



## ***Universitetet i Bergen***

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

ALLV350

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2013

## **Giovanni Pascoli:**

### **Et nytt poetisk språk**

Av Aleksander Lien Nilssen

## **Takk til:**

Jeg vil takke min veileder, professor Gisle Selnes, for konstruktive tilbakemeldinger på mitt arbeid og for å ha stått til rådighet med raske og presise svar ved ethvert spørsmål jeg har kommet med. Min biveileder, førsteamanuensis Margareth Hagen ved Institutt for fremmedspråk, har bidratt med verdifulle kommentarer hva angår rent språklige og italienskfaglige aspekter ved oppgaven. Jeg er takknemlig overfor de ansatte ved Bibliotek for samfunnsvitenskap og humaniora for alltid å være hyggelige og behjelpelige, både ved tekniske spørsmål og ved å oppdrive mer eller mindre utilgjengelige tekster gjennom innlån fra fjern og nær. Takk til Det Norske Institutt i Roma for et berikende studieopphold i ”den evige stad”. Takk til førstelektor Nicoletta Ovicini og førsteamanuensis Marco Gargiulo for tålmodig italienskundervisning ved Universitetet i Bergen. Videre vil jeg takke professor Per Buvik; både for medrivende forelesninger om Émile Zola og naturalismen og for å ha stimulert min interesse for dekadansen gjennom sin kloke og entusiastiske gjennomgang av fenomenet i fransk litteratur i boken *Dekadanse* (2001). Til sist vil jeg takke førsteamanuensis Anders Kristian Strand for mange inspirerende samtaler gjennom min tid som student ved allmenn litteraturvitenskap i Bergen, og førsteamanuensis Frode Helmich Pedersen for superstrukturerte forelesninger om modernismen og om estetisk teori.

## **Innhold:**

<b>Abstract .....</b>	<b>1</b>
<b>Introduksjon.....</b>	<b>2</b>
<b>Pascoli i samtidens litterære Italia .....</b>	<b>6</b>
<b>Dekadanse .....</b>	<b>9</b>
Et tvetydig begrep .....	9
Et historisk blikk på dekadansen.....	10
En utvidet dekadanse.....	13
Den dekadente stil .....	14
Det italienske dekadansebegrepet.....	17
Dekadanse – symbolisme – modernisme .....	21
Dekadanse i italiensk litteratur .....	24
<b>Barnets blikk: Giovanni Pascoli som litteraturfilosof .....</b>	<b>27</b>
Forundringens poetikk.....	28
En dekadansetenkning? .....	35
<b>”Digitale Purpurea”: En konvensjonell dekadanse? .....</b>	<b>38</b>
Dødens blomst – En ”fleur du mal”? .....	43
<b>Canti di Castelvecchio (1903) .....</b>	<b>47</b>
”Il Gelsomino Notturmo” – Erotikken og døden .....	47
<b>Myricae (1891) .....</b>	<b>56</b>
”L’Assiuolo” – Pascolis symbolisme.....	57
”Temporale” – Lyrisk impresjonisme .....	62
”Lavandare” – Lyrisk modernitet i et klassisk metrum.....	65
<b>Pascolis motiviske og billedlige fornyelse .....</b>	<b>71</b>
<b>Det a-grammatikalske språket.....</b>	<b>73</b>
”L’Uccellino del Freddo” – Pascolis <i>fonosimbolismo</i> .....	74
Det pregrammatikalske og det postgrammatikalske språket.....	76
”Det døde språket” (lingua morta) .....	78
<b>Pascoli og il decadentismo.....</b>	<b>84</b>

<b>Litteratur .....</b>	<b>93</b>
-------------------------	-----------

## Abstract

Giovanni Pascoli (1855-1912) – a major figure of late nineteenth century Italian literature – is often presented as one of the central authors of the period called *Il decadentismo* (the Italian Decadence). But does such an equivalent of the French literary movement, *Le décadentisme*, really exist in the Italian tradition, and might such a concept give us a fruitful approach to the works of Giovanni Pascoli?

In this master thesis I intend to examine the terms *Decadence*, *Il decadentismo*, *Symbolism* and *Modernism* in relation to the way they have been used to describe certain aspects of the poetry of Giovanni Pascoli. Do all these concepts overlap in denoting something about the European poetry of the 1880s and 90s, including that of Giovanni Pascoli? I look at how the word decadence seems to hold divergent meanings in different literary and academic traditions. I ask whether Pascoli is to be considered an author who might be read as a "genuine" *decadent poet*, referring to a more strict and specifically defined meaning of the word decadence. To what extent does for instance Pascoli's *decadentismo* imply the same as the French phenomena? Another interesting question is whether those aspects of his writing that make him a *modern* or early *modernist* poet (as he is often considered), are the *same* aspects that are regarded as belonging to a *decadent* literary impulse. How *extensive* is the literary decadence of Giovanni Pascoli, both in terms of content (motives, themes, world view etc.) and style (vocabulary, metrical patterns, artistic effects etc.). I discuss Pascoli's principal theoretical work, *Il Fanciullino*, and a selection of lyrical texts that I consider to be important in the way that they all might offer interesting perspectives on central aspects of the lyrical Decadence.

## Introduksjon

Dikteren og litteraturprofessoren, Dante-forskeren og klassisisten Giovanni Pascoli (1855-1912) er en relativt upåaktet skikkelse utenfor den italienske litteraturvitenskapen. Han er en gigant og en pionér i sin litterære tradisjon, som har fått lite oppmerksomhet på våre forsker-breddegrader.

Whatever the reasons, we are presented with the curious case of a major Italian author who is virtually absent from the Anglo-American awareness of Italian literary history. It is as if, in dealing with the fourteenth century, the name and works of Petrarch were passed over in silence (LaValva 1999: 7)

skriver Pascoli-forskeren Rosamaria LaValva. Sammenligningen med Petrarca er flatterende. Ikke desto mindre er Giovanni Pascoli en hjørnestein innen den moderne italienske poesien og litteraturtenkningen. I 2012 markerte man hundreårsdagen for hans død, og han fikk i den anledning sitt ansikt på den italienske 2-euromynten. Han er en selvfølgelig del av det italienske skolepensumet og allmenndannelsen og betraktes som den fremste representanten for sin litteraturhistoriske tidsperiode. Tiden har spilt på lag med Giovanni Pascoli i den italienske litteraturbevisstheten. Verdsettelsen av Pascoli som en betydningsfull dikter har økt, ettersom han har blitt lest i lys av 1900-tallets poetiske frembringelser.

Det finnes tre omfattende engelskspråklige studier av Giovanni Pascolis forfatterskap. I nordisk forskningssammenheng finnes det ikke en eneste avhandling om Pascoli. Unntaket er et nesten hundre år gammelt essay skrevet av forfatteren Hans E. Kinck som heter ”Vergils Sidste Søn” (1915), samt en introduksjonsartikkel av Marie Gamel, publisert i *Nordisk Tidsskrift* i 1914. Kincks essay inngikk i boken *Stammens Røst - Fem italienske digtere fra vor tid*, er skrevet kun tre år etter Pascolis død og utgjør den eneste ansatsen vi har til noen norsk Pascoli-resepsjon. Til gjengjeld tangerer essayet mange av de momentene som skulle bli viktige i den kommende resepsjonshistorien: den sterkt biografisk betonte lesningen, språkfornyelsen, naivismen, naturen, estetismen, poetikken, barnligheten og stilbruddet. Boken inneholder et par norske oversettelser av Pascolis dikt.

Giovanni Pascolis diktning har i økende grad blitt assosiert med symbolismen, impresjonismen og den kommende lyriske modernismen. Mange forskere har gått så langt som å hevde at Pascoli representerer selve *terskelen* til den moderne italienske

poesien. ”Pascoli is the first Italian poet to wring the neck of eloquence”, hevdes det for eksempel i antologien *Twentieth-century Italian Poetry* (Picchione 1993: 21). Pascolis rolle som en fremstående representant for en nasjonal kanon i denne perioden, gjør ham interessant i en litteraturhistorisk sammenheng. Jeg tror at det å se nærmere på et viktig forfatterskap, som har vært såpass lite lest i vår forskningskrets, kan bidra til å kaste litt nytt lys over vår forståelse av den europeiske tidligmodernismen. Mer spesifikt ønsker jeg å undersøke Pascolis forfatterskap i lys av *dekadansen*, som var en viktig kulturell og litterær impuls i nettopp tidligmodernismen.

Det primære siktemålet for denne masteroppgaven er å problematisere begrepene *dekadanse*, *dekadentisme* (*decadentismo*) og til en viss grad også *symbolisme* slik de brukes for å karakterisere ulike aspekter ved Giovanni Pascolis forfatterskap. Hva innebærer disse begrepene, slik de anvendes i forsøket på å forstå dikteren Giovanni Pascolis posisjon i en større litteraturhistorisk sammenheng? Er dette overhodet betimelige begreper for å beskrive hans tekster?

I den nyere italienske litteraturhistorieskrivningen er det vanlig å behandle Gabriele d’Annunzio, Antonio Fogazzaro og Giovanni Pascoli som tydelige representanter for den første dekadansen i italiensk litteratur. Det er imidlertid langt fra åpenbart hvorfor Pascoli karakteriseres nettopp som ”un poeta decadente”, i alle fall ikke dersom man med det mener at han tilhører dekadansen i sin programmatisk form, slik den for eksempel ble utøvet av Paul Verlaine.

Jeg vil undersøke om Pascoli kan betraktes som en dekadanseforfatter i en snevrere og mer spesifikk betydning av ordet enn den vi finner i store deler av den italienske sjargongen rundt hans forfatterskap – og i så fall, hva er det som knytter ham til den litterære dekadansen? Mitt utgangspunkt for denne studien er altså det jeg oppfatter som en noe upresis omgang med begrepet dekadanse/ dekadentisme i forbindelse med Pascolis forfatterskap og videre en generell forvirring med hensyn til betydningen av de ulike begrepene *il decadentismo*, *decadenza*, *fin de siècle*, *simbolismo*, *impressionismo* osv.

Jeg vil presisere og nyansere *hvilken* dekadanse (eller hvilke dekadanser) jeg forutsetter når jeg snakker om Giovanni Pascoli. Et nærliggende spørsmål er hvorvidt vi kan identifisere noen vesentlige forskjeller mellom *il decadentismo* og *le décadentisme*, mellom den italienske dekadanseforståelsen og den franske eller bredere europeiske dekadansen.

Pascolis tilknytning til den italienske dekadansen, *il decadentismo*, synes allment akseptert. Det som er mindre opplagt er hvor sterk sammenhengen er mellom dette italienske dekadansebegrepet og den øvrige europeiske dekadanselitteraturen. Uttrykker begrepet *il decadentismo* kun en vag tilknytning til en større nasjonal og europeisk *fin de siècle*-kultur, eller finnes det et tydelig slektskap til det dekadansebegrepet vi assosierer med et knippe franske forfattere i samtiden?

