse på en tankerekke. Nederlagsmotivet er eksplisitt, men det er også seieren, og subjektet fremstår forankret på tryggere grunn. Her kunne man konsultert arkivmaterialet, i undersøkelser som blant annet Manuel Portela og Diego Giménez,⁹⁰ som jeg vil komme tilbake til, for å finne ut om denne siste setningen tilhørte et annet skriveøyeblikk, eller var en ny ansats til en fortsettelse som ikke materialiserte seg. Alternativt kunne man velge en tilnærming lik Medeiros’: Siden spørsmålet om hvordan Pessoa selv ville redigert sine fragmenter er uløselig, er det ikke avgjørende hvor teksten begynner og slutter. Vi bør heller lese dem som eksempler på *infinite writing*, en bevegelse som gjentar seg selv uten begynnelse og slutt.⁹¹ Faren med en slik forståelsesramme er at den etablerer et forsvinningspunkt for teksten, som med fordel kan balanseres mot en mer materialistisk forståelse av fragmentene i UB. Jeg mener vi bør kunne snakke om strukturer i fragmentene – de fleste av dem er jo i en viss

⁹⁰ Portela, “Fragmetary Kinetics”.

⁹¹ Medeiros, *Geometry of the Abyss*, 95.

forstand redigert – og samtidig forstå tekstene og skriften som en del av en gjentakende prosess uten begynnelse og slutt.

Pessoas similer kolliderer ikke tilbake til det narrative som omgir den, på en slik måte som hos Homer. I det hele er de i mindre grad avgrenset, eller ‘hele’. Similene vi har diskutert så langt synes å ende i ulike formuleringer av kraftløshet, mislykkethet, perpleksitet og ruin; og sammenligningene synes delvis å miste sin forankring i objektene de er ment å belyse.

Selv om denne diskusjonen av Homers og Pessoas similer er noe kort for å kalles en sammenligning, håper jeg å ha vist hvordan similen hos begge diktere er steder hvor det avtegner seg et verdensbilde, hvor det foregår en metadiskusjon av menneskets eksistensvilkår. Gjennom sammenligningen opprettes en avstand til narrative, i Homers handlingsdrevne epos en avstand til striden. Hos Pessoa er skillet mindre markant, men vi kan allikevel snakke om en distanse. Similene starter med abstrakte objekter av typen lesing, livet, døden og mennesket, som utsettes for sammenligninger bestående av kjeder av nye abstraksjoner og bilder som løfter oss utover Soares’ eksistens og mot en mer universell erfaring. Som Mark Edwards oppsummerer er similen øyeblikk hvor forteller og leser forenes i fortolkning av egen livsverden.⁹² Om vi legger et lignende perspektiv til grunn i lesningen av Pessoas similer, blir det klart at det er tale om en livsverden preget av blant annet splittelse, uvisshet, nederlag, og stasis.

Det synes riktigere å omtale Pessoas lengre similer som ‘utvidede’, heller enn ‘episke’, av den enkle grunn at de sjeldent synes å inneholde et avgrenset og sammenhengende narrative. Den grunnleggende splittelsen som preger Pessoas similer, er den samme som preger ‘teksten’ i sin helhet, og krever en diskusjon av fragmentet.

⁹² Edwards, Mark, “*The Iliad: A Commentary*”, 38., i Kirby, “Aristotle on Metaphor”, 523.

3. Fragmentet

3.1 Forskningstradisjon

Det finnes ulike tradisjoner og tilnærminger til spørsmålet om fragmentaritet hos Pessoa og i UB. Med oppdagelsen av Pessoas etterlatte papirer oppstod nødvendigheten av et arkivarbeid, som har utviklet seg i retning av blant annet Portelas og Giménez' diskusjoner. Førstnevnte leder også arbeidet med digitaliseringen av de ulike utgavene til UB, som nå ligger åpent på *LdoD Archive*.

I *The Fragmentary Kinetics of Writing in The Book of Disquiet* gjør Portela og Giménez en distinksjon mellom fire ulike perspektiver: Fragmentet som de faktiske papirbitene, fragmentet som et stykke tekst, fragmentet som en del ment å inngå i et hele og fragmentet som en egen stilistisk sjanger.⁹³ Hver av disse inngangene til fragmentet fordrer sine egne spørsmål og undersøkelser. Videre skiller de mellom to typer fragmenter i UB: De lengre tekstene, gjerne skrevet på maskin over flere sider – noen av dem også tidligere utgitt – og de mindre tekstbrokkene, på et vis de egentlige fragmentene. Et hovedpoeng hos forfatterne er at disse mindre tekstbitene samsvarer med temporale enheter. Ved å undersøke det håndskrevne kildematerialet blir det også mulig å rekonstituere fragmentenes tilblivelsesprosess: Man kan se hvordan Pessoa fyller arket med stadig nye brokker av tekst i ulike retninger, med minkende skriftstørrelse, og de mener slik å kunne rekonstruere fragmentenes genese. Portela og Giménez ser denne kunstneriske prosessen som «a cognitive exploration of writing-thinking feedbacks. Each textual piece can be read as an embodied neurological unit of focused attention in the exploration of self-consciousness».⁹⁴

Undersøkelsene av arkivmaterialet gir et vakkert innblikk i Pessoas skrivepraksis. Man kan spore forfatterens bevegelser på arket, hvordan sidene roteres og forflyttes for å gi plass til nye setninger, eller hvordan han starter på nye fragmenter underveis i arbeidet med et annet. Sett slik kan det gi en forståelse også av fragmentenes semantiske kvaliteter, de tematiske trådene som følges og forlates, det omskiftelige landskapet av ideer og drømmer og umuligheten av en meningsbærende helhet: «Pessoa works with the idea of the book as a potential horizon for his writing gestures, a horizon that he never quite reaches».⁹⁵ Man kunne

⁹³ Portela, "Fragmentary Kinetics", 64-66.

⁹⁴ Ibid., 63.

⁹⁵ Ibid., 59.

kanskje kalle dette fragmentets strukturelle ironi: Pessoa skriver på en bok som ikke lar seg fullføre.

Ifølge Medeiros, som kaller UB en anti-bok, må boken forbli uavsluttet og uendelig som følge av Pessoas anti-systemiske praksis.⁹⁶ Også Medeiros henvender seg til UB's fragmentaritet, og ber oss om å betrakte verkets manglende sluttethet som en form for eksess.⁹⁷ Hva ellers gjelder vår lesning av Pessoa, polemiserer Medeiros tydeligst mot immanente lesninger, som han mener vil neglisjere de betydelige filosofiske og politiske spørsmål som reiser seg i UB.⁹⁸ Det er mulig at denne undersøkelsen av similen risikerer å sortere i en slik kategori, om ikke like tydelig som Thomas Cousineaus tekstnære utforskning – som jeg vil benytte meg av – man kan mistenke Medeiros for å referere til.

Ingen av Pessoa-forskerne som jeg hittil har nevnt, ser spesifikt på similene og deres motiver for å diskutere spørsmål om fragmentaritet hos Pessoa. Med Ricoeurs forståelse av at similen – i større grad enn metaforen – bevarer dualiteten i det som sammenlignes, er det tydelig at similen innebærer en spenning og en splittelse. Å ligne noe med noe annet er et forsøk på forening som aldri kan fullbyrdes, en gest som samtidig kommuniserer identitet og differanse. Similen synes med dette å dele noe av fragmentets formspråk. 'Delen' kan lignedes med andre: Fjerne, abstrakte størrelser bringes i kontakt med hverandre men enheten er utenfor rekkevidde. På samme måte som enhet er horisonten for det litterære fragmentet, for 'delen', kan den sies å være det også for similen. Figuren strekker seg mot sammenheng og identitet, men overstiger ikke formspråkets splittelse.

Det er tydelig at similen kan diskuteres i rammene av fragmentets diskurs. Forbindelsen mellom UB og den tysk-romantiske fragmenttradisjonen er allerede et etablert tema i pessoaforskningen, men jeg har funnet det nødvendig å gjennomføre en lignende lesning for så å rette søkelys mot similen. Som Maria de Sousa Santos skriver:

«[the Book of Disquiet] is the modernist crowning of the poetic *and* theoretical adventure initiated by the first Romantics, particularly as regards the *Átheneum* Romantics' 'incomprehensibility' and conception of the lyric as an endless becoming (*werden*) subjectlessness. Pessoa's *desassossego* best characterizes modernity's loss of grounds of meaning in its rigorous problematization of the subject and acute consciousness of the opacity of language.»⁹⁹

⁹⁶ Medeiros, *Geometry of the Abyss*, 3.

⁹⁷ *Ibid.*, 10.

⁹⁸ *Ibid.*, 95.

⁹⁹ De Sousa Santos, Maria Irene Ramalho, «The Tail of the Lizard: Pessoaan Disquietude and the Subject of Modernity», 266.

UB synes å problematisere flere sider av det tysk-romantiske fragmentideal, samtidig som det er mulig å lese det som en kulminasjon av dette prosjektet, slik de Sousa Santos gjør. I det følgende vil jeg diskutere hva jeg ser som Pessoaas sentrale berøringspunkter med den tyske romantikkens fragmentlitteratur.

3.2 Pessoa og den tyske romantikkens fragmentlitteratur

En ofte gjentatt klisje om det romantiske prosjekt, er tanken om bevegelsen bort fra opplysningstidens rasjonalitet til fordel for følsomhet og ånd. Kunsten skulle komme til å overta stedet for sannhetssøken tidligere okkupert av filosofien, og poesien ble av Schlegel og Novalis betraktet som den reneste form for filosofi. Oppvurderingen av følsomhet, intuisjon og innfall – dermed også av øyeblikket – favoriserte fragmentet, som ble betraktet som en sannere form enn det tilbakeskuende, stivnede verket.¹⁰⁰

Novalis publiserte sine første fragmenter i *Ätheneum* i 1798, under tittelen «Blütenstaube», altså «pollenstøv». Tittelen antyder et viktig aspekt ved de tyske romantikernes forståelse av det litterære fragmentet, nemlig dets kobling til fremtidighet og ideal. Fragmentene er små frø, og strødd om seg vil noen av dem komme til å vokse, slik Novalis skriver et annet sted.¹⁰¹ Et fragment er altså en potensialitet. Totaliteten kan ikke representeres, men deler av den kan gjenfinnes i bruddstykker, og poesiens arbeid er å lede mennesket mot denne metafysiske helheten. Gjennom denne henvendtheten mot det absolutte, definerer Grøtta romantikkens forhold til kortteksten, eller fragmentet, som en «metafysisk streben».¹⁰²

J. Nancy og P. Lacoue-Labarthe påpeker at fragmentet langt fra var den eneste tekstformen i tidsskriftet *Ätheneum*, og understreker med dette sitt poeng om at fragmentet var en avgrenset form som ble benyttet side om side med andre former.¹⁰³ Videre skriver de at begrepet fragment ikke ble forvekslet med andre termer som indikerer brudd eller ufullstendighet, slik som for eksempel Bruchstück (bruddstykke).¹⁰⁴ Pessoa var en ivrig leser av Novalis, og mye tyder på at han også hadde god kjennskap til Schlegel og andre størrelser i den tyske romantikken. Blant Pessoaas etterlatte gjenstander finner vi både poesi og essayistikk

¹⁰⁰ Grøtta, Marit, *Litterære bagateller: introduksjon til litteraturens korttekster*.

¹⁰¹ Sepúlveda, "Pessoa's Orpheu and the Athenaeum", 228.

¹⁰² Grøtta, «*Litterære bagateller*», 21.

¹⁰³ Lacoue-Labarthe, Philippe, og Jean-Luc Nancy, Jean-Luc, "The Fragment: The Fragmentary Exigency." Kapittel i *Romanticism, Philosophy, and Literature*, 220.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 221.

fra Novalis – fulle av Pessoas understrekninger og kommentarer.¹⁰⁵ Samtidig var han kritisk til den tyske romantikken, og beskrev den som en dekadent periode i tysk litteratur. Dette kan settes i sammenheng med hans generelle kritikk av romantikken, satt opp mot klassisismen, som er et gjentakende motiv i estetiske diskusjoner hos Pessoa.¹⁰⁶ Selv opphøyet han ikke fragmentet som form, snarere tvert imot: Pessoa forstod sine egne idealer om tekstkonstruksjon i tråd med Aristoteliske prinsipper om ‘organisk helhet’.¹⁰⁷ Det er med andre ord svært tvilsomt at han selv ville stått for en utgivelse av UB som ligner den nær kronologiske utgaven denne oppgaven baserer seg på. For de problemstillingene som diskuteres her ser jeg allikevel ikke dette som et metodisk problem. Gjennom å ta utgangspunkt i en retorisk figur som vi gjenfinner i mangfoldige fragmenter, blir det mindre viktig hvilke av fragmentene som ville utgjort Pessoas eventuelle selvredigerte verk. Til dette kommer også diskusjonen om hvorvidt man skal legge forfatterens intensjoner til grunn i lesninger av verket. Skulle forfatteren ha etterlatt seg instruksjoner om å ekskludere alle fragment som inneholder similen, ville det nærmest vært desto mer interessant å gjennomføre lesninger av denne type.

Jamringen om hans manglende evne til å fullføre ‘verk’ er en gjennomgangstone i UB. I eksempelet nedenfor fremstilles fragmentene som et resultat av manglende mot og ferdigheter, ikke som et resultat av hensiktsmessighet:

fazer uma coisa completa causa-me, talvez, mais inveja do que outro qualquer sentimento (...). E eu, cujo espirito de critica propria me não permite senão que veja os defeitos, as falhas, eu, que não ousou escrever mais que trechos, bocados, excerptos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito tambem. Mais valera pois, ou a obra completa, ainda que má, que em todo o caso é obra; ou a ausencia de palavras, o silencio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir.¹⁰⁸

the ability to complete something probably provokes more envy in me than anything else (...) My self-critical mind allows me to see only the defects and faults in my own work, and so I only have the courage to write snippets and snatches, brief notes on the theme of nonexistence, and yet even the little I write is imperfect. Best to produce either something complete, albeit bad, but which nonetheless exists, or else a complete absence of words, the blank silence of a soul that knows itself incapable of action.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Sepúlveda, “Pessoa’s Orpheu and the Athenaeum”, 230.

¹⁰⁶ Ibid., 231.

¹⁰⁷ Ibid., 233-235.

¹⁰⁸ UB, F. 295.

¹⁰⁹ MJC, F. 289, s. 298.

Jeg'et er bortvendt, mot seg selv, i all sin menneskelige utilstrekkelighet, og diktningens forbindelse til et metafysisk ideal synes brutt. Fragmenteringen kobles til følelser: Jeg'et står utenfor seg selv, lammet av misunnelse og selvkritikk, og mangler det nødvendige motet som skal til for å handle,¹¹⁰ for å fullføre 'noe'. Pessoa fremstiller sin egen skrift som noe ikke-eksisterende, små ulykker som hverken tilhører det eksistente eller stillheten. Det fragmentariske ved skriften fremstilles som en ulykksalig skjebne, snarere enn et valg.

Helheten, eller perfektjonen, er alltid utenfor rekkevidde for det fullførte verket: «Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros (...) a unica obra grande e perfeita é aquella que nunca se sonhe realizar.»¹¹¹ / «Everything which has ever been made is full of defects (...) the only great and perfect work is the one we never dream of creating».¹¹² Dette kan beskrives som en videreutvikling av den romantiske idealet: Ideen om det transendente, om den absolutte helhet, opprettholdes til dels som motiv eller instans, særlig i den første fasen av UB – hvor Pessoa mer tydelig er inspirert av romantiske og symbolistiske strømninger.¹¹³ I andre fasen av UB er bruddet med det absolutte tydeligere: Dikteren er ikke lenger medium for åndelige bruddstykker av totaliteten, men en utstøtt og mislykket figur.