Jeg vil ta for meg begrepene *dekadanse* og *il decadentismo* for å belyse hvor den italienske dekadansen posisjonerer seg i forhold til en generell dekadansedefinisjon og mer spesifikt til den franske *le décadentisme*. Her vil jeg forholde meg både til idéhistoriske, tematiske og stilistiske aspekter ved dekadansen, med det formål å undersøke hvordan Pascoli relaterer seg til denne litteraturen. Jeg vil vurdere en rekke sentrale dikt og teoretiske tekster av Pascoli for å diskutere i hvor stor grad disse rommer elementer som knytter ham til italiensk og europeisk dekadanse. Kan begrepet *dekadanse* brukes på en fruktbar måte i forbindelse med Giovanni Pascolis litterære produksjon?

Dersom Pascoli kan sies å være en dekadanseforfatter; er det da nettopp de samme aspektene som knytter ham til dekadansen som også karakteriseres som *moderne*? Er det dette som gjør at han omtales som en overgangsskikkelse, en første modernist i den italienske poesien? Spørsmålet impliserer en tanke om at det råder et visst samsvar mellom nettopp *dekadanse* og *modernisme*. Dette vil jeg også komme nærmere inn på.

Min intensjon er ikke å påklistre Pascoli en litterær merkelapp eller å rubrisere ham inn i en ferdigdefinert stilbevegelse, i dette tilfellet dekadansen. Tvert imot er det like interessant å undersøke på hvilken måte Pascoli *unndrar* seg tidens litterære epokebegreper og samtidig vurdere om han bringer noe genuint nytt som ikke kan knyttes til dekadansen som rådende tendens. Finnes det noen sterke *idiosynkratiske trekk* i Pascolis diktning – noe og som gjør ham *fremmed* overfor tidens litterære strømninger? Er Pascolis nye poetiske språk også *dekadansens* språk, eller er det snarere hans eget? Hans litterære univers er tross alt provinsens, landlivets og barnets – og befinner seg tilsynelatende fjernt fra dekadansens og modernismens klassiske arenaer, slik som den moderne og ”korrumperte” storbyen. Et underordnet spørsmål er også i hvilken grad den *romantiske* poesien, som Pascoli i en viss forstand tar avstand fra i sine Leopardi-studier, kan sies å prege hans diktning.



Innledningsvis vil jeg vil jeg kort se på Pascolis rolle i samtidens litterære Italia. Deretter vil jeg gå over til å diskutere begrepene dekadanse og *il decadentismo*. Når jeg så tar for meg Pascolis tekster, vil jeg starte med å foreta en presentasjon og drøfting av hans teoretiske hovedverk, *Il Fanciullino* (1897). Dette fordi han her formulerer et tydelig syn på sin egen diktning. Etersom Pascoli formidler en svært utarbeidet *poetikk*, gis det grunnlag for å lese ham som en moderne litteraturfilosof og tradisjonskritiker. Videre vil jeg undersøke språklige, formelle, motiviske og billedlige aspekter ved Pascolis diktning, slik de viser seg i hans mest sentrale utgivelser, *Myricae* (1891), *Primi Poemetti* (1897) og *Canti di Castelvecchio* (1903). Følgende tekster vil bli viet en særskilt oppmerksomhet: Den poetologiske teksten *Il Fanciullino* og diktene ”Digitale Purpurea”, ”Il Gelsomino Notturmo”, ”L’Assiuolo”, ”Temporale”, ”Lavandare” og ”L’Uccellino del Freddo”. Dette er alle sentrale tekster i Pascolis forfatterskap, men utvalget er først og fremst motivert av en oppfatning om at de tilbyr relevante innfallsvinkler til diskusjonen rundt Pascolis tilknytning til begrepene *decadentismo*, *dekadanse*, *symbolisme*, *impresjonisme* og *modernisme*. Når jeg henviser til lyriske originaltekster bruker jeg 1939-utgaven av Pascolis samlede verker utgitt på Arnoldo Mondadori Editore: *Tutte le Opere di Giovanni Pascoli – Poesie*. Mine oversettelser og gjendiktninger må betraktes som pragmatiske arbeidstekster med den hensikt å gjøre tekstene tilgjengelige for en ikke-italienskkyndig leser. De gjenskaper på ingen måte diktenes rytmisk-suggerende, klanglige og metriske aspekter. Særlig lider Pascolis utstrakte bruk av *lydord* under slike oversettelser.

Jeg vil foreta nærlesninger av et utvalg dikt fra de nevnte samlingene med et blikk for affiniteter til den samtidige *symbolismen*, *impresjonismen* og *dekadansen*. Disse lesningene vil fungere som et utgangspunkt når jeg drøfter ulike aspekter ved Pascolis diktning. Jeg ønsker å foreta lesninger som yter rettferdighet overfor hans tekster som sådanne – hans særegne stil, motivbruk og tematiske univers. Her vil jeg også undersøke hvordan dominerende tekster i forskningslitteraturen har forstått Pascolis poetiske uttrykk og hans språklige originalitet. Jeg vil særlig diskutere Gianfranco Continis og Giorgio Agambens begrep om det *a-grammatikalske* språket i Pascolis diktning. Avslutningsvis vil jeg se nærmere på konkrete tilknytningspunkter mellom Pascolis forfatterskap og begrepet *dekadanse*.

## Pascoli i samtidens litterære Italia

Giovanni Pascoli har blitt presentert under mange litterære etiketter: modernist, idylliker, klassisist, dekadent, symbolist, impresjonist og senromantiker. Sammen med Gabriele d'Annunzio regnes han imidlertid først og fremst som den viktigste representanten for den perioden i italiensk litteraturhistorie som kalles *il decadentismo* – den første dekadansen i italiensk litteratur. Det var tidsskriftene *Il Convito* (1895-1900) og *Il Marzocco* (1896-1932) – med positivismekritikeren Angelo Conti som en sentral stemme – som ble det første kulturelle referansepunktet for den italienske dekadansen. Her publiserte D'Annunzio sin nietzsche-inspirerte filosofi og Pascoli sine poetologiske tekster – deriblant et utkast til det som skulle bli hans poetologiske hovedverk og en av de sentrale litteraturfilosofiske verkene i den moderne italienske litteraturen, nemlig *Il Fanciullino* (*Det lille barnet*, 1907).<sup>1</sup>

Oppvokst i kjølvannet av en stormfull politisk æra som skulle resultere i skapelsen av en ny nasjon, det samlede Italia, representerer Pascoli en ny følsomhet og en mer introvert og personlig diktning innen den italienske kanon. I en periode som til de grader er preget av en politisert litteratur fremstår Pascoli snarere som landlivets og de små tingenes dikter. Hans E. Kinck skriver: ”I sin literære samtids larmende humbug og reklamesyke er hans poesi som den stille natlampes vage blaff [...] Det nye han har bragt, er intimitet” (Kinck 1919: 191-195). Bildet Kinck bruker er en klar referanse til diktet ”La Poesia”: ”Jeg er lampen med det milde lys!” [”Io sono la lampada ch’arde soave!”] (Pascoli 1939: 503-506). Pascolis diktning har ofte blitt beskrevet som en ”poetica degli oggetti” (tingenes poetikk) og som ”a poetry of little things” (Horne 1983: 34).

Når det gjelder samtidens resepsjon av Pascolis forfatterskap, var det den store filosofen Benedetto Croce som fremstod som den mest prominente stemmen. Croce, som for øvrig også forbindes med begrepet *il decadentismo* og som interessant nok produserte estetisk filosofi som til dels ligger svært tett opp mot Pascolis *Il Fanciullino*, var kritisk til Pascoli. I et berømt essay fra 1907, ”Di un carattere della più recente letteratura italiana”, går Croce til angrep på det han betrakter som en *sykelig* tendens i samtidslitteraturen, med en klar adresse til Giovanni Pascoli,

---

<sup>1</sup> Den tidligste utgaven av *Il Fanciullino* ble trykket i tidsskriftet *Il Marzocco* i 1897. Pascolis seneste utgave er imidlertid fra 1907. Dette er den mest omtalte

Gabriele D'Annunzio og Antonio Fogazzaro (Somigli & Moroni 2004: 76). Croce inntok en slags mellomposisjon mellom positivisme og irrasjonalisme, og hans ideal var det *organiske* og *helhetlige* diktverket som kretset om et tydelig lyrisk sentrum. En slik dikterisk helhet så han ikke i Pascolis utgivelser. I Croces øyne representerte ikke Pascoli noen egentlig eller genuin *poetikk*. Snarere så han i Pascolis tekster en fragmentert og vag mystisisme, og en mangel på ideologisk og estetisk konsekvens. I førti år fortsatte Croce å skrive kompromitterende artikler om Pascolis diktning. Croces artikkel er viktig i den forstand at den fremstår som et av de første klare uttrykkene for en bevissthet om dekadanse (*decadentismo*) i italiensk litteraturhistorie. P. H. Horne har hevdet at Croce i kraft av sin innflytelse bidro til å hindre Pascoli i å nå en større anerkjennelse blant tidens rådende litterære kritikere; en anerkjennelse som ifølge Horne krevde modning for at man skulle innse Pascolis betydning: "that its novel features represented a new departure in the history of Italian poetry, the beginnings of modern poetic idiom" (Horne 1983: 9). En som imidlertid berømte Pascoli som en original lyriker, var hans dikterkollega Gabriele D'Annunzio. I en artikkel i avisen *Giornale d'Italia* i anledning Pascolis død skrev D'Annunzio følgende: "Giovanni Pascoli er den største og mest originale dikteren som har dukket opp i Italia siden Petrarca. Dette vil man innse når Italia en gang fornyer sine gamle poetiske idealer" (Ibid: 9, *min oversettelse*).

Det var imidlertid forfatteren og Bologna-professoren Giosuè Carducci som var samtidens litterære ener. Nærmest som en slags nasjonalskald skrev Carducci heroiske og tydelig politisk-ideologiske verker som påkalte den italienske litteraturhistoriens storhet. Carducci er kanskje den tydeligste eksponenten for den klassisistiske litteraturen som fremdeles preget Italia. Han søkte å gjenoppta de nasjonale og klassiske verdiene som hadde preget *il risorgimento*. Dette er en periode i italiensk historie preget av patriotisme og en nostalgi knyttet til landets storhetstid – en tid som forlangte handlingsvilje og engasjement. Kinck er for øvrig på linje med Croce når han poengterer at "Pascoli var ingen strids-gnyets mann som Carducci" (Kinck 1919: 179). Mens Carduccis litterære stemme er utadvendt og blottet for det private følelsesliv, finner man hos Pascoli et mer intimt samspill mellom diktning og private følelser. Grunnen til at jeg trekker frem Giosuè Carducci er ikke bare at han utgjør et litterært bakteppe for Pascolis dikterkarriere. Giovanni Pascoli, som hadde vært Carduccis elev, skulle nemlig komme til å ta over hans professorstol ved Universitetet i Bologna, som var det litterære Italias mest prestisjefylte akademiske

post. I nesten femti år hadde Carducci gjennom sine forelesninger og sitt forskningsarbeid forvaltet Italias litterære arv. Pascoli ble foretrukket fremfor den mest nærliggende kandidaten, Gabriele D'Annunzio, som på den tiden hadde en høyere stjerne i det litterære miljøet.