Parallelt med den metafysiske retretten, som etableres gjennom gjentatte formuleringer av umuligheten av å oppnå perfektjon eller ta del i idealet, etableres følelsene som tilfluktssted, diktningens middel og mål:

Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como hontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que hontem não é sentir — é lembrar hoje o que se sentiu hontem, ser hoje o cadaver vivo do que hontem foi a vida perdida.

Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpetua da emoção — isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos.¹¹⁴

To live is to be other. Even feeling is impossible if one feels today what one felt yesterday, for that is not to feel, it is only to remember today what one felt yesterday, to be the living corpse of yesterday's lost life.

To wipe everything off the slate from one day to the next, to be new with each new dawn, in a state of perpetually restored virginity of emotion – that and only that is worth being or having, if we are to be or to have what we imperfectly are.¹¹⁵

¹¹⁰ Denne subjektsetikken kjenner vi også fra *Hamlet*. Her er det dikteren som tegnes i antiheroisk figur.

¹¹¹ UB, F. 68.

¹¹² MJC, F. 68, s. 80.

¹¹³ Pizarro, *Critical Introduction*, 86., Sadlier, "Pessoa's Aesthetic", 110.

¹¹⁴ UB, F. 255.

¹¹⁵ MJC, F. 249, s. 264-265.

Dette følelsesidealet er også, i likhet med romantikernes, et øyeblikksideal, om enn med en annen aksent: Vi snakker ikke like mye om øyeblikket som et plutselig innfall, eller en epifani, men et utvidet og evig øyeblikk av følelsenes fornyelse. Andre steder er det mulig å se tekstens øyeblikk som anti-epifanier, steder hvor subjektet stilles på bar bakke så å si, øyeblikk hvor mulighetene for innsikt og forståelse kollapser. Om fragmentet stilles opp som resultat av utilstrekkelighet, eller mislykkethet, blir det allikevel en nærmest nødvendig form for en slik poetikk. Slik Pessoa beskriver det annet sted: «Alle mine skrifter forblir uferdige; nye, ekstraordinære tanker presser seg på, uutviselige¹¹⁶ assosiasjoner som ender i det uendelige».¹¹⁷

Om vi tar utgangspunkt i Schlegels berømte fragment 206 om at «A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine»,¹¹⁸ er det tydelig at det her er tale om fragmentet som *konstruksjon*, som en størrelse man reiser. Om denne forståelsen er virksom hos Pessoa eller i tekstene i UB, er det allikevel inntrykket av mislykkethet og ufullstendighet som dominerer. Man kunne kanskje si at den ene halvdel av Schlegels forståelse består: Fragmentene – og dette er det generelle inntrykket – fremstår ferdige, avsluttet, men de er ferdige bare som resultat av at de ikke kan bli til noe annet og mer enn løsrevne betraktninger, enn ‘notes on the theme of nonexistence’, som vi leste i F. 295:

O comboio abranda, é o Caes do Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão.¹¹⁹

The train slows, we're at Cais do Sodré. I've arrived in Lisbon but not at any conclusion.¹²⁰

Senti tudo de repente. E a minha alegria manifesta-se por este gesto da raiva que não sinto.¹²¹

All this came to me in a rush, and my happiness manifests itself in this gesture of an anger I do not feel.¹²²

E não quero nada, não prefiro nada, não há nada a que fugir.¹²³

¹¹⁶ Her benytter også Pessoa seg tilsynelatende av en neologisme, med ordet ‘inexpuláveis’, som ikke er å finne i portugisiske ordbøker. ‘Expulsáveis’ betyr ‘utviselige’, og Pessoa lager en nektende form som også synes å låne betydning fra det mer vanlige ‘inexplicável’, som betyr uforklarlig.

¹¹⁷ Pessoa, Fernando, “*Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*”, XII. Min oversettelse: “Os meus escritos todos eles ficaram por acabar; empre se interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideas cujo termo era o infinito.”

¹¹⁸ Schlegel, Friedrich, *Philosophical Fragments*, 45.

¹¹⁹ UB, F. 315.

¹²⁰ MJC, F. 309, s. 322.

¹²¹ UB, F. 289

¹²² MJC, F. 283, s. 294.

¹²³ UB, F. 256.

And I want nothing, prefer nothing, there is nothing I can escape into.¹²⁴

I alle disse avslutningene fornemmer vi det ubestemmelige, umuligheten av å komme frem til noe endegyldig, eller til å flykte. Subjektets posisjon tilhører intervallet, og det er nettopp denne intervalltilværelsen som de Sousa Santos identifiserer som subjektets og verkets *desassossego*.¹²⁵ I det andre eksempelet fremstilles fragmentet som en gest, et resultat av en følelse, en auto-animering av skriften med vage – hvis noen – bånd til subjektet. Fragmentene åpner seg mot en fremtidighet, men det er en fremtidighet av gjentakelse og stasis, ikke slik som hos romantikerne en mangel som peker mot et ideal. Ufullstendigheten til fragmentet beskrives av Nancy og Lacoue Labarthe som sjangerens adelsmerke: «The fragment, on the contrary, involves an essential incompleteness (...) the constitutive incompleteness of the project is its most valuable quality».¹²⁶ Posthumt har utgivelsen av etterlatte skrifter av Schlegel og Novalis fordunklet skillet mellom fragmentet som bevisst formgrep, og ideen om fragmentet som noe uferdig og avbrutt. Denne sammenblandingen har altså endret vår idé om det litterære fragmentet, som for de tyske romantikerne betød en ferdigstillet kunstnerisk frembringelse, til å innbefatte tanken om det ufullstendige, avbrutte.¹²⁷

Den romantiske poesien skulle være en «progressiv universalpoesi», heter det hos Schlegel.¹²⁸ Med dette mente han en poesi som skulle komme i berøring med og binde sammen stadig nye felter av menneskelig aktivitet. En refleksjon over tidsånden, stadig potensert, ikke lengre styrt av klassisismens dikteriske konvensjoner, men en fri utforskning av selve diktningens ånd. Universalpoesien ble forestilt som et prosjekt som skulle lege splittelsen mellom kunst og liv, binde sammen litteratur og samfunn. Hos Pessoa er det vanskelig å skimte konturene av et lignende prosjekt.

Tross denne frie utforskningen, hadde Jena-romantikerne begreper om diktningens rammer og tilblivelsespremisser, blant annet gjennom begrepene vidd og ironi. Kort fortalt kan man se dette som to motsatte krefter: Viddet, innfallet, som den skapende impuls – Novalis sine frø eller pollen – og ironien som tekstens iboende forståelse av egen utilstrekkelighet, dens begrensning og selv-tilintetgjøring.¹²⁹ Viddet representerer en kobling til det guddommelige, til epifanien, mens ironien er vårt medfødte lodd: Mennesket forsøker å strekke seg ut av seg selv, men faller gang etter gang til jorden og går til grunne. Dette

¹²⁴ MJC, F. 250, s. 266.

¹²⁵ ‘*desassossego*’, Uro, fraværet av tilfredshet (*assossego*). De Sousa Santos, “Pessoan Disquietude”, 265.

¹²⁶ Lacoue-Labarthe og Nancy, “The Fragmentary Exigency”, 221.

¹²⁷ *Ibid.*, 220.

¹²⁸ Schlegel i Grøtta, *Litterære bagateller*, 82.

¹²⁹ Grøtta, *Litterære bagateller*, 86

eksistensvilkåret gjelder også for de enkelte tekster, og er en tydelig tendens i avslutningen av UB's fragmenter – inkludert de tre eksemplene diskutert over – hvor 'teksten', i vid forstand, vender seg mot seg selv og sin egen utilstrekkelighet:

Releio? Menti! Não ousou reler. Não posso reler. De que me serve reler? O que está ahi é outro. /Já/ não comprehend nada...¹³⁰

Do I reread? I lied! I dare not reread. I can't. What good would it do me? It's some other person there. I no longer understand any of it.¹³¹

Choro sobre os meus versos maus da infancia como sobre uma creança morta, um filho morto, uma ultima esperança que se fôsse.¹³²

I grieve over those bad poems from my childhood as if over a dead child, a dead son, a last hope lost.¹³³

Aqui, eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! a dizer o que as almas sentem! a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!...¹³⁴

Here I am, in this fourth-floor room, demanding answers from life! Pronouncing on what other souls feel! Writing prose as if I were a real genius, a famous writer! Me, here, like this!...¹³⁵

I disse eksemplene ser vi hvordan Pessoa eksplisitt undergraver skriftens autoritet på ulike måter: Den er uforståelig, dårlig, og resultat av et hybris. I denne sammenheng kan vi nøye oss med at de indikerer en sammenfallende tendens med tysk-romantikernes forståelse av ironi, at teksten leder oppmerksomheten mot sin egen utilstrekkelighet.

Til sist i denne skissen vil jeg nevne et moment om relasjonen mellom tanke og bilde hos Schlegel som diskuteres av Grøtta. I lesningen av et av Schlegels fragmenter beskriver hun hvordan forfatteren etablerer figuren som et slags forstadium til tanken:

Her beskrives 'strøtanker' som 'filosofiens kartoner', altså som filosofiske skisser (...) slik gir Schlegel tenkningen et forstadium – et slags filosofisk eksperimentfelt. Schlegel beskriver videre kunsten 'å skitsere filosofiske verdener med en blyant' og kunsten å karakterisere en tanke 'med et par pennestrøg'. Med disse formuleringene etableres tenkning som en *figurlig* aktivitet, der omrisset er angitt snarere enn det fulle bildet. Tenkning fremstår i denne forstand som tankefigurer og tankeutkast snarere enn ferdige resonnementsrekker.¹³⁶

¹³⁰ UB, F. 239.

¹³¹ MJC, s. 249, F. 233. KRFK.

¹³² UB, F. 66.

¹³³ MJC, s. 249, F. 66. KRFK.

¹³⁴ UB, F. 194.

¹³⁵ MJC, s. 201, F. 189.

¹³⁶ Grøtta, *Litterære bagateller*, 91.

Vi kan også formulere dette som at tenkning knyttes an til kreative, figurative prosesser *i forkant av* fornuften og resonnementene. Som jeg vil vende tilbake til i kapittelet om Pessoaas egen poetikk og det han kalte *sensacionismo*, gikk Pessoa på et vis enda lengre: Følelsene settes opp som diktningens egentlige materie, og båndene til fornuften synes delvis å kuttes over.

Hos Pessoa fremstilles fragmentet som resultat av en manglende evne til å fullføre noe. I den lange perioden som utgjør UB's genese, distanserer han seg fra det ideal som romantikerne skrev sine fragmenter i horisonten av. Subjektet i UB, slik det etter hvert stabiliserer seg under Soares' navn, vender seg desillusjonert bort fra en streben etter den metafysiske totaliteten, mot sitt eget følelsesliv og skriften. Fragmentets bånd til idéen om åpenbaring består, om enn med delvis reverserte konnotasjoner: I lesningen av similene vil jeg diskutere dette under anti-epifanien. Romantikernes drøm om den progressive universalpoesi finner lite gjenklang i en diktning som tematiserer stasis og inert, og som i enda større grad enn romantikernes synes å rette seg mot seg selv og sin egen utilstrekkelighet. Bruddestetikken blir mer fremtredende hos Pessoa, en tendens vi finner konkretisert i similenes form og motiver.

3.3 Similen og fragmentets diskurs

3.3.1 Brudd og stasis

Om similen, slik den vanligvis forstås som en sammenligning, utforsker virkelighetens sammenhenger, eller skaper forbindelser, iscenesetter Pessoaas similer ofte et brudd i disse forbindelsene:

Como parabens do alto a quem não ouve, ha uma paz triste na luz dura da lua.¹³⁷

Like congratulations spoken from on high to someone unable to hear them, there is a sad peace in the hard light of the moon.¹³⁸

Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.¹³⁹

I rock myself as I write, like the crazed mother of a dead child.¹⁴⁰

¹³⁷ UB, F. 308.

¹³⁸ MJC, F. 302, s. 313. KRFK.

¹³⁹ UB, F. 312.

¹⁴⁰ MJC, F. 306, s. 318.

É como se encontrasse um retrato antigo, sem duvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incognitas — mas indiscutivelmente meu, pavorosamente eu.¹⁴¹

It's as if I had found an old portrait, clearly of myself, yet showing someone of a different stature, with unrecognizable features that are still indisputably, frighteningly mine.¹⁴²

Gratulasjonene kommer ikke frem til noe sted hvor det kunne formuleres et tilsvar, barnet er dødt og i selvportrettet ser han en fremmed. Motivene preges av avstand, diskontinuitet og et slags brudd i forståelse – umuligheten av å sette virkelighetens deler inn i en større sammenheng. Similene ender altså i ulike former for apori og stillstand.

I Spencer Lee-Lenfields diskusjon av similen i *Madame Bovary*, viser han hvordan den konstruerer en slags 'uvirkelighetseffekt'. Similene er konsentrert rundt Emmas drømmerier, rundt hennes følelser og forestillinger om å leve et annet liv, og er dermed vel så mye en konstatering av hva som ikke-er, som et forsøk på å gi adekvate sammenligninger:

They are negative similes, hollow, meant to refract the comparison backward: as much as X is like Y, X is not Y, and the respects in which X is not like Y may vastly outnumber the single implicit sense in which X is like Y (...) By setting what is the case side by side with what is not the case, [the similes] continually aerate the prose with a sense of the grandeur that reality fails to attain. They challenge the reader to look at simile as an ironic figure rather than as needless ornament or (pace Barthes) straightforward denotation.¹⁴³

Similen brukes altså som en undergravende, ironisk figur, en figur som i romanens univers løfter prosaen på en høytsvevende kollisjonskurs med virkelighetens realiteter. Om Emmas drømmerier tydeligere synes rotfestet i begjæret enn tilfellet er med Soares' drømmerier, er det allikevel en parallell å finne her, blant annet i beskrivelsen av similene som 'negative', eller 'hule'.

La oss se på tre eksempler fra F. 304:

Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado (...)

¹⁴¹ UB, F. 374.

¹⁴² MJC, F. 367, s. 396.

¹⁴³ Lee-Lenfield, Spencer, "An Unreality Effect: Simile in Flaubert's *Madame Bovary*", 598.

me deleito analysando o que não sinto, e me examino como a um quadro na sombra (...)

Distingo-me a esphynges. E do regaço da rainha que me falta, cahe, como um episodio do bordado inutil o novello esquecido da minha alma. Rola para debaixo do contador com embutidos, e ha aquillo em mim que o segue como olhos até que se perde num grande horror de tumulo e de fim.¹⁴⁴

But it calms me to write, like one who breathes more easily even though his sickness has not passed (...)

I enjoy myself analyzing what I do not feel and peer at myself as at a painting hung in the shadows (...)