Både D'Annunzio og Pascoli fulgte i Carduccis fotspor i den forstand at deres diktning er tungt rotfestet i tradisjonen og i den antikke litteraturen. Liksom Carducci, børstet også Pascoli støv av de romerske versemålene og av de greske mytene. Han deltok i en rekke konkurranser innen latinsk diktning der han vant flere priser.

Til sist vil jeg minne om at det samtidig eksisterte en tydelig *realistisk* litterær strømning. Luigi Capuana (1839-1915) og Giovanni Verga (1840-1922) var på 80- og 90-tallet toneangivende skikkelser innen retningen *Il Verismo* (verismen), som ble sentral i utviklingen av den italienske romanen. I forlengelse av Alessandro Manzonis, men også Émile Zolas arbeider, skrev Verga sterkt realistiske og til dels naturalistiske prosatekster som tok utgangspunkt i det økonomisk underutviklede sicilianske jordbrukssamfunnets situasjon, og i regionens manglende integrasjon i den nye staten. *Verismen* demonstrerer til en viss grad en *positivistisk* tendens i den italienske 1800-talls litteraturen, som i motsetning til *il decadentismo*, betonet et vitenskapelig og rasjonalistisk perspektiv på samfunnet.

# Dekadanse

## Et tvetydig begrep

Ordet *dekadanse* forekommer meg å være nesten like rommelig og flertydig som *modernisme*-begrepet, eller for den saks skyld som *romantikk*-begrepet – noe som kommer til uttrykk gjennom de svært sprikende anvendelsesområdene som begrepet har fått blant ulike kritikere. Det råder kort sagt en uklarhet med hensyn til begrepets reelle betydning. Det kan være nok å minne om at ordet *decadentia* fra middelalderlatin, opprinnelig ikke hadde noen abstrakt betydning, men simpelthen henviste til en materiell eller fysisk forfallstilstand. *Decadentia* betyr bokstavelig talt *i forfall* og springer ut fra ordet *de-cidere/ de-cadere* (falle ned). *Decadentia* gav opphav både til det franske *décadence* og til det italienske *decadenza* (Phillips 1977: 4). I dag tillegges dekadansen både en idéhistorisk og en litterær betydning, men også den litterære dekadansen er i seg selv påfallende heterogen og motsetningsfull. Det er påtagelig i hvilken grad de fleste dekadansforskere introduserer dekadansen nettopp ved å påpeke hvor problematisk det er å gi fenomenet en meningsfull definisjon. Per Buvik hevder også at dekadansen er en problematisk littearturhistorisk betegnelse; for det første fordi det ikke er åpenbart at det noensinne har eksistert en enhetlig litterær dekadansebevegelse, og for det andre fordi de forfatterne som i dag knyttes aller sterkest til begrepet, som for eksempel Joris-Karl Huysmans, i mange tilfeller kan sies å målbære et *dekadansk* tankegods (Buvik 2001: 29). De tekstene vi i dag omtaler som dekadansetekster (f.eks *À Rebours*, 1884) kan i seg selv leses som en kritikk av en *samfunnsmessig* dekadanse på flere plan. Dessuten fremstilles ikke ”den dekadente livsfølelsen” som noe utvetydig positivt eller aktverdig i disse romanene. Tvert imot ender ofte ”den dekadente helten” i åndelig og fysisk ruinering. Dette betyr at den litterære dekadansen rommer en indre tvetydighet, der det er uklart hvorvidt dekadansen må forstås som en litteratur som tematiserer dekadansen i sin alminnelighet, eller om begrepet snarere må forbeholdes de tekstene som kan kalles *genuint* dekadente, formodentlig i betydningen moralsk korrumperte. Dessuten er det ikke opplagt hvorvidt den litterære dekadansen først og fremst henviser til en verdiladet virkelighetsanskuelse eller til en bestemt *stil* og estetikk. Dette er en distinksjon som vil være avgjørende i min undersøkelse av dekadansen. Begrepet kompliseres ytterligere ved at det i ulike akademiske tradisjoner ser ut til å kunne

inkludere svært forskjelligartede tekster og ved at den litterære dekadansen får ulike uttrykk i forskjellige nasjoner. Jeg vil senere vise hvordan den italienske dekadansen på flere plan avviker fra og sprenger seg ut av ”vår” definisjon av begrepet.

På den ene siden er det en sterk tendens til å betrakte *romanen* som det fremste nedslagsfeltet for en dekadent estetikk og motivkrets, der Joris-Karl Huysmans *À Rebours* (1884) fremheves som et kroneksempel, mens andre vil betone dekadansen som et poetisk og stilistisk fenomen, med utgangspunkt i forfattere som Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, men også Gabriele D’Annunzio og Giovanni Pascoli. Det er med andre ord ikke åpenbart hvorvidt dekadansen først og fremst henviser til en rekke tematiske, motiviske, filosofiske og verdimeslige kjennetegn, eller om dekadansen angår et spørsmål om *formelle* og *språklige* aspekter. Er litterær dekadanse en måte å bruke språket på og en måte å beskrive virkeligheten på? Denne tvetydigheten antyder dessuten det definisjonsmessig uklare forholdet mellom begrepene *dekadanse* og *symbolisme*. Nettopp denne tvetydigheten byr på visse utfordringer når det gjelder diskusjonen rundt Giovanni Pascolis forhold til dekadansen. Jeg vil i det følgende likevel bestrebe meg på å nærme meg en slags definisjon. Deretter vil jeg belyse det italienske dekadansebegrepet mer spesifikt.

### **Et historisk blikk på dekadansen**

Dekadansen er for det første et begrep som kan betegne en bestemt tidsånd, en mentalitet og en livsfølelse. I denne sammenhengen forstås dekadansen som en universell kulturell diagnose på et samfunn som preges av moralsk oppløsning og livstretthet. En slik betydning av ordet betones av Koenraad W. Swart i *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (1964), som av mange regnes som en av de betydeligste studiene innen dekadansen. Den romerske ”sølvalder” er selve ur-eksempelet på et dekadent og overmodent samfunn. Det antikke Roma befant seg nettopp i en slik høst etter at den berømte storhetstiden under keiser Augustus og *pax romana* gikk mot slutten. Dette er altså en form for samfunnsmessig og moralsk dekadanse som innebærer en teori om et allmenngyldig sosio-kulturelt fenomen som rammer et samfunn som befinner seg i en slik overgangsfase. Denne betydningen av ordet kommer blant annet til uttrykk gjennom arbeidene til forfattere som

Montesquieu<sup>2</sup> og Gibbon<sup>3</sup> om det romerske keiserdømmet. Dette illustrerer hvordan begrepet, særlig fra 1700-tallet, gradvis antok en større kulturell og billedlig (ikke-bokstavelig) betydning. “The memory of the catastrophe which overtook Rome is perhaps the central fact of the Occident’s historical thought. Anyone who studies the West automatically studies decadence” hevder A. E. Carter i *The Idea of Decadence in French Literature* (Carter 1958: 146). Et dekadent samfunn er formentlig et samfunn i en overmoden sivilisasjon – et samfunn på vei mot undergang. “Det er i dette ord også en dâm av melankoli fremkalt av resignert kraftløshet og kanskje av sorg over ikke å ha kunnet leve i skyggen av katedralene, i de robuste og rå epoker med brennende tro” skriver Paul Verlaine (*her sitert ved* Buvik 2001: 40). Dette er ingen uproblematisk definisjon, og jeg vil nøye meg med å påpeke den som èn av flere betydningsdimensjoner som dekadansebegrepet bærer med seg.

På den andre siden henviser begrepet til et litterært fenomen, både med hensyn til stilistiske aspekter og til en gjenkjennelig motivkrets med visse gjennomgående temaer. Den snevreste definisjon av den litterære dekadansen er at den betegner en konkret og svært avgrenset litterær manifestbevegelse i 1880-årenes Frankrike som kun innbefatter noen få franske diktere som knyttet seg til tidsskriftene *Le décadence* og *Le Décadent* som ble publisert av Anatole Baju. Charles Baudelaires tekster betraktes i denne sammenheng som et viktig forelegg, mens forfattere som Paul Verlaine og Théophile Gautier blir senere frontfigurer. Det er denne snevre definisjonen som har dominert den franske litteraturforskningen. Man snakker også om en britisk dekadanse, som først og fremst er assosiert med tidsskriftet *The Yellow Book* (1894-97) og med visse verker av forfatterne Arthur Symons, Aubrey Beardsley, Richard Le Gallienne og Oscar Wilde. Også denne dekadansen er svært avgrenset.

Andre forskere har imidlertid tillagt dekadansebegrepet et langt mer teoretisk innhold og har senere applisert begrepet i en videre og mer epokal betydning innen den europeiske litteraturhistorien. Denne begrepslige konflikten, mellom en snever og historisk og geografisk avgrenset dekadanse på den ene siden, og en mer omfattende og teoretisk dekadanseforståelse på den andre siden, er interessant i forbindelse med mitt prosjekt. Har Pascoli kun tilhørighet i en svært inkluderende og løst definert form for dekadanse (*il decadentismo*), eller rommer hans forfatterskap også *essentielle*

---

<sup>2</sup> *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur decadence* (1734)

<sup>3</sup> *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776)

dekadansetrekk? Som en generell litterær betegnelse representerer dekadansen et opprør mot en naturalistisk, realistisk, mimetisk, tradisjonalistisk og moralistisk litteratur og mot en positivistisk verdensanskuelse. Men selv hos en selvutnevnt naturalist som Émile Zola kan man diskutere om ikke det finnes klare dekadanselementer.

Når begrepet tas opp av en håndfull kritikere på begynnelsen av 1800-tallet, deriblant Désiré Nisard, blir det brukt for å betegne det de anser som en moralsk usunn og fremskrittstfiendtlig tendens i den romantiske litteraturen, særlig med tanke på Victor Hugos romaner. Nisard angriper det han betrakter som et overdrevet fokus på det *stilistiske* og språklige, som han mener går på bekostning av innholdet i litteraturen. Denne språklige estetiseringen og kunstigheten er etter Nisards syn *dekadent* (Marshall 2007: 33). Det er interessant at dekadansen allerede av de første litterære kritikere identifiseres som en slags språklig fetisjering – som en besettelse av språket som et estetisk materiale. Dessuten kritiserer Nisard disse tekstene for å være *detaljfikserte* og *fragmenterende* i en slik grad at tekstens helhet fremstår som underordnet eller underminert (Weir 1995: 88). Det er interessant at dette aspektet ved dekadansen senere også aksentueres av Paul Bourget, men da med et mer positivt fortegn. I en artikkel om Baudelaire i *Nouvelle Revue* fra 1881 skriver Bourget: ”En dekadansetil er den hvor bokens enhet oppløser seg for å gi plass til setningens uavhengighet, og setningen for å gi plass til ordets uavhengighet” (*her gjengitt av* Buvik 2001: 72). Dekadent litteratur er formentlig tekster der *meningsklarheten* og den logiske fremdriften og totaliteten er neglisjert til fordel for en oppvurdering av enkeltaspekter, detaljer, stemninger, enkeltord osv. En tilsvarende betoning av dekadansen kommer for øvrig også til uttrykk i det tjuende århundret gjennom Georg Lukács’ (1936) kritikk av naturalismen og Émile Zola. Det er interessant at den store romanteoretikeren knytter Zolas stil til *dekadansens*. Han mener at de poetiske beskrivelsene hos Zola opphøyes og får en selvstendig og løsrevet verdi, uten sammenheng med fortellingens helhet: ”På denne måte forsvinder enhver episk sammenheng fra den beskrivende stil. Stivnede og feticherede ting omsværmes af væsensløse stemninger” (Lukács 1978: 204). Igjen tillegges altså dekadansen en formell eller stilistisk betydning, men nå med et negativt fortegn som igjen leder tankene hen på Nisard. Vi ser altså her en tydelig motsetning mellom dekadanse og *det klassiske*. Nisards kritikk av den romantiske litteraturen har en viss parallell i måten begrepet ble brukt for å karakterisere den kulturen og de dikterne som preget tiden



etter den romerske gullalderen. Samtidig ser vi en motsetning mellom realistisk eller mimetisk litteratur på den ene siden, og dekadent litteratur på den andre siden.

På slutten av 1800-tallet blir dekadansen et kulturelt motebegrep som tangerer en hel rekke fenomener – moralske, medisinske, psykologiske, litterære og politiske. Fremdeles tillegges dekadansen et reaksjonært innhold, og ordet tjener som et kritisk begrep om en litteratur som motarbeider en sunn samfunnsmoral. En tydelig eksponent for et slikt syn er Max Nordau med sine teorier om degenerasjon i verket *Entartung* fra 1892 der han særlig fremhever en rekke diktere som dekadente og degenererte.

I et forord til Charles Baudelaires *Les fleurs du mal* i 1868 redefinerer i sin tur Théophile Gautier dekadansebegrepet. Sammen med et knippe franske diktere annekterer han begrepet og snur det på hodet ved å lade det med et positivt eller opprørsk innhold. Ifølge A.E. Carter var det Pontmartins kritikk av Edgar Allan Poe, der han identifiserte nettopp Poes diktning som *dekadent*, som tilskyndet Baudelaires oppfatning av ordet dekadanse som noe aktverdig:

It was criticism of this sort [...] which led Baudelaire to grasp the nettle and declare that if Poe was decadent he was quite legitimately so; that what hostile criticism called a decadent style was an essentially modern style, more colourful and worthier of imitation than a classical style, since it was better suited to represent contemporary life (Carter 1958: 144-145).

I et prosjekt som går ut på å sprengte seg ut av en borgerlig konformitet og fornuftstenkning blir dekadansen en kunstnerisk og ideologisk hedersbetegnelse. Disse dikterne ikler seg dekadansebegrepet med en bevisst selvtillit og provokasjonsvilje. Dermed fungerer dekadansen som en kulturell identitetsmarkør og som en kunstnerisk og ideologisk parole. Dekadansen blir et symbol på en ny tenkemåte. Dessuten blir den oppfattet som *moderne* og mer skikket til å beskrive en ny virkelighet – et komplekst og moderne samfunn.

### **En utvidet dekadanse**

I Per Thomas Andersens (1992) doktorgradsavhandling om dekadansen i nordisk litteratur, som er et eksempel på en utvidet anvendelse av dekadansebegrepet, hevder forfatteren at den litterære dekadansen ikke bare var et fransk, men et *europæisk* fenomen, med tydelige representanter både innen engelsk, nordisk og italiensk litteratur (Andersen 1992: 121). Videre forsøker han å påvise at selv om

dekadansebegrepet dekker et svært mangefasettert og komplekst betydningsfelt, kan man likevel identifisere en tilstrekkelig indre koherens og fellesbetydning, slik at det blir meningsfullt å anvende begrepet i en mer generell teoretisk og historisk kontekst:

Dekadansen mot slutten av forrige århundre representerer i denne sammenhengen en første fase der litteraturen direkte tematiserer jegets desorientering og reaksjonsmønster når de konstitutive verdiene svikter. [...] På denne måten synes dekadanselitteraturen å insistere på et spesielt aspekt ved kjerneverdiens forfall: Kulturens og samfunnets verdier går til grunne gjennom mennesker som går til grunne (Ibid: 16).

På en grunnleggende måte problematiserer dekadanselitteraturen *sunnheten* og det *samfunnsbyggende* som verdier. Dekadansen kjennetegnes ved en intens spenning mellom subjekt og kollektiv, mellom enkeltmenneskets følelsesliv og en kollektiv samfunnsmoral. Dekadanselitteraturens tekster gir nettopp inntrykk av å være skrevet i en tid der mennesket har mistet flere av sine faste moralske og erkjennelsesmessige holdepunkter. Det har vært hevdet at dekadanse er en form for tenkning som nekter å akseptere ideen om en klar distinksjon mellom positive og negative krefter i samfunnet (Marshall 2007: 33), men som i stedet tilbyr en overskridelsens estetikk som tillater oss å se skjønnhet i forfallet og i oppløsningen. Dekadansen rommer formentlig et iboende hat overfor snusfornuften, fremskrittstanken, borgerskapet og det trivielle. *Dekadenten* søker å skrive seg ut av denne konformiteten for heller å forfølge en subjektiv lidenskap. Imidlertid er det viktig å huske på at dekadansen – til tross for at den rommer en sterk antiborgerlig impuls – egentlig er en borgerlig sjanger og at den alltid har hatt et elitistisk preg. ”Dekadenten” – enten det er romanhelten eller dikteren – har en tendens til å fremstå som en estetisk aristokrat, og han er ubehjelpelig *borgerlig*.

## Den dekadente stil

*Decadent sensibility required a new style to express itself – its craving for the artificial, its passion for the abnormal, its sense of world-weariness.*

– E.A. Carter

Carter poengterer i studien *The Idea of Decadence in French Literature* (1958) at vi kan spore begynnelsen av en slik ny stil i den *romantiske* litteraturen, og mer presist i to prosesser i den tidligere nevnte Victor Hugos romaner: i utvidelsen av det dikteriske vokabularet og i forkludringen av det klassiske (aleksandrinske) versemålet

(Carter 1958: 123). Hugo hadde imidlertid neppe noen bevisst ”dekadent” ambisjon med dette, men snarere en bevisst front mot den franske *klassisimen*. Disse to formelle aspektene ved den litterære dekadansen er interessante i denne sammenheng, ettersom jeg mener vi kan spore begge disse prosessene i Giovanni Pascolis diktning.

Det var imidlertid Théophile Gautiers definisjon av den dekadente stil, slik den kom til uttrykk i hans forord til Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, som skulle bli det store vendepunktet i forståelsen av hva det innebar å skrive *dekadent*. Hans essay ”Notice” fra 1868 er kanskje det nærmeste vi kommer en slags ”dekadansens poetikk”. Ifølge Gautier er dekadansen:

en oppfinnsom, komplisert og lærd stil, full av nyanser og raffinementer, som bestandig flytter språkets grenser ved å låne fra alle tekniske vokabularer og ta farger fra alle paletter og noter fra alle klaviaturer, ved å bestrebe seg på å gjengi den mest utsigelige tanke og formen i dens vageste og flyktigste konturer, og [...] ved å lytte til nevrosens subtile betroelser, tilståelsene fra den aldrende lidenskap som perverteres, og de bisarre hallusinasjoner med rot i den fikse idé som går over i galskap (Buvik 2001: 70)<sup>4</sup>.

Gautiers essay tok opp flere sentrale og definerende stilmomenter som i samtiden bidro til å utkrystallisere en slags dekadansens *ars poetica* som ble skoledannende for en betydelig gruppe diktere i de kommende tiårene. Denne stilen skulle imidlertid også til slutt stivne i en nærmest oppskriftsmessig litterær praksis som i visse tilfeller gav seg utslag i rene travestier og noen ganger parodier: vi finner den i større eller mindre grad hos forfattere som Példan, Rachilde, George Rodenbach, Octave Mirbeau, Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Adoré Floupette, Charle Baudelaire osv. Gautier legger særlig vekt på at dekadansestilen må skrives med et utvidet og nytt vokabular og med uortodokse syntakser. Han poengterer den motsetningen som råder mellom klassisk og dekadent, og identifiserer dekadansen med *det moderne*. Dekadansestilen skulle være *nevrotisk* og *depravert*, men på en slags glamorøs og forfinet måte. Det er interessant at Max Nordau i sine teorier om degenerasjon fant en særlig usunn og sykkelig tilbøyelighet i det han så som dekadentenes henfallenhet til å *sammenblande ulike sanseområder* – noe som gjennom *synestetsien* skulle bli en av de sentrale lyriske strategiene innen symbolismen og dekadansen (Somigli & Moroni 2004: 68).

---

<sup>4</sup> Théophile Gautiers tekst ble trykt som forord til 1868-utgaven av *Les Flerus du Mal*. Her gjengitt ved Per Buvik.

To raise the combination, transposition, and confusion of the perceptions of sound and sight to the rank of a principle art, to se futurity in this principle, is to designate as progress the return from consciousness of man to that of oyster (Nordau, *her gjengitt ved Somigli & Moroni 2004: 68*).

Nordau så altså – i denne tilsløringen av grensene mellom de ulike sanselige sfærene – en bakstreverskhet og tegn på galskap.

Dekadanselitteraturen preges av en overdreven språklig subtilisering og ordrikdom. Den anvender et raffinert og frodig vokabular som ikke går av veien for å benytte seg av de sjeldneste og mest eksotiske begreper og uttrykksmåter. Dette er en litterær strategi som i sin ambisjon om å fange den mest flyktige og sjeldne sanseerfaring, risikerer å bli uforståelig eller lukket i et subjektivt sanseunivers. Vi kan lese følgende Pascoli-vers fra diktet "L'Assiuolo" som et eksempel:

finissimi sistri d'argento  
(tintinni a invisibili porte  
che forse non s'aprono più?...)

(Pascoli 1939: 95)

"Utsøkte sølvsistrum som er som dørklokker til usynlige porter, som kanskje ikke lenger åpner seg". Den dekadente stil innebærer en slags språklig eksentrisitet med en nærmest sykelig estetisk og emosjonell forfinelse. Samtidig preges dekadanselitteraturen av en utpreget sans for *det kunstige* og det esoteriske (Weir 1995: 4). Dekadansen ble langt på vei definert nettopp som motsetningen til det naturlige – dekadansstilen var kunstlet og utspekulert: "To let oneself go on the wings of inspiration was natural; to prepare one's effects, call upon will-power and reason to develop them, was voluntary, artificial, decadent" skriver Carter (Carter 1958: 128).