I divide myself up, sphinxlike. And the forgotten skein of my soul falls from the lap of the queen I lack, like a scene from her futile tapestry. It rolls beneath the inlaid chest like a sausage, and there is something in me that follows it like eyes until the skein is lost amongst a general horror of tombs and endings.¹⁴⁵

Også her kan similene karakteriseres som negative, i den forstand at de ikke retter seg mot enkel denotasjon av størrelsene ‘å skrive’, ‘selvransakelse’ eller i det siste eksempelet – hvor objektet og sammenligningen kan være vanskelig å skjelne – ‘sjelen’. Snarere fremviser similene en progressiv bevegelse mot det utydelige eller uvirkelige, en bevegelse som topper seg i det siste avsnittet, som også avslutter fragmentet. Similene iscenesetter på mange måter et sammenbrudd av sitt eget formspråk: I stedet for likhet og sammenheng, eller rikere beskrivelser (av typen Achilles er som en løve), kommuniserer de fordunkling og en manglende evne til å komme frem til en type erfaringsgyldighet. Eller, det gyldige er utydeligheten, døden, vår manglende evne til en enhetlig og klar erkjennelse. Som jeg vil komme tilbake til i kapittelet om sensasjonismen, kan dette også kobles til Pessoaas idéer om det undefinerbare. Slik Cousineau kommenterer, finnes det en tendens hos Pessoa til å reversere høyt og lavt, med andre ord for eksempel å opphøye sin manglende evne til erkjennelse, eller til å være et handlende menneske, til å være en slags dyd.¹⁴⁶

Selv om man puster lettere – slik som i den første setningen – vedvarer sykdommen. Selvets tilstand uttrykkes ikke ved sammenheng, men ved diskontinuitet. I det andre eksempelet forsterkes denne følelsen av brudd: subjektet analyserer følelser det *ikke* har, og introspeksjonen lignes med betraktningen av et maleri som henger i skyggen. Selvet knyttes an til ubestemmelighet, og også, vil jeg si, omskiftelighet. I skyggen forandrer konturene seg, vi nærmer oss drømmenes verden, eller umuligheten av en apollinsk, klar og tydelig,

¹⁴⁴ UB, F. 304.

¹⁴⁵ MJC, F. 298, s. 308.

¹⁴⁶ Cousineau, Thomas, *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's the Book of Disquiet*, 35-47.

forståelse av selvet. At selvet fremstilles som et todimensjonalt objekt, altså en flate, synes også å være forbundet med ideer om det fragmenterte: Det vi ser av selvet er ikke bare utydelig og omskiftelig, det er også bare en bit, en overflate, et øyeblikksperspektiv.

Motivene i de tre similene peker mot den stasis og inaktivitet som er kjennetegnende for Soares' univers, slik det kommenteres av Cousineau og andre. Pessoa tok avstand fra det Aristoteliske handlingsimperativet, og kalte sin egen tilnærming 'static theatre'.¹⁴⁷ Han mente at det var fullt mulig å vise frem menneskesjelen uten noen form for ytre handling. Ifølge Cousineau erstattes plottet blant annet av en dobbel inert: «one associated with death, the other with aesthetic patterns that mimic it».¹⁴⁸ Uten å gi en full redegjørelse for hva han mener med særlig det siste momentet her, kan vi si at det dreier seg om fremstillinger av det estetisk høyverdige som tilhørende et statisk plan hinsides livet. En type stillstand og frigjøring fra livets praktiske nødvendigheter som mimer fremstillinger av døden.¹⁴⁹

I det tredje eksempelets mange similer intensiveres følelsen av splittelse, utydelighet, manglende sammenheng og inert. Den gåtefulle oppdelingen av selvet står alene, nærmest som et premiss. Hvordan deler man en sfinks? Hvilken forståelse er det vi får tilgang til gjennom selvets fragmenter? Delene forblir deler av en gåtefull og ukjennelig helhet. Videre gjentas den type negasjon vi finner i det andre eksempelet: Sjelens glemte nøste faller, lik en scene fra et nytteløst broderi, fra fanget til dronningen han *mangler*. Sammenhengene brytes opp, similen når ikke frem. Vi klarer ikke helt å ligne 'faller som' med 'en scene fra et nytteløst broderi'. Bevegelsen lignes med broderiets inert. Nøstet triller under kommoden som 'embutidos', en fellesbetegnelse på ulike typer pølsemat – gjerne tørket, stappet eller bundet – som leder oppmerksomheten mot en slags livløs animering. Her gjentas kontrasten mellom bevegelse og inert i motivet. Slik Cousineau beskriver kobles inert med døden, noe som forsterker seg mot slutten. Noe i subjektet som ligner øyne, en slags siste rest av en rotfestet subjektivitet, følger sjelens inerte bevegelse der den sviner hen mot graven og slutten.

¹⁴⁷ Ibid., 53.

¹⁴⁸ Ibid., 55.

¹⁴⁹ Ibid., 55-76.

3.3.2 *Anti-epifanien*

En sentral idé som blant annet fungerer som premiss for fragmentets utforming, er tanken om skriften som et resultat av en åpenbaring. I F. 226 rammes Soares av en plutselig erkjennelse, og det er den avgrensede opplevelsen av denne som utgjør fragmentet. Plutselig blir det klart for ham at han egentlig ikke har vært den han trodde han var, hele hans liv har vært et feilgrep, en villfarelse, og egentlig har han knapt nok eksistert annet enn som tomme gester i et søvngjengeri mellom hva han så og følte:

De repente, como se um destino magico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados subitos, ergo a cabeça, da minha vida anonyma, para o conhecimento claro de como existo. (...)

Olho, como numa extensão ao sol que rompe nuvens, a minha vida passada. (...)

E a minha sensação de mim é a de quem accorda depois de um somno cheio de sonhos reaes, ou a de quem é liberto, por um terramoto, da luz pouca do carcere a que se habituara. (...)

Pesa-me, realmente me pesa, como uma condennação a conhecer, esta noção repentina da minha individualidade verdadeira, d'essa que andou sempre viajando somnolentemente entre o que sente e o que vê. (...)

sou como um viajante que de repente se encontre numa villa extranha sem saber como alli chegou; e occorrem-me esses casos dos que perdem a memoria, e são outros durante muito tempo.¹⁵⁰

Suddenly, as if destiny had turned surgeon and, with dramatic success, operated on an ancient blindness, I raise my eyes from my anonymous life to the clear knowledge of the manner of my existence (...)

I look down on my past life as if it were a plain stretched out beneath the sun just breaking through the clouds (...)

And my sense of myself is that of a person waking up after a sleep full of real dreams, or like someone freed by an earthquake from the feeble light of the prison to which he had been accustomed (...)

It weighs on me, this sudden notion of the true nature of my individual being that did nothing but make somnolent journeys between what was felt and what was seen, it weighs on me as if it were a sentence not to death but to knowledge (...)

¹⁵⁰ UB, F. 226.

Yes, I am like a traveller who suddenly finds himself in a strange town with no idea of how he got there, and I'm reminded of amnesiacs, who, losing all memory of their past lives, for a long time live as other people (...)¹⁵¹

De to første similene innevarsler et klarsyn – en kurert blindhet, en vid og klar selvforståelse. I den tredje similen fordunkles denne klarsyntheten. Den doble similen i det tredje eksempelet her kan i sin form leses som en følelse av tvil, og skulle man videre konstruere flere påfølgende similer ville man slik Betlehem diskuterer ende opp med å tømme similen for mening og kraft.¹⁵² Og hva kan vi si om å våkne etter en søvn full av *virkelige* drømmer? En slik oppvåkning stemmer ikke overens med ideen om klarsyn eller åpenbaring. Heller ikke fangen som befris ved et jordskjelv, og dermed kastes ut i et blendene lys, kan sies å være et motiv som harmonerer med ideen om åpenbaring. Det er snarere noe hjelpeløst over dette bildet, og man kan stille spørsmål ved om det virkelig er en befrielse det er snakk om – eller om man bare har byttet én blindhet for en annen.

I det fjerde eksempelet er det klart at denne åpenbaringen er en byrde, den er som en dom – ikke til døden, men til vissheten om den falske idéen om seg selv, vissheten om at han egentlig ikke har levd. Slik lest er den også en type dødsdom, noe vi leser bak jeg'ets innskutte benektelse. I den siste similen, som også er dobbel – om vi tar 'occurem-me'/'I'm reminded of' som et eksplisitt sammenligningsledd – beveger åpenbaringen seg mot ugjenkjennelighet og glemsel. Åpenbaringen er ikke koblet til noen høyere forståelse, eller som vi ville tolket fragmentet etter Novalis' og Schlegels tradisjon, til idealet. Hos Pessoa åpenbares tomheten, og hans klarsyn er nærmest en utslettelse av all forstand.¹⁵³

Raúl Romero skriver at åpenbaringens formspråk, som han kobler til sjangeren prosadiktning på ulike måter, er en viktig del av Pessoa's forfatterskap – i særdeleshet for tekstene i UB: «I *Uroens bok* uttrykker dikter-forteller-kronikør-filosofen sine ideer på en måte som får dem til å ligne guddommelige åpenbaringer».¹⁵⁴ Om formen ligner åpenbaringen, synes det likevel verdt å poengtere dens anti-belysende natur, som slik jeg forstår det gjenspeiles i similenes motiver. F. 226 innledes i åpenbaringens språk, men etter hvert unndrar klarsynet seg, og subjektet dømmes til å leve i en tilstand av selv-fremmedhet.

¹⁵¹ MJC, F. 221, s. 235-236.

¹⁵² Bethlehem, "Simile and Language", 233.

¹⁵³ En lignende scene som den vi finner her i F. 226, utspiller seg i F. 47 titulert "Intervallo Doloroso". MJC, F. 47, s. 55.

¹⁵⁴ Romero, Raúl, "Epifanía y poema en prosa: el *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares", 75. Min oversettelse: "en el *Livro do Desassossego* el poeta-narrador-cronista-fi lósofo expresa sus ideas de una manera que la hacen parecer como una revelación divina".

For å få et overblikk på hva jeg mener er similens tendens hos Pessoa, er det viktig å se figuren slik den inngår i et lengre tekstutdrag. Som vi skal se tenderer similen mot ulike ytterpunkt i teksten, hvor subjektet griper til figuren i forklarende gester.

3.4 Lesning av F. 233, «*Trecho Inicial*»

'Trecho Inicial'

Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido — sem saber porquê. (...) Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo saber-o, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção do homem, nem sabendo mesmo que fazer d'ella perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação esthetica da vida. (...)

Não tomando nada a serio, nem considerando que nos fôsse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nellas nos abrigamos, e a ellas exploramos como a grandes países desconhecidos. E, se nos empregamos assiduamente, não só na contemplação esthetica mas tambem na expressão dos seus modos e resultados, é que a prosa ou o verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas como o fallar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura.

Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estheticas será a de aquillo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem ha poente tam bello que o não pudesse ser mais, ou brisa leve que nos dê somno que não pudesse dar-nos um somno mais calmo ainda. E assim, contempladores eguaes das montanhas e das estatuas, gosando os dias como os livros, sonhando tudo, sobretudo, para o converter na nossa intima substancia, faremos tambem descrições e analyses, que, uma vez feitas, passarão a ser coisas alheias, que podemos gosar como se viessem na tarde. (...)

Ser pessimista é tomar qualquer coisa como tragico, e essa attitude é um exaggero e um incommodo. Não temos, é certo, um conceito de valia que applicemos á obra que produzimos. Produzimos-a, é certo, para nos distrahir, porém não como o preso que tece a palha, para se distrahir do Destino, senão da menina que borda almofadas, para se distrahir, sem mais nada.

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligencia do abysmo. Não sei onde ella me levará, porque não sei nada. Poderia considerar esta estalagem uma prisão, porque estou compellido a aguardar nella; poderia consideral-a um logar de sociaveis, porque aqui me encontro com outros. Não sou, porém, nem impaciente nem commum. Deixo ao que são os que se fecham no quarto, deitados molles na cama onde esperam sem somno; deixo ao que fazem os que conversam nas salas, de onde as musicas e as vozes chegam commodas até mim. Sento-me á porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho emquanto espero.

Para todos nós descera a noite e chegará a diligencia. Goso a brisa que me dão e a alma que me deram para gosar-a, e não interrogo mais nem prócuro. Se o que deixar escripto no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretel-os

tambem na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem tambem.¹⁵⁵

I was born at a time when most young people had lost their belief in God for much the same reason that the elders had kept theirs – without knowing why. (...) Ignorant of the meaning of a religious life and unable to discover it through reason, unable to have faith in the abstract concept of man and not even knowing what to do with it, all that remains for us as a justification for having a soul is the aesthetic contemplation of life (...)

Unable to take anything seriously and believing that we were given no other reality than that of our feelings, we took shelter in them and explored them as if they were great undiscovered lands. And if we work assiduously not just at aesthetic contemplation but at finding expression for its modes and consequences, it is because the prose or poetry we write, stripped of the desire to influence another's perceptions or change someone else's mind, has become rather like someone reading out loud in order to give a heightened objectivity to the subjective pleasure of reading.

We know only too well that every work is doomed to imperfection and that there is no aesthetic contemplation less assured than the aesthetic contemplation of what we ourselves write. But everything is imperfect; there is no sunset, however lovely, that could not be more so, no gentle breeze lulling us to sleep that could not lull us into a still deeper sleep. Thus, equally contented contemplating mountains or statues, poring over the days as if they were books, above all dreaming everything in order to convert it into something intimately ours, we, too, will write descriptions and analyses which, once written, will become alien objects we can enjoy as if they had simply arrived along with the dusk.

(...) To be a pessimist one has to view life as a tragedy, which is an exaggerated, uncomfortable attitude to take. It's that we do not have any concept of value that we can place on the work we produce. It's true we produce that work in order to pass the time, but we do so not like the prisoner weaving straw to distract himself from his destiny, but like the little girl embroidering pillowcases to entertain herself and nothing more.

For me life is an inn where I must stay until the carriage from the abyss calls to collect me. I don't know where that carriage will take me because I know nothing. I could consider this inn to be a prison since I'm compelled to stay here; I could consider it a kind of club, because I meet other people here. However, unlike others, I am neither impatient nor sociable. I leave those who shut themselves in their rooms and wait, lying limply on their beds unable to sleep; I leave those who chatter in the lounges, from where the cozy sound of music and voices reaches me. I sit at the door and fill my eyes and ears with the colors and sounds of the landscape and slowly, just for myself, sing vague songs that I compose while I wait.

¹⁵⁵ UB, F. 233.

Night will fall on all of us and the carriage will arrive. I enjoy the breeze given to me and the soul given to me to enjoy it and I ask no more questions, look no further. If what I leave written in the visitors' book is one day read by others and entertains them on their journey, that's fine. If no one reads it or is entertained by it, that's fine too.¹⁵⁶

Pessoa beskrev ofte sine egne arbeider som 'trechos', lik overskriften her. På norsk kunne vi oversatt dette til utdrag, bit eller stykke – også forstått som en romlig størrelse. Hvordan skiller dette begrepet 'trecho' seg fra betydningen av 'fragment'? La oss for øyeblikket akseptere det i rammen av diskusjonen om fragmentet tidligere: Pessoas tekster er åpne i begge ender, de aspirerer ikke til noen metafysisk totalitet men har imidlertid 'verket' som drivkraft, som urealiserbar horisont.

Dette var altså på et tidspunkt ment å være innledningen til UB (inicial, første/initierende), en antatt intensjon fra Pessoas side som Zenith tar hensyn til i sine utgaver av UB,¹⁵⁷ men som i den forsøksvis kronologiske utgaven kommer senere i verket. 'Trecho Inicial' lyder som en programerklæring, et manifest, og teksten setter opp en ramme og sensibilitet for lesningen av det videre verket. Pessoa arbeidet også tidligere på slike introduksjonstekster,¹⁵⁸ og blant fragmentene som inngår i UB kan man merke seg to viktige paralleller i F. 137 og F. 139, fra 1917. Et interessant skille mellom disse tidligere introduksjonstekstene og F. 233, datert 29.03.1930, er fraværet av similer i de førstnevnte, kontra similens prominente posisjon i utdraget over. Dette kan leses som en indikasjon på similens tilknytning til Pessoas fremvoksende poetikk, uten at jeg vil gjøre for mye av et slikt fortolkningsspor her.

Foruten åpningssetningen er størstedelen av innledningen utelatt her. Pessoa redegjør for hvordan tapet av Gud, og fremkomsten av det nye humanitetsdogmet, har etterlatt ham i en dekadent positur: Han tror ikke på Gud men kan heller ikke tro på Mennesket, dermed blir han etterlatt i midten som en distansert observatør. I *An Unwritten Novel* peker Cousineau på denne tapsopplevelsen som UB's røde tråd: Subjektet har mistet sine eksistensielle holdepunkter og lever under betingelser som ligner eksilets.¹⁵⁹ Hva blir resultatet av en slik posisjon? I andre avsnitt fremstilles premisset for sensasjonismen, Pessoas mest teoretiserte estetiske program. Det finnes ikke lenger et objekt utenfor mennesket man kan strekke seg mot, eller tilbe, dermed søker de tilflukt i sansningen og egne følelser.

¹⁵⁶ MJC, F. 163, s. 177-179.

¹⁵⁷ Zenith, "Livro do Desassossego: Translating, Reading, and Deciphering the Text", 69.

¹⁵⁸ Costa, M. J. i Pessoa, *The Book of Disquiet*, s. 144.

¹⁵⁹ Cousineau, *Unwritten Novel*, VII.

Kunsten som skapes i et slikt paradigme har ikke som mål å påvirke leserens persepsjon eller få ham til å endre mening. Det er altså ikke noen impuls her mot å forene kunst og samfunn, slik som i romantikernes progressive universalpoesi. Målet for, eller konsekvensen av, denne dikteriske holdningen presenteres i avsnittets avsluttende simile: «the prose or poetry we write, has become rather like someone reading out loud in order to give a heightened objectivity to the subjective pleasure of reading». Skriften sammenlignes med noen som leser høyt for å gi selve nytelsen av å lese en forhøyet objektivitet, eller materialitet. Stemmen bærer lesningen ut av kroppen, ut i et tomrom, hvorpå den estetiske nytelsen forsterkes. Her skjer det en bevegelse fra materialitet, skriften, det konkrete, over i et forsvinningsøyeblikk: Erfaringen av lyd sammenfaller med lydets forsvinning, i det man hører hva som blir sagt er ytringen borte. Publikum er subjektet selv og diktingen er sansenes ekko, en utvidelse og arrestering av sanseøyeblikket som åpner for estetisk nytelse.

Alle verk er dømt til å være uperfekt, heter det i tredje avsnitt. Helheten er med andre ord ingen egentlig helhet, den vil alltid kunne uttrykkes som en *mangel*, som det uperfekte. I en viss forstand er dette i tråd med de tyske romantikernes forståelse av verkets utilstrekkelighet. Samtidig undergraver Pessoa i det følgende i større grad sin egen skrift – det gjøres et tydeligere brudd mellom fragment og helhet enn det vi finner uttrykt hos Schlegel og Novalis. Denne frakoblingen mellom tekst og *mening* skjer gjennom parvise eksempler, og ender i en simile: Det finnes alltid en vakrere solnedgang, en dypere søvn. Han er like tilfreds med betraktning av fjell som statuer, absorberer dagene som om de var bøker og drømmer om alt for å knytte det til seg selv, i analyser og beskrivelser. Den parvise rytmen, og motiver som solnedgang, søvn og drøm, vugger oss mot avsnittets avsluttende simile: Det vi skriver vil bli fremmede objekter som vi kan nyte, som om de ganske enkelt hadde ankommet med skumringen.

I det fjerde avsnittets avsluttende simile, heter det at vi ikke skriver som fangen som vever strå for å distrahere seg fra sin skjebne, men som den lille jenten som broderer putetrekk for å underholde seg – og intet mer. Kunsten er ingen trøst, den er et estetisk overskuddsprosjekt, som et lite barns unyttige sysler. Motivet utvisker skriften, gjør den efemerisk, på samme måte som i motivet som avslutter det tredje avsnittet. Samtidig kan man si at broderte puter er et konkret, endatil vakkert, objekt, og at Pessoa på dette vis sier to ting samtidig: Kunsten er vakker fordi, eller på tross av, at den er unyttig.

De siste to avsnittene er slutten på fragmentet, og *kan* i sin helhet betraktes som en utvidet simile, om vi benytter oss av en bredere forståelse av hva som utgjør et eksplisitt sammenligningsledd, slik Moons diskusjon åpner for. I tillegg er det vanskelig å oversette

‘Considero a vida uma estalagem’ uten å tilføre et ‘som’: ‘Jeg betrakter livet *som* et vertshus’. På originalspråket er sammenligningen til stede i formuleringen ‘Considero a vida’. På samme måte som de fleste enkeltavsnitt avsluttes med similer, rundes altså fragmentet av med det samme. Eller om man skulle motsette seg en slik forståelse av similen – med en (similistisk) allegori. Teksten fremstår gjennomkomponert, med tydelig struktur, og Pessoa legger frem premissene for sin dikteriske holdning i moment etter moment. I det avsluttende bildet sammenlignes livet med et vertshus man er tvunget til å oppholde seg i, helt til vognen kommer for å hente en til avgrunnen. Figuren gjenstøper en del av de tidligere similene i et nytt bilde, og fungerer på denne måten som en oppsummering.

Han vet ikke hvor vognen vil føre ham, for han vet ingenting. Det finnes ingen Gud, ingen forestilling om livet etter døden. For ham er dette vertshuset hverken fengsel eller klubb, han distanserer seg både fra de utålmodige som låser seg inne og venter, ute av stand til å sove, og de som hygger seg i det sosiale fellesskapet. Igjen ser vi en parvis progresjon av momenter, og Pessoa plasserer seg på utsiden, i et tredjepunkt, som hverken det ene eller det andre – eller i intervallet, slik det beskrives av de Sousa Santos.

Han sitter ved døren, observerer fra distanse, og fyller ører og øyne med lyder og farger fra landskapet. Sakte synger han ‘vage sanger’ mens han venter. Skriften kobles til lyd, utydighet og forsvinning. En desinteressert posisjon, en som sitter ved døren og nynner mens han venter. Her er ingen lengsel etter å få vite hva som er på den andre siden, døden er fratatt agens og mening. Cousineau bruker blant annet denne situasjonen for å vise hvordan Pessoa fremstiller ulike former for ‘purposeless journeying’,¹⁶⁰ som vi forstår er nært forbundet med den inertia eller stasis Cousineau ser som et hovedmotiv i UB.

Natten vil falle over alle, heter det avslutningsvis, og vognen vil komme. I mellomtiden nyter han brisen, og den sjelen som er gitt ham til å nyte den. Han har ikke flere spørsmål, leter ikke lenger. Om det han har skrevet i gjesteboken leses av og underholder andre eller ikke, er av ingen betydning. Fragmentet ender altså med å tematisere skriften eller tekstens utilstrekkelighet, på lignende måte som diskutert i kapittel 2.3.

Som sagt er det ingen, så vidt jeg vet, som har gjennomført en lesning av Pessoas similer i UB. Dermed blir dette forsøket av en utprøvende, sonderende natur: På hvilke måter kan vi relatere similen til spørsmål om fragmentet? Hvordan kommuniserer Pessoas similer gjennom formspråk og motiv? Slik jeg forstår det fremkommer det gjennom lesningen flere sentrale

¹⁶⁰ Ibid., 58.

forbindelser. Lest mot den homeriske similens enhetlige narrativ, er det tydelig at Pessoaas similer i UB tematiserer diskontinuitet og brudd. Similenes formspråk synes videre å problematisere forholdet mellom del og helhet som er et grunnleggende emne i diskusjoner av det litterære fragment: Deler kan lignedes med andre deler, men metaforens forsøk på å gå sammen i nye enheter er utenfor rekkevidde. Den metafysiske totaliteten som de tyske romantikerne skrev i horisonten av, og som sikret hvert fragment en plass i et større hele og fremtidig ideal, faller sammen hos Pessoa. Det finnes ikke lenger noen garantist for sammenhengen mellom delene, og som et resultat av dette destabiliseres relasjonen mellom dem: Similens sammenligning vakler, abstraksjonene fordobler og forgrener seg, brytes av og plukkes opp igjen, i bevegelser som søker etter sammenheng mellom virkelighetens bestanddeler. Fragmentenes tidvise preg av anti-åpenbaringer reflekteres i similens øyeblikk: Figuren etablerer en forventning om økt forståelse av sine objekter, men ender ofte med å fordunkle vår forståelse av dem.

Det kan synes vanskelig å overskue alle mulige forbindelser mellom fragmentet og similen. Skulle man velge seg et begrep som samler mye av det vi har diskutert så langt, kunne vi kanskje sagt 'splittelse', for å forsøke å snevre inn synsfeltet mot det sentrale element i forbindelsen mellom UB's fragmentaritet og similen. I det neste kapittelet vil jeg diskutere forbindelsen mellom Pessoaas poetikk og similen, hvor kategorien 'transformasjon' kan settes opp som en lignende ledestjerne for lesningen.

4. Dekomponering og transformasjon: Pessoas poetikk *o sensacionismo*

4.1 Sensasjonismen og forskningstradisjon

Pessoa formulerte stadig tanker omkring kunst og skrivepraksis, både i Uroens bok og andre steder. I årene mellom 1913 og 1917 utviklet og eksperimenterte han med en rekke -ismer, hvorav sensasjonismen, som den siste i rekken, ble dominerende. Slik Pizarro formulerer det, var den en «synthesis of Pessoa's trans-vanguardist / interdisciplinary (or inter-artistic) project, and meant much more than a compositional technique: sensationism came to constitute an entire aesthetic, social, religious and political philosophy».¹⁶¹ I tillegg til sin interesse for samtidens poetiske bevegelser, var Pessoa, lik Pound og Yeats, engasjert i det esoteriske og okkulte. Både Teosofi, astrologi og «hellig geometri» fikk betydning for utformingen av sensasjonismen.¹⁶²

Det er altså flere tråder man må følge for å gi et helhetlig bilde av dette tankesystemet, men jeg vil konsentrere meg om det i den som kan beskrives som en *poetikk*, et kunstnerisk program, som det også i hovedsak synes å ha vært. Som José Gil oppsummerer det, med et sitat fra Pessoa selv, handler sensasjonismen om å «Sentir tudo de todas as maneiras»,¹⁶³ 'å føle alt på alle måter'. Det er også et program som eksplisitt diskuteres og gjør seg gjeldende i flere av fragmentene i UB; sensasjonismen inngår dermed i verket kunne man sagt, den er en del av en dikterisk konstruksjon, på lignende måte som heteronymiteten slik jeg diskuterte i kapittel 1.3. Etter en diskusjon av sensasjonismen, dens kobling til det fragmentariske slik det blant annet diskuteres av Giménez, og José Gils betraktninger om den, vil jeg rette søkelyset på dens forbindelse til similen.

Pessoa lanserte over en kort periode ulike ismer, som skulle kulminere i den siste: *paulismo*, *interseccionismo* og *o sensacionismo*. Sentralt for utprøvingen av disse dikteriske programmene var tidsskriftet *Orpheu* – som han også redigerte det andre og siste nummeret av, med sin venn Mário de Sá-Carneiro. Tidsskriftet var rundt 1915 scenen for den moderne kunstneriske diskusjon i Portugal, og sentrum for en bevegelse som – i grove termer – ville

¹⁶¹ Pizarro, *Critical Introduction*, 108.

¹⁶² McNeill, Patrícia Silva, "The Sacred Geometry of Being: Pessoa's Esoteric Imagery and the Geometry of Modernism".

¹⁶³ Gil, José, *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des Sensations*, 21.

bort fra den tilbakeskuende, nostalgiske tendensen i portugisisk litteratur, og heller se mot nye fenomener i Europa.¹⁶⁴

I sin diskusjon av Pessoas estetiske utvikling, mener Sadlier at vi bør se forfatterens ulike *ismer* fra et distansert perspektiv, og betrakte dem både i lys av andre modernistiske strømninger så vel som *saudismo* – den nasjonalistisk-spirituelle retningen som dominerte det litterære landskapet i Portugal tidlig på 1900-tallet. Hennes lesninger av Pessoas tidlige poesi, og av hans sentrale heteronymer, viser til den produktive spenningen mellom ulike litterære og kulturelle impulser, som hun også foreslår som en viktig årsak til opprettelsen av heteronymene:

they were influenced by cultural and political tensions in the life of the nation as a whole. Hence the four ‘authors’ of Pessoa’s major works – the pagan Caeiro, the classicist Reis, the modernist Campos, and the slightly alienated romantic known as Pessoa ‘himself’ – function rather like separate historical discourses that maintain an ongoing dialogue. In this way the past and the present intermingle, and history itself is seen as inextricably part of the here and now.¹⁶⁵

En slik tilnærming, hvor man leser heteronymene som uttrykk for ulike dikteriske impulser, kan ha mye for seg, blant annet for å unngå den mystifiseringen av Pessoas forfatterskap via heteronymene som både Medeiros og Pizarro problematiserer.¹⁶⁶ Samtidig mener jeg at sensasjonismen forstått som poetikk, i et nærmere perspektiv enn det Sadlier anbefaler, er en fruktbar lesekode for undersøkelser av tekstnære spørsmål i UB – og som jeg håper å vise i en diskusjon av simlilene. I det hele er forholdet mellom følelser, sansning og skrivekunsten et hovedmotiv i UB – ordet «sensación» forekommer slik Giménez skriver i 245 av fragmentene.¹⁶⁷

Blant Pessoas etterlatte papirer fant man en rekke tekster som forsøker å redegjøre for sensasjonismen som estetisk program, blant annet en ofte sitert tekst titulert ‘Brev til en engelsk forlegger’, skrevet på engelsk. Etter en innledende beskrivelse av sensasjonismens inspirasjonskilder, som blant annet inkluderer symbolistene og deres fokus på følelser, transcendentalistisk pantheisme, og nyere trender som kubisme og futurisme, legger Pessoa frem følgende program:

1. The only reality in life is sensation.

¹⁶⁴ Pizarro, *Critical Introduction*, 100-101.

¹⁶⁵ Sadlier, “Pessoa’s Aesthetics”, 119.

¹⁶⁶ Medeiros, *Geometry of the Abyss*, 1-7, Pizarro, *Critical Introduction*, 3.

¹⁶⁷ Giménez, “Materiality of Sensations”, 54.