Med en referanse til Gautier påpeker Per Buvik at den dekadente stil er "[e]t hybrid språk med arkaismer og neologismer og strenge klassiske former og oppsiktsvekkende regelbrudd i skjønn forening" (Buvik 2001: 71). "Det dekadente ligger i oppstykingen og i den estetiserende dveling ved enkeltaspekter og detaljer" hevder Buvik videre (Ibid: 72, *her omtales Bourgets dekadansedefinisjon*).

Dekadansekunsten er respektløs, men lærd, i måten den behandler tradisjonen og kunstens klassiske formkrav på. Slik Matei Calinescu har påpekt sammenfaller dekadansen og modernismen i et individualistisk opprør mot tradisjonens tyrrani. "A style of decadence is simply a style favorable to the unrestricted manifestation of aesthetic individualism, a style that has done away with traditional authoritarian

requirements such as unity, hierarchy, objectivity, etc.” skriver Calinescu (Calinescu 2003: 171). Vi skal se at Pascoli uttrykker en lignende holdning i sitt teoretiske hovedverk *Il Fanciullino*. Både i dekadansen og modernismen finnes det en sterk tradisjonskritisk impuls og en oppvurdering av den individuelle kunstneriske og åndelige friheten. Dekadansen, som jeg mener bør betraktes som en sentral del av den litterære tidligmodernismen, deler med den modernistiske litteraturen en mangel på respekt for de klassiske konvensjonene i litteraturen og en vilje til språklig eksperimentering og eksentrisitet.

### **Det italienske dekadansebegrepet**

”Esiste un decadentismo italiano? La domanda può parere azzardata, perché i nomi di D’Annunzio, di Pascoli e di Fogazzaro soccorrono come primo sicuro riferimento. [...] [E]siste, in Italia, un decadentismo con caratteri propri ed originali?” (Sormani 1975: 487). Med en slik tvil åpner kapitlene om dekadansen i den italienske litteraturhistoren (*La Letteratura Italiana: Storia e testi: Il secondo ottocento*). Finnes det virkelig en italiensk dekadanse? Usikkerheten har noe å gjøre med den labile betydningen av begrepet ”il decadentismo”. ”[I]l decadentismo italiano non è un fenomeno autoctono” konkluderes det raskt – den italienske dekadansen er ikke et innfødt fenomen (Ibid). Den mangler genuine forelegg i den italienske tradisjonen. Likevel ser vi at begrepet blir benyttet over en lav sko.

Som jeg tidligere har diskutert, har Pascoli en uttalt tilknytning til begrepet *il decadentismo*, mens hans forbindelse til det snevrere dekadansebegrepet, slik det er tradert i vår kulturkrets, er mindre åpenbar eller uttalt. Det er imidlertid interessant at Pascoli i samtiden i liten grad ble assosiert med dekadanseskulturen. Man lette ikke etter eksterne europeiske inspirasjonskilder for hans nyskapende diktning, og han ble ikke betraktet som en moderne *europeisk* dekadansesforfatter, slik Gabriele D’Annunzio i større grad ble. Snarere ble han oppfattet nettopp som landlivets og provinsens dikter, og som ”l’ultimo figlio di Virgilio” (”Vergils siste sønn”), slik D’Annunzio definerte ham. Dette anskueliggjør det faktum at den italienske dekadansen er et begrep som først og fremst gir mening i ettertiden. *Il decadentismo* eksisterte aldri som noen enhetlig litterær bevegelse og har ikke et definert litterært program. I verket *Italian Modernism* (2004) hevder Mario Moroni følgende:

Italian *Decadentismo*, unlike Romanticism, lacks accurate terms of reference in both its conceptualization and periodization. Despite a large bibliography, Italian *Decadentismo* appears to be, in fact, an exogitation *a posteriori*, developed by critics to explain cultural phenomena and attitudes that were simply *contemporary* to each other (Somigli & Moroni 2004: 66).

Slik jeg har forsøkt å klargjøre betraktes dekadansen i fransk og engelsk litteraturhistorie først og fremst som et avgrenset litterært fenomen, og begrepet har i denne sammenheng et snevert anvendelsesområde. Vi ser likevel en tendens til at begrepet tillegges en videre betydning der dekadansen forstås som en mer omfattende idéhistorisk og litterær periodebetegnelse eller som et universelt kulturelt og estetisk fenomen. I en slik anvendelse av begrepet knyttes dekadansen til en rekke erkjennelsesmessige impulser fra vitenskapen, psykologien og filosofien som gav næring til følelsen av å leve i en ny tid – i en *endetid* der en gammel og robust verdensoppfatning viker plass for en mer kompleks og nervøs livsoppfatning. Mennesket og samfunnets mening er ikke lenger klart definert. Det er altså snakk om en opplevelse av å leve i *en dekadent tid* som sådan – hele menneskeheten var formentlig preget av *tretthet* eller *uro*, delvis som et resultat av storbyens og det moderne livs økte tempo og kompleksitet, men også av en erkjennelsesmessig rystelse. Dekadansekulturen kan delvis betraktes som en reaksjon på eller bearbeidelse av denne erfaringen. Denne utvidede forståelsen av begrepet sammenfaller til en viss grad med Per Thomas Andersens generelle definisjon i hans doktorgradsavhandling om dekadansen i nordisk litteratur.

Dette er i stor grad også tilfelle i den italienske kultur- og litteraturhistorien, der tendensen er at dekadansebegrepet anvendes som en mer opplagt periodebetegnelse med en tilsynelatende åpenbar legitimitet. I avhandlingen *Decadence and the Making of Modernism* (1995) påpeker David Weir at *il decadentismo* innen italiensk fagterminologi utgjør en grunnleggende historisk og estetisk kategori på linje med begreper som romantikk eller naturalisme, en posisjon som begrepet ikke kan sies å inneha i vår kulturkrets. Weir påpeker også at den senere (italienske) litteraturforskningen knytter begrepet svært tett opp mot *modernismen* og *avant-garden*, ofte i en slik grad at disse begrepene blir uatskillelige (se f.eks Elio Gioanolas *Il decadentismo* fra 1977). I sin mest generelle betydning betegner *il decadentismo* en kulturell og intellektuell strømning som på ulike måter gjør opprør mot enhver mekanisk virkelighetsforståelse, fremskritt dyrking, rasjonalisering,

objektivisering og vitenskapeliggjøring av samfunnet, i tillegg til en borgerlig og moralistisk fornuftstenkning. Det er også i denne sammenheng Carlo Salinari (1972) leser Giovanni Pascolis *il fanciullino* og Gabriele D'Annunzios *superuomo* (overmennesket); som uttrykk for eller fortellinger om en ny kulturell bevissthet – ”miti del decadentismo italiano”. Slik begrepet brukes i sin videste forstand må vi konstatere at det potensielt rommer alt fra impresjonismen, estetismen, symbolismen, ekspresjonismen og modernismen, til Nietzsches, Bergssons, Croces og Freuds tekster. I mange tilfeller vil dette dekadansebegrepet – *il decadentismo* – kunne overlappes eller sammenfalle med de generelle termene *tidligmodernisme* og *antipositivisme* eller andre ganger simpelthen med betegnelsen *fin de siècle*. I denne betydningen rommer begrepet en hel rekke tidstypiske tendenser og strømninger; *il decadentismo* fremstår slik som betegnelsen på 1880- og 90-tallets kunstneriske og intellektuelle frembringelser som på en eller annen måte reflekterer en tidsånd som er preget av store samfunnsmessige og erkjennelsesmessige omveltninger. At Giovanni Pascoli hører hjemme i denne romslige definisjonen av ”dekadentismen” skulle ikke være noen overraskelse, og når han i dag stadig fremheves som den fremste litterære representanten for perioden, er det mitt inntrykk at dette først og fremst må forstås i en bredere epokal betydning, slik jeg tidligere har beskrevet.

Som *litterær* epoke kjennetegnes *il decadentismo* av en ny opptatthet av den subjektive sanseverdenen og av en mystisk og irrasjonell virkelighetsdimensjon. Heri ligger også noe av slektskapet mellom dekadansen og romantikken. ”It borrowed Romanticism's swollen emotions and spiritual exhaustion; there is something of René in all decadent characters, even in that pattern decadent, Jean des Esseintes” hevder Carter om dekadansen (Carter 1958:150). Et grunnleggende kjennetegn ved denne dekadansen synes å være oppdagelsen av *det ubevisste*, og oppmerksomheten overfor de aspektene ved menneskelivet som unndrar seg en vitenskapelig eller rasjonell forklaring. Giovanni Pascolis teoretiske hovedverk, *Il fanciullino* (1897) er for øvrig sterkt influert av Eduard von Hartmanns teorier om det ubevisste i *Die Philosophie des Unbewussten* fra 1869. *Il fanciullino* er, som jeg senere vil diskutere, på mange måter en filosofisk antipositivisme. Det er imidlertid mer tvilsomt om dette kan sies å være et kjerneelement i den snevre eller ”egentlige” dekadansen.

I mange tilfeller vil det litterære begrepet *decadentismo* være mer sammenfallende med begrepene *senromantikk*, *nyromantikk* og *tidligmodernisme* enn med det mer snevre begrepet *Le décadentisme*, slik det anvendes i den franske

litteraturhistorien. Begrepet brukes altså langt mer uanstrengt i den italienske kulturhistorien. Man vil ofte kunne se at det anvendes nettopp som en generell idéhistorisk eller litteraturhistorisk term. En tydelig eksponent for en slik utvidet definisjon av dekadansen er for eksempel Giulio Marzot (1970), som inkluderer både *freudianismen*, *hermetismen* og *eksistensialismen* i begrepet, og som betrakter dekadansen som grunnlaget for store deler av det tjuende århundres kulturelle og litterære frembringelser. Man finner ikke en tilsvarende sterk tendens til å betrakte så store deler av 1800-tallskulturen som dekadent i fransk eller britisk litteratur.

Andre kritikere (f.eks Mario Praz og Luigi Russo) vektlegger imidlertid fremdeles den sterke forbindelsen mellom romantikk og dekadanse, og betrakter dekadansen som en form for modernisering av romantikken. Francesco Flora betrakter dekadansen som en siste fase innen romantikken, der subjektivismen fremdeles dominerer (Somigli & Moroni 2004: 81). Slektskapet mellom romantikk og modernisme har blitt postulert av et betydelig antall litteraturforskere. Visse dekadansereskere har forstått dekadansen dit hen at den fremdeles henger fast i romantikken, mens andre har betonet dekadansens modernitet og betraktet dekadansen som en katalysator og en forberedelse for en kommende modernisme.

Walter Binni foreslår i boken *La Poetica del Decadentismo* (1959) en distinksjon mellom begrepene *decadenza* (dekadanse) og *decadentismo* ("dekadentisme"), der det første henviser til et negativt ladet sosiokulturelt fenomen i betydningen av et samfunnsmessig og moralsk forfall, mens det andre viser til en (ny) litteratur og estetikk som står i kontrast til en romantisk og klassisk poetikk.