2. There is no philosophy, no ethics, no aesthetics even in art, whatever there may be in life. In art there are only sensations and our consciousness of them. Whatever love, joy, pain might be in life, in art there are only sensations; in themselves, they are worthless to art. God is a sensation of ours (because an idea is a sensation) and in art is used only [when] the expression of certain sensations – such as reverence, mystery, etc. No artist can believe or disbelieve in God, just as no artist can feel or not-feel love or joy or pain. At the moment he writes he either believes or disbelieves, according to the thought that best enables him to obtain consciousness and give expression to his sensation at the moment. Once the sensation goes, these things become to him, as artist, no more than bodies which the souls of sensations assume to become visible to that inner eye from whose sight he writes down his sensations.
3. Art, fully defined, is the harmonic expression of our consciousness of sensations, that is, our sensations must be so expressed that they *create an object which will be a sensation to others*. Art is not, as Bacon said, “man added to Nature”; it is sensation multiplied by consciousness – multiplied, be it well noted.
4. The three principles of art are 1) every sensation should be expressed to the full, that is, the consciousness of every sensation should be sifted to the bottom; 2) the sensation should be so expressed that it has the possibility of evoking – as a halo round a definite central presentation – the greatest possible number of other sensations; 3) the whole thus produced should have the greatest resemblance to an organised being, because that is the condition of vitality(;) the principle of Construction.¹⁶⁸

Filosofi, etikk, ja til og med estetikk plasseres altså utenfor kunstens område i dette programmet. Men estetikk, *aistesis*, er jo nettopp sansning? Dette må forstås i betydningen av estetikk som et sett med dogmer, et ekskluderende program. Pessoa sammenlignet selv sensasjonismens relasjon til estetikken med Teosofiens forhold til religion: I begge tilfeller er det tale om en synkretistisk tilnærming som ikke utelukker andre retninger, som forsøker å formulere en grunntanke, eller basis for henholdsvis kunst og religion.¹⁶⁹ Sansning er altså kunstens eneste forutsetning, det er ikke filosofi, etikk eller bestemte kunstneriske program som realiserer den. Om vi kjøper denne posisjoneringen eller ei, kan den imidlertid leses som et forsøk på å harmonere de nye, avantgardistsiske impulsene med den litterære tradisjonen. Slik Sadlier skriver om Pessoas poetiske prosjekt, har det mer til felles med størrelser som Eliot og Yeats enn for eksempel futuristene, på den måten at han ikke forholder seg til tradisjonen som et tilbakelagt stadium.¹⁷⁰ Om man ser lengre tilbake, er det også mulig å forstå Pessoas intensjon som et ønske om å gjenopprette den antatte harmonien mellom ånd og materie, mellom sansene og verden, langs en hegeliensk konseptualisering av antikkens kunsterfaringer.¹⁷¹

¹⁶⁸ Pessoa, *Paginas Intimas*, 123-126.

¹⁶⁹ McNeill, “Sacred Geometry of Being”, 35.

¹⁷⁰ Sadlier, “Pessoa’s Aesthetics”, 116-117.

¹⁷¹ Abdo, Sandra N., *Fernando Pessoa, Poeta Cético?*, 97-98.

I det andre punktet stilles spørsmålet om Guds eksistens på hodet – Gud er en følelse, et sansefenomen, og kunstneren bør benytte seg av Gud eller gudene alt etter hvilken idé som best innfanger de sansefølelser han forsøker å uttrykke. Det er altså ikke Gud som gjennom sin eksistens produserer en følelse i oss, men en følelse i oss som best lar seg uttrykke som ‘Gud’. I UB formuleres det slik:

Se a emoção é clara e fatal, fallo, naturalmente, dos Deuses, e assim a enquadro numa consciencia do mundo multiplo. Se a emoção é profunda, fallo, naturalmente, de Deus, e assim a engasto numa consciencia una. Se a emoção é um pensamento, fallo, naturalmente, do Destino, e assim a deixo ir como um rio, servo do proprio leito. [...] Os Deuses são uma função do estylo.¹⁷²

If it is a clear, irrevocable emotion I speak of the *Gods*, and thus frame it in a consciousness of the multiple world. If it is a deep emotion, I speak, naturally, of God and thus fix it in a consciousness of the singleness of the world. If the emotion is a thought, I speak, again naturally, of Fate and thus let it flow by like a river, the slave of its own river bed. [...] The Gods are simply a function of style.¹⁷³

Annet sted kaller han Gud for det ultimate substantiv,¹⁷⁴ et ord som rommer alle attributter, alle adjektiv, og dermed er tilstrekkelig alene. I disse perspektivene på ordets relasjon til emosjoner og affekter, heller enn til en antatt virkelighet, ser vi Pessoas kunstneriske solipsisme – selv om den ikke er gjennomført eksistensiell. Den ytre verden finnes, men den er på mange måter irrelevant for kunsten, som bare bør rette seg mot de følelser og følelser som den avstedkommer – en kontakt som bør minimeres for ikke å overvelde sanseapparatet og gjøre bevisstheten grov og alminnelig: «A verdadeira experiencia consiste em restringir o contacto com a realidade e augmentar a analyse d'esse contacto.»¹⁷⁵ / «True experience consists in reducing one's contact with reality while at the same time intensifying one's analysis of that contact.»¹⁷⁶

I det tredje punktet i brevet leser vi at kunsten har som mål å skape objekter som vil være som følelser for andre. I dette ligger kunstens multipliserende karakter, som Pessoa understreker, og utdyper i det fjerde punktet: Representasjonen av følelser skal ha som mål å avstedkomme flest mulig følelser. Et annet merkbart element i dette programmet er det avsluttende punktet om konstruksjonsprinsippet. For å oppnå vitalitet, eller styrke kunne man

¹⁷² UB, F. 252.

¹⁷³ MJC, F. 246, s. 262.

¹⁷⁴ UB, F. 438.

¹⁷⁵ UB, F. 307.

¹⁷⁶ MJC, F. 301, s. 310.

kanskje si, bør et kunstverk være som et organisert vesen – som vi har diskutert tidligere er dette i tråd med Pessoas tilslutning til Aristoteliske prinsipper for dikterisk konstruksjon.

4.2 Sensasjonismen som prosess og det fragmentariske

Lignende korte manifest lik det siterte ‘Brev til en engelsk forlegger’, finnes også andre steder i Pessoas skrifter. Giménez tar utgangspunkt i to slike – hvor Pessoa i det første gir en trinnvis beskrivelse av prosessen som leder til det kunstneriske uttrykket, og i det andre lister opp sensasjonismens grunnpilarer – for å vise hvordan man med sensasjonismen som ‘motor’ ender opp med fragmentet som nødvendig form. For at en følelse skal kunne lede til et kunstnerisk uttrykk, skriver Pessoa, må den intellektualiseres. Bevisstheten om en følelse gir den ‘valør og, dermed, estetisk karakter’,¹⁷⁷ men dette er ikke tilstrekkelig. Til sist må man oppnå en ‘bevissthet om bevisstheten av følelsen’, en ‘intellektualisering av intellektualiseringen’, og det er dette siste trinnet som muliggjør det kunstneriske uttrykk.¹⁷⁸ I det videre beskriver Pessoa prosessen som en analyse, hvor man bryter ned følelsen i sine ulike bestanddeler: hva som tilhører objektet i øyeblikket, hva som knytter seg til denne følelsen gjennom tidligere erfaringer, hva som er unikt for hver person, og lignende.

Denne sentreringen av poetisk skapelse i den umiddelbare sanseerfaringen leder ifølge Giménez til umuligheten av å konstruere et sammenhengende narrativ,¹⁷⁹ eller «et identitetsprinsipp som skulle kunne overskride det skrivende øyeblikk».¹⁸⁰ Forståelsen av tid og identitet endrer seg fra å gjelde objektive størrelser, til å bli følelser: Tiden eksisterer ikke utenfor vår sansning, utenfor Pessoas skriveøyeblikk, og jeg’et er aldri det samme. En slik lesning viser oss at det er mulig å ta utgangspunkt i sensasjonismen for å diskutere emner som det fragmentariske og ‘subjektets krise’.

Et siste punkt jeg ønsker å ta med i denne sammenheng, på grunn av dets relasjon til Pessoas utvidede similer, er Pessoas idé om at sensasjonismen vil kvitte seg med dogmet om kunstens *dynamicidade*. Slik Giménez tolker dette begrepet, som kanskje kunne oversettes med ‘foranderlighet’, retter det seg mot forestillingen om at alt på grunnleggende vis er i *flux*. Slik Pessoa forklarer det er kunstverket snarere et forsøk på å «fiksere det som bare

¹⁷⁷ Giménez, “Materiality of Sensations”, s. 55. Min oversettelse: “um valor e, portanto um cunho estético”.

¹⁷⁸ Ibid. Pessoas tekster er hentet fra *Paginas Intimas*, 192-193.

¹⁷⁹ Ibid., 57.

¹⁸⁰ Ibid., 61. Min oversettelse: “un principio de identidad que trascienda el presente de la escritura”.

tilsynelatende er forbigående».¹⁸¹ Denne ideen synes også å komme til uttrykk i Pessoas gjentatte beskrivelser av den kunstneriske frembringelsen som en ‘skulpturering’, slik det diskuteres av Gil.¹⁸² Jeg vil påstå at dette ønsket om å ‘fiksere’ det foranderlige øyeblikket er tydelig i det jeg forstår som Pessoas typiske similer:

Ser no volteio dos mundos como uma poeira de flores, que um vento incognito ergue pelo ar da tarde, e o torpor do anoitecer deixa baixar no logar de acaso, indistincta entre coisas maiores.¹⁸³

To be in the turning of the worlds like the dust of flowers that an unknown wind lifts through the evening air, and that the torpor of nightfall lets fall randomly, to lie unnoticed among larger things.¹⁸⁴

Om vi forstår similens første ledd som ‘å være’, sammenlignes det her med et sammensatt bilde av blomsterstøv som løftes av en ukjent vind, som lar det falle med skumringens¹⁸⁵ dvale, tilfeldig og ubemerket blant større ting. Det forgjengelige motivet ‘blomsterstøv i vinden’, kobles med dødsmotivets ‘nattens komme’, den endelige forsvinning. Samtidig er det i similens avslutning, hvor støvet blir liggende blant andre gjenstander, et element av konstitusjon. Similen kan altså leses som en fiksering av det forgjengelige, en balansering mellom forsvinning og konstitusjon. Jeg vil vende tilbake til diskusjonen av en slik lesning nedenfor.

Tidvis kan Pessoas utlegninger om sensasjonismen fremstå overdrevet analytiske, slik som i hans detaljerte beskrivelse av følelser som en kube.¹⁸⁶ Også i UB finner vi uttrykk for en slik analytisk tilnærming til følelser og sansning, selv om tendensen er tydeligst i den første fasen av arbeidet med verket: «Reduzir a sensação a uma sciencia, fazer da analyse psychologica um methodo preciso como um instrumento de micróscopo — pretensão que occupa, sêde calma, o nexo de vontade da minha vida... »¹⁸⁷/«To reduce sensation to a science, to make psychological analysis a microscopically precise method – an aim that occupies, like a steadfast thirst, the center of my will...»,¹⁸⁸ «o historiador futuro das suas proprias sensações

¹⁸¹ Ibid., 56. Min oversettelse: [A obra de arte] “visa a fixar o que só aparentemente é passageiro”.

¹⁸² Gil, *Metaphysique*, 35.

¹⁸³ UB, F. 418.

¹⁸⁴ MJC, F. 411, s. 436.

¹⁸⁵ ‘anoitecer’ – en substantivform som kanskje kunne oversettes ‘nattliggjøringen’. Derfor velger jeg her ‘skumringen’ i parafrasen, fordi det bedre synes å formidle ‘nattens komme’.

¹⁸⁶ McNeill, “Geometry of Being”, 37-38, og Pessoa, *Paginas Intimas*, 180-181.

¹⁸⁷ UB, F. 64.

¹⁸⁸ MJC, F. 64, s. 73.

poderá talvez reduzir a uma sciencia precisa a sua attitude para com a sua consciencia da sua propria alma.»¹⁸⁹«the future historian of feelings will perhaps be able to reduce to an exact science his own attitude towards his consciousness of his own soul.»¹⁹⁰ Utover i verket synes tekstene som omhandler sansenes forbindelse poetiske skapelsesprosessen å bli mer likefremme, blant annet slik det beskrives i F 342:

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar d'elles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação (...) o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano typico (...)

Supponha-se, porém, que desejo communicar-a [la tristeza vaga da vida] (...) Procuo qual será a emoção humana geral que tenha o tom, o typo, a fôrma d'esta emoção em que estou agora, pelas razões inhumanas e particulares de ser /um/ guarda-livros cansado ou /um/ lisboeta aborrecido. E verifico que o typo de emoção vulgar que produz, na alma vulgar, esta mesma emoção é a saudade da infancia perdida.

Tenho a chave para a porta do meu thema. Escrevo e choro a minha infancia Perdida.¹⁹¹

Art consists in making others feel what we feel, in freeing them from themselves, by offering them our own personality as liberation (...) what I have to do in the end is to convert my feeling into a typical human feeling (...)

Imagine, though, that I want to communicate that [vague sadness about life] (...) I try to track down the general human emotion that has the tone, type and form of the emotion I'm feeling now for the inhuman and particular reason that I'm a weary bookkeeper or a bored citizen of Lisbon. And I discover that the type of ordinary emotion that produces that same emotion in an ordinary soul is a nostalgia for our lost childhood.

Then I have the key to the door of my subject. I write and weep over my lost childhood.¹⁹²

Soares gir her et eksempel på hvordan følelsen av kjedsomhet og lede – det han rammes av i øyeblikket, der han sitter ved arbeidspulten – eksempelvis bør skapes om til en erindring om barndom for å kunne formidles til leseren. Følelsen må altså pakkes om for at den skal forstås som seg selv, eller for at den skal kunne bli kommuniserbar. I denne forandringen, eller manipulasjonen, fornemmer vi sensasjonismens tema om følelsenes – og kunstens – multipliserende natur. Inntrykkene analyseres, bearbeides, og kommer til uttrykk i nye bilder, som skaper nye inntrykk, og så videre. Dette metaperspektivet fordrer at kunstneren ikke

¹⁸⁹ UB, F 58.

¹⁹⁰ MJC, F. 58, s. 66.

¹⁹¹ UB, F 342.

¹⁹² MJC, F. 335, s. 363.

søker en direkte representasjon av selve sanseerfaringen, slik den oppleves av ham selv, men behandler den i sitt avsondrede indre for deretter å gi den en *annen* form.

Av dette fragmentet synliggjøres også sensasjonismens paradoksale natur: Om poetikken er sann, i betydningen gjennomført, vil innholdet i fragmentet være uttrykk for *et annet* innhold. Om analyse og dekomponering av følelsene, etterfulgt av nye bilder, alltid står i forkant av den kunstneriske formidlingen, vil enhver tekst vi leser av Pessoa på sett og vis kunne tolkes som et siste ledd i en simile: Fragmentene blir uttrykk for, eller sammenligninger med, en opprinnelig følelse som må uttrykkes og kommuniseres gjennom andre bilder. Med sensasjonismen som lesekode vil *betydningen* alltid befinne seg et annet sted enn i teksten, og slik undergraver Pessoa skriftens epistemiske autoritet.

Slik Gil kommenterer om F. 342 sitert ovenfor, involverer sensasjonismen en simulasjon som består i en annerledes-bliven:¹⁹³ For at diktningen skal finne sted fremstilles det som nødvendig å gjennomgå en slags forflytning av subjektivitet, forfatteren må *føle som om han var en annen*, der han sitter ved skrivepulten og begråter sin tapte barndom. For Gil representerer sensasjonismen og heteronymene det fundamentale i Pessoaes forfatterskap, nemlig former for annerledes-blivenhet. Det synes ikke å innebære et stort sprang å koble denne tanken til similen.

4.3 Similens transformasjoner

I denne poetikken av oppsplitting og transformasjoner, står similen som sentralt formgrep:

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse quebrar, quebrar, como as cousas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto de por cima dos ombros para o carro eterno de todas as Camaras Municipaes.¹⁹⁴

Though I smile as I write these words, my heart feels as if it would break, would break the way things break, into fragments, into shards, into so much rubbish to be dumped in the dustbin and carried shoulder-high to the eternal dustcart of all municipal councils.¹⁹⁵

¹⁹³ 'Devenir-autre'. Gil, *Metaphysique*, 230-231.