Paul Henry Phillips (1977) er kritisk til måten begrepet *il decadentismo* anvendes på, ettersom han mener at ordet er utvannet og mangler presisjon og nyansering. Slik Phillips påpeker er *il decadentismo* en 1800-talls-neologisme. Ordet er problematisk fordi det antyder den opprinnelige (etymologiske) betydningen, nemlig *forfall*, mens det i virkeligheten ofte henviser til et nøytralt litterært fenomen som *ikke* er dekadent i ordets opprinnelige mening. Tvert imot tillegges ofte begrepet et progressivt innhold, nettopp i betydningen *moderne* eller *avant-garde*. Den andre grunnen til at begrepet er problematisk er at det er upresist. Phillips mener at *il decadentismo* grovt sett kan deles opp i tre betydninger. Disse tre definisjonene kan passe som en oppsummering av begrepet. For det første kan vi si at dekadentismen eller *il decadentismo* betyr en *litteratur* som omhandler klassiske dekadente temaer. Her trekker Phillips frem følgende: livstretthet eller *ennui* som resulterer i en jakt på



sanselig og etter hvert kunstig nytelse og stimuli, en morbid eller sykelig estetisk opptatthet av *døden*, fremstillingen av erotikken og døden som intimt sammenbunnede fenomener, men også den samfunnsmessige og moralske dekadansen eller forfallet. For det andre betyr decadentismo en *ny* litteratur, en ny poetikk, en stil og et språk, slik også Binni hevder. Det er særlig på dette punktet at begrepene dekadanse, symbolisme og modernisme flyter sammen. For det tredje henviser begrepet til en grunnleggende åndelig og erkjennelsesmessig krise, slik jeg har diskutert tidligere. Phillips bestreber seg derfor på å skille ut begrepene ”decadence” (innhold) og ”symbolism” (form) som to forskjellige retninger som begge utgjør en liten del av det store sekkebegrepet vi kaller ”il decadentismo”, men der den første antas å representere den *egentlige* dekadansen. Phillips gjør etter mitt syn en beundringsverdig innsats for å nå frem til en strengere definisjon av dekadansebegrepet i vår omgang med den italienske litteraturen. Slik unngår han det alt for romslige og nærmest intetsigende begrepet ”il decadentismo” og kan dermed for alvor undersøke hvorvidt Giovanni Pascoli kan sies å tilhøre en form for litterær dekadanse, også i en snevrere betydning av ordet. Jeg undrer imidlertid på om ikke Phillips risikerer å kaste ut barnet med badevannet i sin eksremt rigide og nærmest formelbaserte definisjon av dekadansen, der det språklige aspektet tilsynelatende blir fullstendig neglisjert. Det vil jeg også komme mer inn på senere.

### **Dekadanse – symbolisme – modernisme**

Dekadansen står i et uklart forhold til *symbolismen*. Det er ikke opplagt hvorvidt symbolismen bør betraktes som en del av dekadansen, eller som en adskilt litterær periode. Symbolismen er moderne i kraft av sin språklige og formelle eksperimenteringsvilje, men også dekadansen innebærer et opprør mot den litterære tradisjonen og mot den poetiske høystilen. Kunsten etableres som en autonom virkelighetssfære og er ikke lenger en gjenspeiling av noe virkelig. Den sprenger seg ut av sin mimetiske eller virkelighetshermende dimensjon og innstilles snarere *på seg selv*. Diktningen utfolder seg innenfor et selvreflekterende og selvtilstrekkelig estetisk erfaringsrom og fremviser en eksplosiv eksperimenteringsvilje og et opprør mot de klassiske formene. Dette er floskler vi vanligvis støter på i forsøket på å definere modernismen i litteraturen. Dekadansens litterære program innebærer, liksom modernismens, ”å undergrave både etterligningen av eksisterende modeller og

etterligningen av virkeligheten” hevder Buvik (Buvik 2001: 73). Baudelaires *Les Fleurs du Mal* betraktes i dag som selve inngangsportalen til den første lyriske modernismen, og han leses som en overgangsskikkelse mellom romantikken og tidligmodernismen. Samtidig fremheves Baudelaires betydning for dekadansen, som i likhet med hans forfatterskap er både romantisk og moderne: Dens betoning av *det subjektive, det mystiske, det irrasjonelle, det overskridende, det vakre* og av *beruselsen* gjør den romantisk. Dens opptatthet av *det heslige, det kunstige, ”det lave”, det meningstomme, det tradisjonskritiske* og av en radikal språklig og tematisk fornyelse gjør den moderne. Det er imidlertid ikke lett å uttrykke noe generelt om dekadansen uten å gjøre seg skyldig i en brutal generalisering.

De siste tiårene av 1800-tallslitteraturen er preget av en sterk tendens til å skape markedsbevisste litterære merkelapper og programmatisk bevegelse som har til hensikt å markere forskjeller fra eller avstand til andre litterære tendenser. Det er tilstrekkelig å minne om betegnelser som *Les Parnassiens, scapigliatura, naturalisme, verisme, dekadanse, symbolisme, l’art pour l’art* osv. Denne tendensen ser ut til å fortsette ved begynnelsen av det tjuende århundre med bevegelse som *imagisme, futurisme, dadaisme, surrealisme, poésie pure* og i den italienske litteraturen: *hermetisme* og *crepuscolarismo* (skumringsdiktingen). Alle disse benevnelsene, med sine tilhørende manifeste og programerklæringer, kan gi oss et inntrykk av at det er snakk om klart adskilte litterære fenomener, men som Clive Scott (1991) hevder, ser vi kanskje i ettertid flere affiniteter og likheter enn distinkte forskjeller mellom flere av 1880- og 90-tallets litterære skoledannelser: ”Among the names, three stand out: Symbolism, Impressionism and Decadence” hevder Scott. ”Their overall importance for our century is unquestioned; what they do leave is a continuing controversy about priorities,” skriver Scott (Scott 1991: 206). Spørsmålet om forholdet mellom dekadansen og symbolismen innebærer en distinksjon som jeg tror det aldri er mulig å tegne fullt ut. Svaret på dette spørsmålet hviler til syvende og sist på hvilke aspekter ved den litterære dekadansen man velger å betone og hvordan man tolker disse. Dessuten henviser i mange tilfeller begrepene symbolisme og dekadanse til de samme forfatterne og til de samme tekstene, men aksentuerer til dels litt ulike sider ved disse. ”Both groups hated each other, yet no distinction is possible between them, and Symbolism was always equated with Decadence by contemporaries” skriver E.A. Carter (Carter 1958: 138). Symbolismen er i større grad enn dekadansen rettet mot *poetiske virkemidler*, der særlig synestesia, analogien, de interne symbolene,

fragmenteringen, musikaliteten, mystisismen og den evokative og antydende måten å bruke språket på betones. Disse er alle sentrale aspekter ved Giovanni Pascolis dikteriske språk. Ordet *dekadanse* vekker kanskje i større grad en forestilling om visse motiver, temaer, verdier og perspektiver som oppfattes som dekadente, men også dekadansen er, slik jeg har forklart, kjennetegnet ved en stil og ved en måte å bruke språket på. Det er i denne sammenheng interessant at Paul Henry Phillips (1977) i sin avhandling *Decadence and Symbolism in the Poetry of Giovanni Pascoli* konkluderer med at Pascoli *ikke* er en dekadansedikter, til tross for hans sentrale posisjon i *il decadentismo*. Phillips' konklusjon grunner i stor grad på det at han ikke finner "genuint dekadente" holdninger og motiver på et innholdsmessig nivå. Ikke desto mindre finner Phillips flere utpregede *symbolistiske* trekk i Pascolis forfatterskap. Phillips forholder seg her til et mer restriktivt og begrenset dekadansebegrep enn de vi finner hos en del italienske kritikere, som i Elio Gioanolas *Il Decadentismo* (1972) der det snakkes om "l'età decadente" (den dekadente tid). Gioanola ser både Baudelaire og Dostojevskij som tidlige aktører innen dekadansen. "Il Decadentismo nasce quando, in rapporto alla scoperta dell'inconscio, si arriva all'identificazione di Io e Mondo, con la messa in crisi del realismo e del sentimentalismo, che costituiscono le fondamenta stesse del Romanticismo" (Gioanola 1972: 29)<sup>5</sup>. Dette illustrerer noe av den uklarheten som råder mellom begrepene. Mitt utgangspunkt for denne studien er likevel en bestemt oppfatning om at det er legitimt, for ikke å si nødvendig, å snakke om dekadansen også som *en måte å bruke språket på* – som et fenomen som også angår rent estetiske og formelle hensyn. Jeg finner det likevel nødvendig å nevne alle disse ulike betydningene som ligger i ordet dekadanse. For det første fordi ingen av dem er irrelevante for måten begrepet dekadanse eller "decadentismo" brukes på i forbindelse med Giovanni Pascolis forfatterskap. Ingen av disse ulike betydningsdimensjonene er totalt fraværende i Pascolis dikteriske univers. For det andre er dekadansen, slik jeg tidligere har diskutert, et begrep som er så belastet med ulike kulturelle assosiasjoner og konnotasjoner, og der disse svært ulike assosiasjonene flyter sammen, at det ville være umulig å isolere en enkeltbetydning av begrepet og lukke øynene for resten. Jeg er nysgjerrig på om ikke dekadansen hos Pascoli også kan lokaliseres i noe ved hans

---

<sup>5</sup> [Dekadansen oppstår når man, i forbindelse med oppdagelsen av det ubevisste, kommer frem til identifikasjonen av Jeget og Verden, med en krise innen realismen og sentimentalsimen, som også utgjør fundamentet for romantikken.]

skrift, som kan beskrives som en spesiell *sensibilitet*, som en særegen følsomhet. Det er en ”soffio silenzioso” (en stille lidelse), slik Giovanni Getto uttrykker det i sin bok om Pascoli (Getto 1965: 157). ”Dekadentenes ideal innebar lidelse” skriver også Per Buvik, ”men *sofistikert* lidelse” (Buvik 2001: 41). Getto er inne på noe interessant når han skriver at dekadansen hos Pascoli dreier seg om ”una corruzione diversa, più sottile, metafisica, non così fisica” (Getto 1965: 158). Det er altså snakk om ”en annerledes, mer subtil form for fordervelse” – en slags åndelig fordervelse.

### **Dekadanse i italiensk litteratur**

Når det gjelder den italienske dekadansen, fremhever den tidligere omtalte Per Thomas Andersen (1992) først og fremst Gabriele D’Annunzio, som jeg har presentert innledningsvis. For å forstå den italienske dekadansen mener jeg at det er nyttig å se nærmere på nettopp D’Annunzio.