¹⁹⁴ UB, F. 186.

¹⁹⁵ MJC, F. 181, s. 195.

Om vi ser similen som øyeblikk hvor spenningen mellom likhet og ulikhet settes i fokus, vil de på et vis kunne opptre som ikoner for Gils diskusjon om differanse og annerledesblivenhet. Similene arresterer øyeblikk av transformasjon, de er steder hvor følelsenes *flux* gis form, bilder av overganger mellom følelsesstadier. I det siterte eksempelet ser vi en bevegelse fra subjektets tilsynelatende tilfredshet, over til fragmentering og forsvinning. Vi merker oss den gradvise fordoblingen av abstraksjonene: Hjertet føles som om det skal knuses, *knuses slik ting knuses, i fragmenter*, og så videre. Slik det beskrives av Gil, er det gjennom slike fordoblinger av følelser og abstraksjoner at Pessoa oppnår en type fremstilling av det uendelige, eller evighetens rom:

la 'conscience de la conscience' procure à la sensation l'expressivité artistique (...) pour atteindre l'infini – en tant que dimension d'une surface où peuvent s'inscrire à la fois la forme de la sensation (sa forme abstraite), son sens et son contenu émotionnelle – il suffit, dans certaines conditions, d'un double palier de redoublement de la conscience.¹⁹⁶

Om vi husker tilbake til sensasjonismens punktprogrammer, er det altså 'bevisstheten om bevisstheten' som ifølge Gil uttrykker seg i slike fordoblinger, hvor følelser og abstraksjoner avløser hverandre i en gjentagende dynamikk som han forstår gjennom begrepene innside/utside. Om vi skal forsøke en slik lesning av fragment 186, vil følelsen 'hjertet knuser' ha som utside eller abstraksjon 'knuses slik ting knuser', som har abstraksjonen 'fragmenter, splinter' som innside, som så blir representert i en ny utside (søppelet som fraktes til evighetens dyng), osv. Selv om en slik lesning kan synes overdrevent begrepsavhengig, er jeg enig i at slike fordoblinger transformerer og utvider rommet, eller skaper en evighetseffekt.

En lesning som tar utgangspunkt i similen, ville kanskje spore denne effekten fra en annen retning. Den noe konvensjonelle similen 'hjertet mitt føles som om det skulle knuses', utvides i en påfølgende fordobling av similen og suksessive bilder, med en tydelig bevegelse mot abstraksjon og forsvinning. Gjennom bevaringen av dualiteten i konseptene som sammenstilles, slik vi diskuterte som en av similens egenskaper i kap. 2.1, innskriver – eller overskriver, som i en palimpsest – de abstrakte bildene seg i hjertesorgen, på en måte som samtidig intensiverer følelsen og visker den ut. Similens nølende formspråk, dens utprøvende karakter, mimer i slike øyeblikk fragmentene similene inngår i: De strekker seg mot en antatt

¹⁹⁶ Gil, *Metaphysique*, 55.

meningsenhet, forsøker å opprette sammenheng, men mister seg selv og sitt forankringspunkt gjennom de stadige transformasjonene.

Det er i en slik ramme av 'tap' Maunsell forstår sensasjonismen:

The problem that Pessoa soon discovers with trying to capture these states in writing, however, is that as the image develops on the page, as it were, the initial feeling that he is trying to trap undergoes metamorphosis, becoming something else entirely. And so all that he can record are the ruins of his emotions.¹⁹⁷

Et slikt perspektiv harmonerer godt i en komparativ diskusjon av Pessoa og andre sentrale modernister, som er Maunsells prosjekt. Slik han selv beskriver det, «*Disquiet* aligns startlingly well with a Modernist tradition of crumbling monuments».¹⁹⁸ Etter mitt syn negerer allikevel en slik lesning til dels Pessoas poetiske objekt. Ja, det er en typisk tendens i fragmentene, fra relativ stabilitet over i et foranderlig følelseslandskap som ofte ender i utydelighet, eller i 'ruin', men denne oppløsningstendensen kan forstås i positive termer som en form for konstruksjon. Subjektet trekker seg unna i ulike forsvinningsgester, men vi fornemmer at denne bevegelsen også utesker noe annet, et poetisk objekt:

Posso dizer, com aquella verdade que não precisa de flores para se saber que está morta, que não ha coisa que eu tenha querido, ou em que tenha posto, um momento que fôsse, o sonho só d'esse momento, que se me não tenha desfeito debaixo das janellas como pó parecendo pedra cahido de um vaso de andar alto.¹⁹⁹

I can say, with the truth that requires no wreaths to remind it of its own demise, that there is not one thing I have wanted or in which I have even for a moment placed my momentary dream that has not been unmade under the windows like dust looking like stone fallen from a flowerpot on a balcony high above.²⁰⁰

Selv om ruinmetaforen kan synes passende i for eksempel en diskusjon av fraværets nærvær, mener jeg den er utilstrekkelig for å beskrive den dynamikken som eksisterer mellom Pessoas poetikk og diktning. I den siterte passasjen, som vi nå kan si uttrykker en tendens i verket, fremstilles en form for utvisking – denne gang ved skjebnen til subjektets drømmer og håp, som løses opp i luften likt støv som ligner sten når det faller fra en blomsterpotte. Om man velger seg beskrivelser langs Cousineaus tapsforståelse,²⁰¹ eller Maunsells 'rasering', kan lesningene synes nihilistiske – forstått på en slik måte at de ender opp i et ingenting, at de er

¹⁹⁷ Maunsell, "Hauntings of Pessoa", 123.

¹⁹⁸ Ibid., 125.

¹⁹⁹ UB, F.322.

²⁰⁰ MJC, F. 316, s. 337. KRFK.

²⁰¹ Cousineau, *Unwritten Novel*, VII.

negative. Om vi heller tenker i retning av konstruksjon, kan det bli tydeligere for oss hvordan Pessoa i slike passasjer oppretter et rom for det udefinerbare, hvordan teksten tidvis lykkes i å forevige, eller skulpturere, forgjengelige øyeblikk, som slik diskutert tidligere var et av Pessoas uttalte formål.²⁰² I den avsluttende similen balanseres støvets oppløsning mot blomsterpottens mer konkrete materialitet, forsvinning balanseres mot en emergens. Denne balansen synes å eksistere i flere passasjer, også i dem vi hittil har diskutert.²⁰³

Tudo isto é o mesmo que elle; todas estas raparigas que fallam para o atelier, estes empregados jovens que riem para o escriptorio, estas creadas de seios que regressam das compras pesadas, estes moços dos primeiros fretes — tudo isto é uma mesma inconsciencia diversificada por caras e corpos que se distinguem, como fantoches movidos pelas cordas que vão dar aos mesmos dedos da mão de quem é invisível.²⁰⁴

All this is the same as him; the girls chatting on their way to the workshop, the young clerks laughing en route to the office, the maids returning home laden with shopping, the boys out running their first errands of the day – all of this is just one unconsciousness wearing different faces and bodies, like puppets moved by strings pulled by the fingers of one who is invisible.²⁰⁵

I teksten har Soares observert ryggen til en mann, og denne ryggen blir et 'vindu' til en følelse av ømhet for menneskeheten, «como se um deus visse» / «as if seen through the eyes of a god».²⁰⁶ Fra den konkrete observasjonen og beskrivelsen av mannen, skjer det gjennom den påfølgende enumerasjonen en form for distansering til, og abstraksjon av, bybildets menneskemasse. Alt er 'en samme ubevissthet'. Den utviskende bevegelsen får allikevel en motvekt i den avsluttende similen: Menneskene er som dukker beveget av tråder i hendene på 'en som er usynlig'. Dette 'en som er usynlig' oppsummerer godt hva jeg mener med tendensen hos Pessoa til å balansere utvisking mot emergens, hvordan han gjennom ulike forsvinningsgester etablerer et nærvær av *noe annet*, eller det udefinerbare.

²⁰² Giménez, "Materiality of Sensations", 56.

²⁰³ UB, F. 186, 198, 233, 235, 248, 322, 418.

²⁰⁴ UB, F. 197.

²⁰⁵ MJC, F. 192, s. 204. KRFK.

²⁰⁶ UB, F. 197. MJC, F. 192, s. 203. KRFK.

4.4 Det udefinerbare og similen som intervall

Selv hadde Pessoa et bevisst forhold til hvordan hans nye poesi skulle oppnå en metafysisk tonalitet, og fremsatte blant annet tre sentrale egenskaper ved denne poesien:

«elle est vague, subtil et complexe. Vague, mais non obscure et confuse – au contraire, elle exprime nettement et clairement l'indéfini' qui reste 'son objet constant'». ²⁰⁷ Det udefinerbare, et hverken-eller, stilles altså opp som poesiens objekt. Når det gjelder subtiliteten refererer Pessoa til den minutiøse, detaljerte undersøkelsen av følelser og inntrykk, og med kompleksitet refererer han til vekselvirkningen mellom enkle følelser og kompliserende uttrykk, hvorpå de opprinnelige følelsene også utsettes for transformasjon. ²⁰⁸ Men for å holde fast ved det første momentet, hvordan kan vi relatere simlens formspråk og dens motiver i UB til spørsmålet om det udefinerbare?

Similen, i kontrast til metaforen, problematiserer slik jeg diskuterte innledningsvis spørsmål om likhet og ulikhet, og gjennom dette også definisjon: Gjennom å ligne noe med noe annet – ofte en kjent størrelse med mer abstrakte, sammensatte motiver – kastes gitte definisjoner ut i mer udefinerbare landskap. Bildene virker på hverandre, og om vi ikke direkte kan kalle det som skjer for semantisk innovasjon, slik Ricoeur beskriver metaforens virkning ²⁰⁹ – altså at similen skaper nye begreper – har similen likevel en toveis virkning: Etablerte ideer og konsepter utsettes for uventede og komplekse bilder, som i det minste i leseøyeblikket forandrer vår oppfatning av dem. En slik dynamikk synes fremtredende hos Pessoa:

Sinto-me livre, como se deixasse de existir, conservando a consciencia d'isso. ²¹⁰
I feel free, as if I had ceased to exist and yet retained my consciousness. ²¹¹

Os ruidos são todos alheios, como se pertencessem a um universo proximo mas independente. ²¹²
All the sounds one hears seem to come from somewhere else, as if they belonged to a nearby but independent universe. ²¹³

²⁰⁷ Gil, *Metaphysique*, 94-95. Han oversetter her fra Pessoa, *Obras poética é em prosa II*, Lello et Irmãos, Porto, 1986.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 114-115.

²¹⁰ UB, F. 432.

²¹¹ MJC, F. 425, s. 449.

²¹² UB, F. 420.

²¹³ MJC, F. 413, s. 438.

No alto do céu, como um nada visível, uma nuvem pequenissima é um esquecimento branco do universo inteiro.²¹⁴

High up in the sky, like a visible void, a tiny cloud is a white forgetting of the whole universe.²¹⁵

I slike similer utsettes mer eller mindre kjente størrelser, som her frihet, lyder og skyer, for en slags tomhetens diskurs – samtidig som vi merker oss balansen mellom utvisking og konstruksjon diskutert ovenfor. I det første eksempelet lignes friheten med en ineksistens, en følelse av å være seg bevisst ens eget fravær. Den relativt kjente størrelsen ‘frihetsfølelse’ sammenlignes med den udefinerbare, umulige følelsen av å være seg bevisst sin opphørte eksistens. Dette utsetter vår vante forståelse av ‘frihet’ for en type transformasjon, følelsen av frihet trekkes mot en følelse av ikke-eksistens. I det andre eksempelet er det lydene som er ‘fremmede’, som om de kom fra et nært, men annet univers. ‘nært, men annet’ kan også leses som en formulering av det udefinerbare. I det siste eksempelet tematiseres den udefinerbare relasjonen mellom en liten sky og hele universet, mellom fragment og helhet. Skyen, denne glemte resten av hvithet, er som et ‘synlig tomrom’. Det udefinerbare trer frem mellom biten og helheten.

Gjennom similen plasseres både leser og subjekt i dette udefinerbare rommet mellom to vagt definerte størrelser. Denne bevegelsen kan forstås i rammen av det sensasjonistiske prosjekt. Utgangspunktet for similene, deres objekt, er som vi har sett ofte abstrakte begreper som livet, frihet, mennesket, lesing, skrift, lyder, osv, i tillegg til andre sammensatte abstrakte størrelser med vagere definisjoner. Gjennom sammenligningen utsettes vårt antatte fotfeste for nye og fremmede abstraksjoner, som ofte også fordobler seg, brytes av, fortsettes, og som tøyser sammenligningens forbindelse til dens objekt til sin yttergrense. Om vi forstår sensasjonismen som en dekomponering av følelser og sanseintrykk, ned til deres minste bestanddeler, hvorpå de utsettes for en transformasjon, fremstår similene som øyeblikk hvor denne prosessen konkretiseres. Som diskutert over er det også en tendens i similenes avslutning å ende opp med en form for emergens. Mer enn å ende i et nullpunkt synes de å ende i en siste rest av et udefinerbart ‘noe’.

Similens paradoksale bevegelse hos Pessoa – enten man tenker på den i termer av oppklaring og fordunkling, splittelse og identitet, forsvinning og emergens – synes å være forbundet med det Hannah Sohns kaller ‘intervallets poetikk’ hos dikteren. Ifølge Sohns etablerer Pessoa en ‘mellomværen’, ‘entresou’, og det er dette intervallet som er skriftens,

²¹⁴ UB, F. 421.

²¹⁵ MJC, F. 414, s. 440. KRFK.

subjektets og fragmentets rom.²¹⁶ Dette rommet kjennetegnes av uklart definerte grenser, og en dissonans mellom differanse og likhet. Subjektet – selvet – og skriften er alltid annerledes, og alltid den samme. I sin lesning av fragment 373 og 374, hvor subjektet overraskes av ‘den absolutte andre’ han finner i lesningen av sine tidlige tekster, og gjennom dette blir enda mer usikker på hvem han er, peker hun på en slik paradoksal gest som ligner den vi finner i similene: «Dermed fullfører fragmentene en motstridende bevegelse: De er søken etter intervalls subjektet og etter dets atomisering».²¹⁷ Selv-lesningen er et forsøk på å forstå sin identitet – å finne fast grunn for intervalls subjektet, og dermed oppløse det, slik jeg leser Sohns – men gjennom denne bevegelsen oppnår ikke subjektet annet enn ytterligere forvirring og identitetsoppløsning. Sohns ser denne dynamikken i kontrast til særlig antikkens forståelse av ‘écriture de soi’, slik det diskuteres av Foucault.²¹⁸ I UB er ikke selv-skriften noe som gir subjektet tilgang til økt kunnskap om seg selv: «Åpenbart blir ikke bare kravet om selverkjennelse nektet her, men omvendtes til sin motsetning».²¹⁹

Den paradoksale bevegelsen som Sohns oppdager i fragmentene, er også til stede i den typiske pessoanske similen – både i motiv og form. I seg selv innebærer figuren en forventning om forøket kunnskap om et objekt – gjennom en sammenligning *legges noe til* vår forståelse. I rekken av similer vi så langt har diskutert, er det derimot tydelig at de oftest problematiserer en slik forståelsesramme. At de i likhet med det Sohns skriver om fragmentene og selv-skriften også undergraver muligheten av å oppnå kunnskap. For å parafrasere Sohns: Similene fullfører en motstridende bevegelse: De er en søken etter mening, og en atomisering av den samme mening. For å hente frem igjen et eksempel diskutert i annen sammenheng tidligere, kan vi vende oss til similen som avslutter fragmentet Sohns utlegger: «É como se encontrasse um retrato antigo, sem duvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incognitas — mas indiscutivelmente meu, pavorosamente eu».²²⁰ «It’s as if I had found an old portrait, clearly of myself, yet showing someone of a different stature, with unrecognizable features that are still indisputably, frighteningly mine».²²¹ Subjektet har, som nevnt tidligere, kommet over et stykke tekst han skrev en gang tilbake i tiden. Det er denne

²¹⁶ Sohns, Hanna, “Entresou/Zwischenbinich. Poetik des Intervalls (Pessoa, Blanchot)”. Kapittel i *Pathopoeia Poetik der Unruhe: Pessoa – Pascal – Blanchot*, 295.

²¹⁷ Ibid., 299. Min oversettelse: «Damit vollziehen die Fragmente eine in sich gegenläufige Bewegung: Sie sind Suche nach dem Subjekt des Intervalls und nach seiner Zerstäubung».

²¹⁸ Ibid., 335.

²¹⁹ Ibid., 341. Min oversettelse: «Offensichtlich wird hier nicht nur der Anspruch auf Selbsterkenntnis verweigert, sondern in sein Gegenteil verkehrt».

²²⁰ UB, F. 374.

²²¹ MJC, F. 367, s. 396.

situasjonen – som inkluderer subjektets forvirring, dets spørsmål om seg selv og sin egen identitet – som utgjør similens objekt. Gjennom dens formspråk og posisjonering i teksten forventer vi en slags utbrodering, en belysning av spørsmålet, og det første leddet i sammenligningen mimer en slik oppklarende bevegelse: Det er som om han har funnet et gammelt portrett, *utvilsomt* av seg selv. Deretter følger beskrivelser som vanskelig lar seg harmonere med dette første utsagnet, og similen ender i en lignende tvetydighet som den den startet med å skulle oppklare.

Gjennom formuleringen av poetisk skapelse som et resultat av en direkte og minutiøs bearbeidelse av sanseinntrykk, etablerer Pessoa en poetikk som preges av diskontinuitet, splittelse og transformasjoner. Følelsene er poesiens objekter, og det er dikterens oppgave å bearbeide disse på en slik måte at de avstedkommer nye uttrykk, nye følelser, i en gjentagende prosess. Pessoa undergraver skriftens autoritet ved å fremstille den som uttrykk for *et annet* innhold: Føler jeg Y, så må jeg skrive X for at innholdet i Y skal gjøres tilgjengelig. Slik oppsummert er det kanskje ingen revolusjonerende tanke, men den illustrerer allikevel Pessoas konseptualisering av poesien som en adskillelse fra ‘det virkelige liv’.

I similene arresteres den transformasjonen av følelser som er motoren i Pessoas poetikk: Objektene utsettes gjennom sine sammenligninger for ulike former for dekomponering, re-abstraksjon og splittelse, og figuren viser seg som et sensasjonismens mikrokosmos: «Når jeg forsøker å danne meg et så klart som mulig bilde av hva som tilsynelatende har vært mitt liv, ser jeg det som en spraglete tingest, som et sjokoladepapir eller et sigarbelte (...).»²²² Første del av similen som siteres her, er nok for å minne oss på hvordan denne prosessen utfolder seg. Similen gjør sensasjonismen eksplisitt gjennom sine sammenligningsledd, og fanger i sin utvidede form opp rekken av transformasjoner som utgjør kjernen av poetikken.

Videre fornemmer vi i det jeg forstår som den typiske pessoanske similen en bevegelse fra det relativt konkrete, gjenkjennelige, til det utydelige, efemeriske eller undefinerbare. Similene taper seg mot ulike forsvinningspunkt gjennom motiver preget av død og andre oppløsningsmotiver, men de synes allikevel ikke å ende i et intet, men i en form for konstitusjon: Det jeg forstår som et forsøk på å antyde det undefinerbare, som var et viktig ledd i å tilføre poesien en metafysisk tonalitet, slik Pessoa forstod det. Bevegelsen mot det undefinerbare konkretiseres i similenes tilsynelatende paradoksale natur: Gjennom

²²² UB, F. 248, se kap. 2.3

sammenligningen forventer vi at noe skal legges til vår forståelse av objektene, men hos Pessoa ender bevegelsen med å fordunkle de størrelsene vi tar utgangspunkt i: Utydeligheten som resulterer fra sammenligningen overføres delvis til objektet eller størrelsen den er myntet på.

For å avslutte denne undersøkelsen ønsker jeg å gjennomføre en lesning av F. 405, for, blant annet, å vise frem den poetiske prosessen i det den nærmer seg sitt nullpunkt.

4.5 Lesning av F. 405.

«Nevoa ou fumo? Subia da terra ou descia do ceu? Não se sabia: era mais como uma doença do ar que uma descida ou uma emanção. Por vezes parecia mais uma molestia dos olhos que uma realidade da natureza.

Fosse o que fosse ia por toda a paisagem uma inquietação turva, feita de esquecimento e de atenuação. Era como se o silencio do mau sol tomasse para seu um corpo imperfeito. Dir-se-hia que ia acontecer qualquer cousa e que por toda a parte havia uma intuição, pela qual o visível se turvava.

Era difficil dizer se o ceu tinha nuvens ou antes nevoa. Era um torpor baço, aqui e alli colorido, um acinzentamento imponderavelmente amarellado, salvo onde se esboroava em côr-de-rosa falso, ou onde estagnava azulescendo, mas ahi não se distinguia se era o ceu que se revelava, se era outro azul que o encobria.

Nada era definido, nem o indefinido. Porisso appetecia chamar fumo á nevoa, por ella não parecer nevoa, ou perguntar se era nevoa ou fumo, por nada se perceber do que era. O mesmo calor do ar collaborava na duvida. Não era calor, nem frio, nem fresco; parecia compôr a sua temperatura de elementos tirados de outras coisas que o calor. Dir-se-hia, de veras, que uma nevoa fria aos olhos era quente ao tacto, como se tacto e vista fossem dois modos sensiveis do mesmo sentido.

Nem era, em torno dos contornos das arvores, ou das esquinas dos edificios, aquelle esbater de recortes ou de arestas, que a verdadeira nevoa traz, estagnando, ou o verdadeiro fumo, natural, entreabre e entrescurece. Era como se cada cousa projectasse de si uma sombra vagamente diurna, em todos os sentidos, sem luz que a explicasse como sombra, sem logar de projecção que a justificasse como visível.

Nem visível era: era como um começo de ir a ver-se qualquer cousa, mas em toda a parte por igual, como se o a revelar hesitasse em ser apparecido.

E que sentimento havia? A impossibilidade de o ter, o coração desfeito na cabeça, os sentimentos confundidos, um torpor da existencia desperta, um apurar de qualquer coisa animica como o ouvido para uma revelação definitiva, inutil, sempre a apparecer já, como a verdade, sempre, como a verdade, gemea de nunca apparecer.

Até a vontade de dormir, que lembra ao pensamento, desappetece, por parecer um esforço o mero bocejo de a ter. Até deixar de ver faz doer os olhos. E, na abdicação incolor da alma inteira, só os ruidos exteriores, longe, são o mundo impossível que ainda existe.

Ah, outro mundo, outras cousas, outra alma com que sentil-as, outro pensamento com que saber dessa alma! Tudo, até o tédio, menos este esfumar comum da alma e das coisas, este desamparo azulado da indefinição de tudo!²²³

Mist or smoke? Was it rising from the earth or falling from the sky? One couldn't know: it was more like an illness of the air than a precipitation or emanation. At times it seemed more like an affliction of the eyes than a reality of nature.

Whatever it was, the whole landscape was pervaded by a murky disquiet, composed of forgetting and attenuated reality. It was as if the silence of the sick sun had taken on an imperfect body for its own. It was as if something, which could be sensed in everything, was about to happen and for that reason the visible world drew a veil about itself.

It was difficult to make out what was covering the sky – clouds or mist. It was more like a dull torpor touched here and there by a little colour, a greyness imponderably yellowed except where this fragmented into a false pink, or stagnated in a turning-blue, but even then you couldn't tell if it was the sky showing through or another blue covering it.

Nothing was definite, not even the indefinite. That's why one felt inclined to call the mist smoke, because it didn't look like mist, or to wonder which it was, mist or smoke, because it was impossible to tell. The very warmth of the air was accomplice to this doubt. It was neither warm, nor cold, nor cool; it seemed to derive its temperature from something other than heat. In fact it seemed that the mist was cold to the eyes but warm to the touch, as if touch and sight were two ways of feeling the same sense.

There was not the blurring of edges and sharp angles that lingering mists usually lends to the outlines of trees or to the corners of buildings, nor were they half revealed and half obscured as one would have expected had it been real smoke. It was as if each thing projected around it a vaguely diurnal shadow, in every meaning of the word, but without the light that could explain it as a shadow, nor any surface onto which it could be projected and which would account for its visibility.

Not that it was really visible: it was more a suggestion of something about to be seen, apparent in equal measure everywhere, as if what was about to be revealed hesitated to appear.

And what kind of feeling did it create? The impossibility of there being any, the heart unmade within the mind, a confusion of feelings, a torpor of awakened existence, a sharpening of some spiritual sense like hearing in preparation for a definitive but vain revelation, always just about to be revealed, like the truth, and, like the truth, twin of concealment.

²²³ UB, F. 405.

I've dismissed the desire to sleep which thoughts bring on, because even the first yawn seemed too much effort. Even not seeing hurts my eyes. And beyond this blank abdication of the whole soul, only the distant sounds know of the impossible world that still exists.

Oh, another world, other things, another soul with which to feel them, other thoughts with which to know that soul! Anything, even tedium, but not this melding together of soul and world, not the bluish desolation of this all-pervading lack of definition.²²⁴

I likhet med «Trecho Inicial», som vi leste tidligere, fremstår dette fragmentet med en helhetlig struktur. Med et så omfattende tekstutdrag kan det være utfordrende å gi en sammenhengende og poengtert lesning uten å gå seg vill i nyanser og ulike fortolkningsspor. Det vi først og fremst er interessert i her, er hvordan similene tematiserer en tilnærmet stillstand i sensasjonismens transformerende prosess, hva som er similens posisjon i fragmentet, og hvordan den representerer en motstridende bevegelse av forklaring og fordunkling.

Vi presenteres med noe som viser seg, et udefinerbart fenomen, og det er dette fenomenet som går gjennom hele fragmentet som dets anti-åpenbaring. I mangel på definerte størrelser klarer ikke subjektet å følge sitt etablerte mønster av sanseintrykkenes transformasjoner, vi nærmer oss en stasis og væren-mellom to ukjente, udefinerbare størrelser – mellom et ukjent objekt og uforklarlige sammenligninger. Sensasjonismens transformerende prosess synes å nærme seg et nullpunkt, i det dualiteten i objekt og sammenligning truer med å smelte sammen mot det udefinerbare.

‘Nevoa ou fumo?’/ ‘Mist or smoke?’ Det er dette sanseintrykket subjektet forsøker å bearbeide, objektet som forsøkes forklart gjennom fragmentets flerfoldige similer. I det første avsnittet heter det blant annet at fenomenet ligner mer en ‘doença do ar’/ ‘illness of the air’ enn en ‘descida ou uma emanção’/ ‘percipitation or emanation’: similen splittes i to, og det siste bildet er dobbelt. På samme tid som similene kan synes å ville bringe oss nærmere det uforklarlige fenomenet, fører de til en ytterligere forvirring, ytterligere splittelse.

Similene mimer avsnittenes progresjon fra relativ tydelighet mot fordunkling og perpleksitet. Andre avsnitt innledes i en konkretiserende tone, hvor subjektet beskriver landskapet og stemningen i mer selvsikre gester. Grunnen beredes for at vi skal tolke den påfølgende similen som en oppklaring: ‘det var som om stillheten til den syke solen hadde tatt

²²⁴ MJC, F. 395, s. 424-425. KRFK.

til seg en uperfekt kropp'.²²⁵ Her er det ikke tale om noen oppklaring, men gjennom motivene hintes det til en form for materialisering av det udefinerbare.

I flere avsnitt finner vi en slik bevegelse fra relativ tydelighet mot utydelighet, en bevegelse som styres av similen. I det tredje avsnitt splittes sammenligningen i suksessive og selvmotsigende fargemotiver, før det ender med å konkludere i et mer rasjonelt språk at det er umulig å vite om det er det éne eller det andre. Subjektet, og leseren, kommer tilsynelatende ikke videre, evner ikke å etablere fotfeste i en ny følelse eller oppfatning som kan føre den poetiske prosessen videre.

Gjennom hele fragmentet bringer Pessoa følelsen av det udefinerbare i tett kontakt med vår erfaring av verden, gjennom enkle og automatiserte kategorier som tåke, røyk, varme, kulde, syn, farger, solen, naturen, osv. Det fjerde avsnittets similitiske utforsking av dette fenomenets temperatur følger mønsteret beskrevet så langt, og i den avsluttende similen presenteres vi for en slags umulig synestesi: 'tåken', 'røyken', 'skyene', eller hva det nå egentlig er, synes kald å røre ved men varm for øyet, 'som om berøring og syn var to måter å føle den samme sansen på.' Vi oppnår ikke klarhet gjennom similen, snarere opptrer den som en form for anti-belysning av sitt objekt. Slik Sohns diskuterer hvordan selv-skriften og selvlesningen undergraver og atomiserer identiteten til subjektet i UB, undergraver sammenligningen objektets identitet – vi ender i en enda større usikkerhet om dets definisjoner.

Også i det femte avsnittet står similen som en avsluttende gest, i en syntaktisk posisjon hvor vi forventer at den skal bringe klarhet til forvirringen. I avsnittet er det den første setningen som utgjør similens objekt, men den kan også sies å inkludere hele fragmentet frem til nå: 'Era como', 'Det var som om', peker bakover mot hele det udefinerbare fenomenet som subjektet så langt har forsøkt å beskrive. Similen fordobler den paradoksale bevegelsen vi finner på avsnitt- og fragmentnivå, hvor vi går mot oppklaring og forvirring på samme tid: Alle tingene projiserer om seg 'uma sombra vagamente diurna, em todos os sentidos' / 'a vaguely diurnal shadow, in every meaning of the word'. Språket som skal definere for oss hva som foregår synes å miste sin tilknytning til virkeligheten gjennom en slik enigmatisk formulering, og det er perpleksitet vi først og fremst kjenner på i forsøket på å tolke hva en 'sombra vagamente diurna' skulle være for noe, 'em todos os sentidos'. I slutten av similen presenteres vi for et hverken-eller i et mer logisk format, som synes å stenge for muligheten av å komme videre, å komme nærmere en definisjon.

²²⁵ "Era como se o silencio do mau sol tomasse para seu um corpo imperfeito". Oversettelsene til norsk er i det følgende mine.