At Andersen primært nevner D’Annunzio som en italiensk forgrening av dekadansen er lett å forstå. Særlig med romanen *Il Piacere* (Nytelsen) fra 1889 knytter D’Annunzio an til visse klassiske dekadansetema: Forakten for borgerskapet og for det middelmådige og konflikten mellom en konvensjonell moral og enkeltmenneskets søken etter skjønnhet og sanselig nytelse. Liksom Huysmanns *des Esseintes* (1884) og Wildes *Dorian Gray* (1890) er hovedpersonen i *Il Piacere*, Andrea Sperelli, en aristokratisk og hypersensitiv estet som ønsker å leve sitt liv som om det var et kunstverk. Dessuten er han siste slektsledd i en forfinet og degenerert adelsfamilie bestående av kunstnere, diktere og intellektuelle. Det sies om ham at han var ”fullstendig gjennomtrukket av kunst [...] hans sinn var korrumpert, ikke bare av en overforfinet kultur, men av faktiske eksperimenter; hele hans viljestyrke hadde abdisert og overlatt septeret til instinktene, og hans estetiske sans hadde erstattet moralsansen” (D’Annunzio 1995: 36, *min oversettelse*). Dessuten er Sperelli av den typen som verdsetter *formen* mer enn innholdet, setningens briljans mer enn selve tanken. Dette bringer tankene hen på Nisards kritikk av dekadansen, som en overfokusering på nettopp formen og stilen. *Il Piacere* ble av mange ansett som selve startskuddet for den italienske dekadansen – D’Annunzio hadde formelig importert den franske dekadanseromanen direkte til Roma. *Il Piacere* et eksempel på at den italienske litteraturen også rommer en mer konvensjonell form for dekadanselitteratur. D’Annunzio er likevel mer anerkjent som dikter enn som romanforfatter. Også i kraft

av sine mest sentrale lyriske utgivelser, som *Laudi – Alcyone* (1903), knyttes han til *il decadentismo*. Hans tilknytning til en snevrere form for dekadanse, er her imidlertid gjenstand for diskusjon, liksom i Pascolis tilfelle.

Man finner imidlertid tydelige tilløp til en dekadanselitteratur også langt tidligere i den italienske tradisjonen, særlig blant dikterne som ble omtalt som *i scapigliati*, “de sjuskete”/ “de tøylesløse”. I opposisjon til den forfinede *bourgeoisie*-kulturen som preget det industrialiserte norditalia etter *il Risorgimento* dyrket Scapigliati-dikterne det morbide, det heslige og det makabre og fremstilte ofte kirkegårdsscener, anatomikamre, spøkelser og døde kroppar. På 1860-tallet skrev diktere som Emilio Praga (1839-75) og Igino Ugo Tarchetti (1839-69) en litteratur som var tydelig påvirket av Poe, Baudelaire, Gautier og Hoffmann. Dette var en gruppe diktere som fremstod som selvutnevnte bohemer og som stilte seg i opposisjon til den nye staten, til borgerskapets klassiske skjønnhetsidealer (se Carducci) og til den fornuftspregede og oppdragende litteraturen, slik den for eksempel kom til uttrykk gjennom Carlo Collodi og Edmondo De Amicis’ tekster. Maria Truglio (2007) ser tydelige affiniteter mellom *scapigliatura* og Pascoli, særlig i deres fremstilling av avdøde personer og i deres nærmest morbide opptatthet av døden. Truglio hevder imidlertid at Pragas og Tarchettis utilsørte fremstilling av det groteske og det makabre gjorde dem vanskelig å fordøye for leseren:

its Gothic and macabre sensibility, presented in so raw and naked a form, met with resistance precisely because of its untempered presentation of the grotesque. This dark sensibility found more success when it resurfaced in a subtler guise, clothed by more homely themes, in the poetry of Giovanni Pascoli (Truglio 2007: 26).

Pascoli tar opp igjen flere av de samme motivene, men i en mildere og mindre morbid utgave.

“Praga celebrates the same *noia (ennui)* which we saw to be essential to French Decadentism and likewise sings of evil and the seven cardinal sins [...]. Using vocabulary which recalls that of Baudelaire, he sees the Ideal as drowning in the mud” skriver Phillips (Phillips 1977: 18). Også Antonio Fogazzaro (1842-1911), særlig med romanen *Malombra* (1881), har en viss tilknytning til denne linjen i italiensk litteratur. Her tematiseres en form for *ennui* og *dessillusjonethet* som resulterer i en søken etter en grenseløs eller overskridende form for *sensualitet* – i det okkulte, i døden, i eksaltasjon, i det irrasjonelle og i det morbide eller sykelige – i en eklektisk og

fragmenterende prosastil. Det går en linje fra *scapigliatura* via Giovanni Pascoli og frem til de såkalte “skumringsdikterne”, i *crepuscolari*. “Skumringsdikterne”, deriblant Guido Gozzano (1883-1916) og Sergio Corazzini (1886-1907), skriver ut fra en langt mer pessimistisk livsholdning, uten enhver illusjon eller drøm om forandring, uten en tro på at man kan revitalisere en gammel tradisjon (slik Pascoli og D’Annunzio gjorde i sin diktning). Imidlertid spinner de videre på “la poetica delle piccole cose” som vi kjenner fra Pascoli – en vag melankoli formidlet gjennom en opptatthet av trivielle og ubetydelige hverdagsgjenstander. Deres dikteriske diskurs nærmer seg en antilyrisk hverdagstale og frie vers, blottet for forskjønnende virkemidler.

Om noen av disse forfatterne virkelig fortjener betegnelsen “dekadansedikter” er kanskje tvilsomt og muligens heller ikke så viktig. Ikke desto mindre utgjør de et grunnlag som er viktig for vår forståelse av den italienske “decadentismo” og de illustrerer at noen av de aspektene som vi betrakter som sentrale i den franske og europeiske dekadansen også er presente i et italiensk litterært klima. Flere av disse forfatterne utgjør sågar et vesentlig forelegg for Giovanni Pascolis forfatterskap.

Jeg vil i det følgende gå over til å se nærmere på noen av Giovanni Pascolis mest sentrale tekster, for å undersøke hvordan disse fremstår på bakgrunn av det litterære landskapet jeg nå har skissert. Pascoliforskningen har ikke kunnet påvise en direkte innflytelse fra de franske symbolistene på Pascolis forfatterskap, og det er ikke kjent om Pascoli leste diktere som Mallarmé, Verlaine eller Rimbaud.

Jeg ønsker å belyse flere av Pascolis mest karakteristiske litterære virkemidler, for slik å nærme meg en forståelse av hva det er ved hans diktning som kan sies å knytte ham til den samtidige europeiske tidligmodernismen som Clive Scott komprimerer i begrepene *Symbolism, Impressionism and Decadence* (se side 22).

## Barnets blikk: Giovanni Pascoli som litteraturfilosof

*Tu sei il fanciullino eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. [Du er det evige lille barnet, som ser alt med forundring, alt som om det var for første gang.]*

– Giovanni Pascoli

*L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. [Barnet ser alt som nytt; det er alltid beruset.]*

– Charles Baudelaire

Det er i essayet *Il fanciullino* (Det lille barnet, 1897) at Giovanni Pascoli utlegger sin poetikk eller sin lyrikkfilosofi. Det er en svært intim og personlig tekst om forfatterens syn på egen diktning. *Il fanciullino* er på mange måter *litterær* og uakademisk, full av lyriske passasjer og mytologiske anekdoter. Like fullt rommer essayet sterke ansatser til en universell eller allmenngyldig teori om hva diktning er. Pascoli tar klare standpunkt i forhold til hva som bør betraktes som egentlig poetiske emner og hvordan dikteren bør arbeide. I denne teksten er det som om litteraturforskeren og den klassiske filologen Giovanni Pascoli smelter sammen med dikteren. Det tyve kapitler lange essayet er utvilsomt Pascolis mest sentrale prosatekst og en kjernetekst innen moderne italiensk litteraturfilosofi. *Il fanciullino* er ikke kun et vitnesbyrd om Pascolis subjektive syn på diktekunsten, men også et nedslagsfelt for en moderne litteraturtenkning og for tidens idéer og refleksjon rundt *barnligheten*. Dersom man leser teksten som en filosofisk utlegning, må den sies å tilhøre *irrasjonalismen* og *antipositivismen*. *Il fanciullino* utgjør dessuten en epistemologisk hjørnestein innen den italienske ”dekadanse” – il *decadentismo*. Pascoli angriper det han oppfatter som en skoleflink og kunstlet tradisjonsbesettelse som han mener har dominert i den italienske litteraturen. ”Vi italienere er i grunnen altfor alvorlige og altfor flinke til å være poeter. Vi imiterer for mye” skriver Pascoli. [...noi italiani siamo, infondo, troppo seri e furbi, per essere poeti. Noi imitiamo troppo] (Pascoli 1992: 58). For Pascoli blir *barnets poetikk* kongeveien til en ny og spontan poesi – en poesi som vil frigjøre seg fra tradisjonens lenker. Her er det umiddelbart to tanker som dukker opp: Dekadanselitteraturen ville gjøre oppgjør mot den skoleflinke og klassiske tradisjonen, men ville den være spontan? Ville den være ”naturlig”? I det

følgende vil jeg forsøke å forstå Pascolis begrep om *det lille barnet*, og undersøke hvilke tilknytningspunkter som egentlig finnes mellom *Il Fanciullino* og det vi kan kalle en dekadent-moderne litterær estetikk eller poetikk.

### **Forundringens poetikk**

For Pascoli er *Il fanciullino* (det lille barnet) sinnbildet på diktningens vesen og betraktningmåte. *Il fanciullino* er selve evnen til å la seg forundre (*stupirsi*) av virkeligheten, som diktningen avhenger av. For Pascoli sammenfaller altså diktningens essens med et *barnlig blick*. Barnet har nettopp denne evnen til å se alt med forundring og forbløffelse (*con meraviglia*), som om det var første gang. Barnet relaterer seg til de ytre objektene på en ikke-instrumentell måte. Autentisitet, forbløffelse, naivitet, forundring, under, mysterium, latter, lek, musikalitet, spontanitet og ulærd assosiasjon – disse er *Barnets* egenskaper. Det er disse egenskapene Dikteren må gjenoppdage. I en passasje fra åpningskapittelet tegner Pascoli opp sin barndomsmytologi:

È dentro noi un fanciullino che non solo a brividi, [...] ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavvia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia.

[Det bor i oss et lite barn som ikke bare skjelver av frykt, men som også har sine egne tårer og gleder. Mens vi ennå befinner oss i denne skjøre alderen, smelter hans (barnets) stemme sammen med vår egen, og fra disse to barna som alltid leker sammen, og som alltid erfarer frykt, håp, glede og smerte i fellesskap, hører vi alltid bare én puls, ett rop og ett skrik. Men siden vokser vi opp, og han forblir liten; i våre øyne tennes nye begjær, mens han holder fast ved sin eldgamle, stille forundring] (Ibid: 25, *min oversettelse*).

*Il fanciullino* (Barnet) forstås som en opprinnelig intelligens, som et særegent blick på virkeligheten og som en indre stemme. Denne stemmen forstummer og overdøves ettersom vi blir eldre og avledes av en mer pragmatisk og målrettet virkelighetsorientering. Det som en gang utgjorde en harmoni eller helhet i subjektet, har nå blitt til et erfaringsmessig tap og en indre splittelse. Men til tross for denne splittelsen vil vi alltid kunne høre barnets gjentatte rop, som en klang fra fjerne



kirkeklokker ("egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello" Ibid: 25). Dikteren er han som hører barnets rop og som på nytt søker å gjenopprette denne sanselige kapasiteten som kjennetegner barnet.