Det syvende avsnitts innledende spørsmål stiller seg i sensasjonismens omdreiningspunkt: Hvilken følelse avstedkommer dette sanseinntrykket? Svaret gis som 'umuligheten av å ha en følelse'. Subjektet bli værende i intervallet, finner ikke fotfeste gjennom sine sanseinntrykk. Ingenting blir klart nok til å opptre som råstoff for poetisk bearbeidelse annet enn selve ukklarheten, en forvirring av ånd og følelser, en 'skjerping av en spirituell sans lik hørselen, i påvente av en definitiv, men forgjeves åpenbaring'. I de avsluttende similene lignes denne åpenbaringen – som lar vente på seg – med sannheten, 'gemea de nunca aparecer' / 'twin of concealment'. Sannheten tilslører seg gjennom det undefinerbare.

I de to siste avsnittene ser vi tendensen diskutert i kapittel 3.2, til at fragmentet så og si faller mot jorden, i tematiseringen av sin egen utilstrekkelighet: Forsøket på å komme frem til en nærmere forståelse av fenomenet mislykkes, øynene smerter, og vi leser motiver som 'abdikasjon', 'søvn' og 'destitusjon'(desamparo). I forvirringens apoteose synes subjektet å henvende seg til seg selv gjennom sitt utrop 'Ah', i det han ber om alt annet enn denne sammensmeltingen av ånd og materie, enn denne allestedsnærværende mangel på definisjon. Intervalltilværelsens stillstand oppleves som krise.

Gjennom fragment 405 ville det også være mulig å gå nærmere inn på spørsmål om similenes struktur, motiver, og ulike berøringspunkter med den homeriske similen og fragmentet. Allikevel har jeg ønsket å begrense lesningen og i hovedsak rette den inn mot Pessoas poetikk, formuleringen av det undefinerbare, og på hvilke måter similen konkretiserer bevegelsen fra det kjente mot det ukjente. I konklusjonen vil det være nødvendig å også gripe tilbake til diskusjonen av Homer og fragmentet, blant annet for å redegjøre hva jeg mener med den pessoanske similen, og for å oppsummere hvorfor jeg mener den er viktig for å forstå UB og dikterens poetikk.

5. Konklusjon

Pessoas utvidede similer har røtter helt tilbake til Homer. Vår definisjon av hva en simile *er* hviler fremdeles på Aristoteles' betraktninger, og det fåtall av eksempler han gir blant annet fra *Iliaden*. Spørsmålet om hva similen *gjør* er derimot mer åpent, hva jeg har valgt å beskrive som similens retorikk eller retorisitet.

Similens mer enhetlige narrativ hos Homer, dens portrettering av stridens bevegelser, dens klarhet og avgrensede struktur, tydeliggjør viktige trekk ved Pessoas similer. Disse kan beskrives i antitetiske termer som preget av splittelse, diskontinuitet, stasis og utydelighet. Samtidig har jeg antydnet et perspektiv på hvordan både Pessoa og Homer i sine similer etablerer en metadiskurs om menneskets plass i verden. Begge tematiserer menneskets skjørhet og vilkårlige eksistens. Komparative lesninger av Pessoas similer mot Homer og andre, vil kunne avdekke nye brudd og forbindelseslinjer.

Similene er fragmentets miniatyrer. Gjennom sine splittelser, fordoblinger og nye nivåer av abstraksjoner, problematiserer Pessoas similer figurens formspråk, muligheten av stabile sammenhenger og totalitet. Spenningen mellom identitet og differanse er en iboende kvalitet ved similen som dikteren synes å utnytte. Videre avdekker en lesning av similene viktige berøringspunkter med fragmentets diskurs, gjennom figurens fremtredende bruddestetikk og forbindelser med åpenbaringen. Pessoa distanserer seg fra den tyske romantikkens tekstideal og fremstiller fragmentet som resultat av en grunnleggende utilstrekkelighet, han går med andre ord lengre i å undergrave tekstens autoritet. Dette skjer blant annet gjennom iscenesettelsen av fragmentet som en anti-åpenbaring, en bevegelse fra klarhet mot fordunkling som også utspiller seg i similene: I deres ansats etableres en forventning om økt kunnskap om objektet for sammenligningen, men underveis i abstraksjonene og transformasjonen av bilder mister vi delvis objektet fra synet: Vi evner ikke å sette sammen bildene på en måte som gir oss økt forståelse, og i forsøket på fortolkning overfører vi de følelser av splittelse, stasis, uklarhet og annet vi finner i sammenligningens form og motiver tilbake på objektet – tilbake på vår forståelse av abstrakte størrelser som livet, døden, mennesket og skriften.

Undersøkelsen av ulike similer, av «Trencho Inicial» og F. 405, synes å indikere at den innehar en posisjon i fragmentenes typiske struktur, at vi gjerne finner dem mot slutten av avsnitt eller fragment, eller ved ulike ytterpunkt hvor subjektet griper til figuren i forklarende

gester. Medeiros' insistering på UB som 'infinite writing'²²⁶ bør ikke blinde oss for den formbevissthet som blant annet er eksemplifisert i de to lengre lesningene i denne oppgaven. Selv om man legger forfatterens intensjon til side – han ville sannsynligvis bearbeidet eller utelatt de mest 'fragmentariske' av fragmentene – inneholder de ulike utgivelsene av UB nok av eksempler på hva vi kan forstå som en formfullendt struktur, og etter mitt syn forblir dette underkommunisert i pessoaforskningen.

Gjennom diskusjonen av forfatterens poetikk har vi sett på dens forbindelser til fragmentet, hvordan sentreringen av den poetiske skapelsesprosessen i følelsene skaper diskontinuitet og brudd. I sensasjonismen etablerer Pessoa et kunstnerisk program som setter likhetstegn mellom diktning og dekomponering og transformasjon av sanseintrykk. Den poetiske prosessen som skildres i Pessoas ulike manifest, og i UB, avtegner seg i den utvidede similen: Følelser deles opp, brytes ned i ulike bestanddeler og re-abstraheres i nye uttrykk. Similene fikserer denne forandringens prosess, utstiller og konkretiserer poetikken.

Til sist har vi sett hvordan similene relaterer til spørsmål om det udefinerbare og intervallssubjektet. Similenes ulike forsvinningsgester synes å ende i konstitueringen av en udefinerbar rest. Slik Pessoa selv formulerer det skulle det udefinerbare være poesens objekt, og vi har sett hvordan det er mulig å lese similene som et forsøk på å nærme seg dette. Videre har jeg antydnet en parallell mellom fragmentenes problematisering av muligheten for selverkjennelse og similen: På samme måte som skriften og selv-lesningen fullfører en paradoksalt bevegelse mot oppklaring og forvirring, resulterer det fra similenes forklarende gest ofte en fordunkling og undergraving av dens objekter. Similen lover større klarhet om sammenhengen mellom verdens bestanddeler, men ender med å stille spørsmål ved om disse sammenhengene eksisterer.

Pessoas similer er poetiske mikrokosmos. Denne lesningen har forsøkt å nærme seg hva som kjennetegner disse similene, og diskutert hvordan de åpner opp for grunnleggende spørsmål om verkets form og forfatterens poetikk.

²²⁶ Medeiros, *Geometry of the Abyss*, 95.

Referanser:

- Abdo, Sandra Neves. *Fernando Pessoa, Poeta Cético?* Ph.D.-avhandling. Universidade de São Paulo, 2002.
- Benjamin, Walter. *One-way street and other writings*. NLB, London, 1979.
- Benporat, Zevi. "Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile." *Poetics Today* 13, no. 4 (1992): 737-69.
- Bethlehem, Louise S. "Simile and Figurative Language." *Poetics Today*, Vol. 17, No.2 (1996): 203-240. Duke University Press.
- Black, Max. "How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson." *Critical Inquiry*, 6(1), (1979): 131–143. <http://www.jstor.org/stable/1343091>
- Coffey, Michael. "The Function of the Homeric Simile." *American Journal of Philology* 78, no. 2 (1957): 113-32.
- Cousineau, Thomas. *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's the Book of Disquiet*. First ed. Special Publication of the American Anthropological Association. Champaign, Illinois: Dalkey Archive Press, 2013.
- Cuadrado, Perfecto E. "Fernando Pessoa and the Epics of Modernism." *Signa* (Madrid, Spain) 24 (2015): 281-91.
- De Sousa Santos, Maria Irene Ramalho. "The Tail of the Lizard: Pessoa's Disquietude and the Subject of Modernity". I *Portuguese modernisms: multiple perspectives on literature and the visual arts*. Redigert av Jerónimo Pizarro og Steffen Dix, 264-276. London, Legenda, 2011.
- Friedrich, Hugo. *The structure of modern poetry: from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*. Northwestern Univ. press, 1974.
- Gil, José. *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des Sensations*. E.L.A. La Différence, Paris, 1988.
- Giménez, Diego. "The Book of Disquiet, the Aesthetics and Materiality of Sensations." *Abriu*, No. 5 (2016): 51-63. DOI: <https://doi.org/10.1344/abriu2016.5.4>

- Glucksberg, Sam and Haught, Catrinel. "On the Relation Between Metaphor and Simile: When Comparison Fails." *Mind & Language* 21, no. 3 (2006): 360-378.
- Grøtta, Marit. *Litterære bagateller: introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo, Cappelen akademisk forlag, 2009.
- Harrison, Bernard. "The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language". Review. *The British Journal of Aesthetics*, 27(4), (1987): 389. Oxford University Press for the British Society of Aesthetics.
- Homer. *Illiaden*. Oversatt av Peder Østbye. Oslo, Aschehoug, 2002.
- Johnston, Ian. "Homer's Similes: Nature as Conflict". Malaspina University-College, Nanaimo, BC, August 2005.
<http://johnstoniatexts.x10host.com/homer/iliadessay2html.html>
- Kirby, John T. "Aristotle on Metaphor." *The American Journal of Philology* 118, no. 4 (1997): 517–54. <http://www.jstor.org/stable/1562051>.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. "The Fragment: The Fragmentary Exigency." I *Romanticism, Philosophy, and Literature*, 217-27. Redigert av Michael N. Forster og Lina Steiner, Cham: Springer International Publishing, 2020.
- Lee-Lenfield, Spencer. "An Unreality Effect: Simile in Flaubert's *Madame Bovary*." *Poetics Today*, 43 (4), (2022): 595–610. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-10017667>
- Lourenco, Eduardo (2008) "O Livro do Desassossego texto suicida?" I *Fernando Pessoa*. Rei da Nossa Baviera, Lisboa, Gradiva, 109-132 [1983].
- Maunsell, Jerome Boyd. "The Hauntings of Fernando Pessoa." *Modernism/modernity* 19, no. 1 (2012): 115-37.
- McNeil, Patricia Silva. "The Aesthetic of Fragmentation and the Use of Personae in the Poetry of Fernando Pessoa and W. B. Yeats." *Portuguese Studies* 19, no 1 (2003): 110-21.
- _____. "The Sacred Geometry of Being: Pessoa's Esoteric Imagery and the Geometry of Modernism." *Pessoa Plural*, no. 6 (2014): 20-45.
- Medeiros, A. D. D. "Occultism and mediumship in Fernando Pessoa.", *Holos*, 32(1), (2016): 81-90. doi:<https://doi.org/10.15628/holos.2016.2507>

- Medeiros, Paulo De. *Pessoa's Geometry of the Abyss*. London, Routledge, 2013.
- Monteiro, G. "Engaging with Pessoa." *Pessoa Plural*, 15, (2019): 69–79.
<https://doi.org/10.26300/zf79-xg7>
- Moon, Rosamund. "Simile and Dissimilarity." *Journal of Literary Semantics* 40, no. 2 (2011): 133-57.
- Nünlist, René. "The Human Condition According to the Similes in Homer's Iliad." *Symbolae Osloenses* 94, no. 1 (2020): 33-58.
- Pessoa, Fernando. *Paginas Intimas e de Auto-interpretação*. Lisboa, Edicoes Atica, 1966.
- _____. *Uroens bok*. Oversatt av Christian Rugstad, Oslo, Solum forlag 1997.
- _____. *The Book of Disquiet*. Redigert og oversatt av Zenith, R. New York, Penguin books, 2003.
- _____. *Alberto Caeiros poesi*. Oversatt av Øystein Vidnes. Oslo, Flamme forlag, 2011.
- _____. *Livro do Desassossego*. Redigert av Jerónimo Pizarro. Lisboa, Tinta-da-china, 2013.
- _____. *The Book of Disquiet*. Oversatt av Margaret Jull Costa. New York, New Directions Publishing, 2017.
- _____. *Message*. Oversatt av John Pedro Schwartz og Robert N. Schwartz, redigert av Jerónimo Pizarro. Lisboa, Tinta-da-china, 2022.
- _____. *Å vere ein annan - poesi og prosa i utval*. Redigert og oversatt av Øystein Vidnes. Skald forlag, 2022.
- Portela, Manuel, and Diego Giménez. "The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet." *Textual Cultures: Text, Contexts, Interpretation* 9, no. 2 (2016): 52-78.
- Rauber, D. F. "Some 'Metaphysical' Aspects of the Homeric Simile." *The Classical Journal*, (Classical Association of the Middle West and South), 65(3), (1969): 97–103.
- Romero, R., Garay, René P. (2005). "Epifanía y poema en prosa: el Livro do Desassossego de Fernando Pessoa/Bernardo Soares". *Revista Do Centro de Estudos Portugueses*, 25(34), 13. (2005): 71-80. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.25.34.13-22>

- Schlegel, F. von. *Philosophical fragments*. Overs. Peter Firchow. University of Minnesota Press, 1991.
- Scott, Walter C. *Artistry of the Homeric Simile*. Published by University Press of New England, 2009.
- Sadler, D. J. "Nationalism, Modernity, and the Formation of Fernando Pessoa's Aesthetic." *Luso-Brazilian Review*, 34(2), (1997): 109–122.
- Sepúlveda, Pedro. "A redução crítica da heteronímia." *Estranhar Pessoa* No. 4, 2017: 63-76.
- _____. "Fragments of the Future: Pessoa's Orpheu and the Athenaeum" *Portuguese Literary & Cultural Studies* no33, (2021): 225-246.
- Skårderud, Finn. *Uro: En reise i det moderne selvet*. Oslo, Den Norske Bokklubben, 2000.
- Sohns, Hanna. "Entresou/Zwischenbinich. Poetik des Intervalls (Pessoa, Blanchot)." I *Pathopoeia : Poetik Der Unruhe. Pessoa - Pascal - Blanchot*. 295- 370. Paderborn, Brill, Fink, 2020.
- Suarez, J. I. "Fernando Pessoa's Acknowledged Involvement with the Occult." *Hispania*, 90(2), (2007): 245–252. <https://doi.org/10.2307/20063487>
- Tartakovsky, Roi and Shen, Yeshayahu. "'Simple as a fire': Making sense of the non-standard poetic simile." *Journal of Literary Semantics* 47, no. 2 (2018): 103-119. <https://doi.org/10.1515/jls-2018-2002>
- Weber, S., & Benjamin, W. *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press, 2008.
- Zenith, R. "Livro do Desassossego: Translating, Reading, and Deciphering the Text." *Abriu*, 5(5), (2016): 65–77. <https://doi.org/10.1344/abriu2016.5.5>
- _____. *Pessoa: A Biography*. New York, Liveright Publishing Corporation, 2021.

Nettressurser:

- Hagenes, Hanna. "Bokstunt tar av." *Nrk.no*, Publisert 29.03.2014. <https://www.nrk.no/osloogviken/apnet-bokhandel-med-kun-en-bok-1.11636718>

Project Gutenberg, *Orpheu* n1, 1915:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/23620/pg23620.html>

Project Gutenberg, *Orpheu* n2, 1915:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/23621/pg23621.html>

LdoD Arquivo: <https://ldod.uc.pt/>