Barnet/ *Il fanciullino* bør ikke forstås kun som et konkret tilbakelagt livsstadium, men som en universell menneskelig kategori og som en særegen erkjennelsesform. Det er ikke riktig å sette likhetstegn mellom Pascolis *Il fanciullino* og romantikkens begrep om barndommen som følsomhetens, renhetens og uskyldens livsstadium. *Il fanciullino* eller Barnet er mer enn dette – Barnet er en form for overlevelsesmekanisme, en evne som kan bevares hos alle mennesker. Dikteren bør bestrebe seg på å gjenopprette denne barnlige evnen hos den voksne, ved å spille på barnets erfaringsregister. Barnet bør forstås som en *arkety*p og et antropologisk topos – et sted der alt kan erfares som *under* (meraviglia), der individet kan skape nye og utforskede tilknytningspunkter til den ytre virkeligheten. Alle har dette barnet i seg, et sted dypt inne. ("*Ma in tutti è, voglio credere*" Ibid s. 32).

*Barnet* er både en litterær strategi og et utopisk livsmål. Barnligheten beskriver subjektets interaksjon med omverdenen – dets organisering av virkeligheten og fortolkning av objektene. Barnligheten er en strategi for å kunne møte verden på en måte som ikke er blasert av det vanepregede og praktiske livet eller av kulturen. Målet er å kunne skape friske og spontane bånd til virkeligheten – bånd som ikke er diktert av et allerede innlært kunnskapssystem. Å alltid oppdage virkeligheten på nytt er barnets privilegium og diktningens fundament. *Forundringen* eller *undringen* (meraviglia) er et nøkkelbegrep for *Il fanciullino*. Pascolis diktfilosofi fremstår som en form for *irrasjonalisme* som opphøyer en slags barnlig intuisjon og årvåkenhet til et grunnprinsipp for diktningen.

Allerede i essay-tittelen antydes en slags programmatisk erklæring. Gjennom det diminutive suffikset *-ino* (fra *Il fanciullo*: Barnet, til *il fanciullino* - Det lille barnet) understrekes Pascolis betoning av *det lille* og av *de små tingene*. De små tingene har en slags forrang i Pascolis diktfilosofi. "It is a statement of aesthetics by which the author intends to challenge the universal, innate, and eternal obsession for greatness, quantity, and sophistication" skriver RosaMaria La Valva i sin tolkning av *Il fanciullino* (La Valva 1999: 81). Diktningen er ikke de store ideenes eller de stormende lidenskapenes domene. Dette er på mange måter et antiromantisk trekk ved Pascoli, som ellers har en betydelig affinitet til romantikken. Som før nevnt har Pascolis produksjon blitt omtalt som "de små tingenes poetikk". Pascolis *Il*

*fanciullino* er på mange måter en slags antilitterær poetikk – en polemisk mottekst mot tradisjonen og mot en litteratur som mangler spontanitet og nærhet til livet og til *tingene* (Castoldi 2011: 34). Barnet uttrykker med en åpenhjertig enkelhet alt det har sett og følt på sin klare og umiddelbare måte. ”Tu dici in tuo modo schietto e semplice cose che vedi e senti in tuo modo limpido e immediato” (Pascoli 1992: 34). Bruddet med et klassisk poetisk vokabular og billedregister er et sentralt aspekt ved Pascolis tekster. Pascoli bringer inn upoetiske motiver, ikke-universelle elementer og uttrykk forbundet med prosasjangeren. For Pascoli er insekter, kjøkkengjenstander, jordbruksredskaper, sjeldne fuglearter og unnselige detaljer som omgir oss, like poetiske som den store kjærligheten. Slik forlater han et høypoetisk landskap til fordel for en litteratur som snarere orienterer seg rundt det hverdagslige, det private, det hjemlige og ikke minst den barnlige livssfæren. Pascolis oppvurdering av tilsynelatende prosaiske og ubetydelige enkeltgjenstander er et ledd i en strategi som går ut på å bryte ned en forestilling om at visse fysiske gjenstander har en særlig egnethet som poetiske motiver. Denne betoningen av det trivielle, av det lave, og kanskje til og med av det stygge, er noe jeg betrakter som et *moderne* trekk ved Pascolis diktning. Å invitere disse uspektakulære gjenstandene inn i lyrikken og å gjøre det simple og det lave til gjenstand for estetisering er et aspekt som kjennetegner den moderne lyrikken. I sine studier av den romantiske dikteren Giacomo Leopardi beklager Pascoli seg over den lyriske tradisjonens stivnede billedvokabular og mangelen på et språk som evner ”å differensiere mellom svarttroster og dompaper” (Horne 1983: 34, *min oversettelse*). Dette er en form for ”tinglighetspoetikk” – *la poetica del’oggettività* – som fordrer en oppmerksomhet mot det partikulære og det konkrete ved fenomenene.

Men samtidig som Pascoli vier en særskilt oppmerksomhet til *de små tingene*, etablerer han ikke desto mindre nye skillelinjer mellom poetiske og upoetiske emner. For Pascoli er både filosofien og den erotiske kjærligheten upoetiske anliggender:

Non sono gli amori, non sono le donne, per belle e dee che siano, che premono ai fanciulli; si le aste bronzee e i carri da guerra e i lunghi viaggi e le grande traversie. Così codeste cose narrava al vecchio Omero il suo fanciullino, piuttosto che le bellezze della Tindaride e le voluttà della dea della notte della figlia del sole. E le narrava col suo proprio linguaggio infantile.

[Det er ikke kjærligheten, ikke kvinnene, enn hvor vakre og gudommelige disse er, som opptar Barnet; men bronselansene og stridsvognene og de lange reisene og de storslåtte eventyrene. Det er disse tingene, snarere enn

Tyndareos' skjønnheter og nattgudinnens vellyst og solens datter, som Barnet berettet om for den gamle Homer. Og Barnet berettet for ham med sitt eget barnlige språk.] (Pascoli 1992: 28, *min oversettelse*).

For Pascoli er Homer selve urdikteren og sinnbildet på den barnlige fortelleren. Homer forteller samvittighetsfullt om alt det han har sett på sin reise, uten å utelate noen detaljer og alltid med en barnlig innlevelse og fascinasjon:

Ne parlava a lungo, con foga, dicendo i particolari l'un dopo l'altro e non tralasciandone uno, nemmeno, per esempio, che le schiappe da bruciare erano senza foglie. Ché, tutto a lui pareva nuovo e bello, ciò che vi aveva visto, e nuovo e bello credeva avesse a parere agli utitori.

[Om dette berettet han lenge, med lidenskap fortalte han om alle detaljene, en etter en, uten å utelate en eneste, ikke en gang, for eksempel, at kvistene han skulle fyre bål med ikke hadde blader. For alt han hadde sett der syntes for ham nytt og vakkert, slik han trodde det også måtte virke for hans lyttere.] (Ibid: 28, *min oversettelse*).

For Pascoli representerer Homer selve denne evnen til å la seg overvelde av bildet av den ytre verden, av de konkrete gjenstandenes fortryllende kraft. "Poesia è trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili" [Poesi er å finne i tingene, hvordan skal jeg uttrykke det? deres smil og deres tårer; og det gjør man gjennom to barnlige øyne] (Ibid: 41). Det er imidlertid ikke nødvendig å vende øynene bort fra vår hverdagslige og herværende virkelighet, for også de enkleste og mest ydmyke gjenstander rommer uendelige mysterier. "Voldsom er den dikteriske følelsen hos den som finner poesi i det som omgir ham, men ikke for ham som ikke finner den der, men må anstrenge seg for å søke den et annet sted" ("...intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, [...] non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove") (Ibid: 42). Pascolis poetikk formidler en erkjennelse av at kilden til den poetiske skaperkraften ikke er å finne på et fremmed og eksotisk sted, men i det helt nære og hjemlige, i de små tingene, i det som alle er eiere av. Derfor er Pascolis diktning så ofte orientert rundt *hjemlige* følelser og det rurale. *Il fanciullino* er hverdagslivets og de små tingenes poesi. Herfra stammer også behovet for et presist og konkret språk, som evner å differensiere mellom de mest unnselige nyanser. På mange måter dreier det seg om en elementær og spontan poesi og en slags anti-høypoesi. "Invero non mai fu amata la poesia elementare e spontanea" skriver Pascoli. [Vi (italienere) har sannelig aldri elsket den elementære og spontane diktningen] (Ibid: 56). Barnets poesi

er et språk som evner å gi mening til det som tilsynelatende ikke har mening. For Barnet har alle gjenstander en gjenkjennelig og mystisk essens.

*Il fanciullino* rommer en sterkt harmoniserende og idylliserende tendens. Pascoli målbærer på mange måter en tro på at det alltid er mulig å gjenopprette et slags tapt paradis. Dette er utvilsomt en del av Pascolis idealisme og naivisme. *Il fanciullinos* begrensning ligger kanskje nettopp i dette at den formidler en poetikk som tilsynelatende er reservert for et pastoral-lyrisk univers og for en barnlig eller naiv virkelighetsorientering. Man kunne spørre: Hvilken gyldighet har egentlig en poetikk som utelukker så store deler av menneskelivet, som ekskluderer både filosofien og den romantiske kjærligheten?

Det er imidlertid ikke riktig å si at essayet *Il fanciullino* rendyrker noen form for idyll-sjanger. Teksten aksentuerer en grunnleggende disharmoni. Den voksne *Dikteren* er prisgitt en uunngåelig oppsplitting – en indre splittelse i subjektet. *Il fanciullino* fremsetter ingen tradisjonell dikotomi mellom subjekt og objekt, mellom dikteren og den ytre virkeligheten. Subjektet selv er imidlertid ugjenkallelig spaltet. I en viss forstand kan ikke dikteren være annet enn *sentimental*. (Pascolis tenkning drar her veksler på Friedrich Schillers teori om naiv og sentimental diktning). *Il fanciullino* er moderne i sin forståelse av mennesket som et splittet vesen, som er hengitt til å leve med et uopprettelig tap. Dette er en gjennomgående erkjennelse i Pascolis tekster: Vissheten om at mennesket er et kompleks av ulike bevissthetsnivåer, og at vi aldri kan bli en fullstendig selvkoherent og sammenhengende identitet. Barnet, slik jeg tolker Pascoli, er alltid ”en annen” – en annen stemme fra et fjernt landskap, men som ikke desto mindre vedvarer som en lengsel og som en påminnelse om de evnene vi en gang var i besittelse av. Selv dikteren, som har bevart noe av Barnet i seg, er ikke identisk med seg selv. Gjennom hele *Il fanciullino* tiltaler Pascoli Barnet i form av en apostrofe, som et ”du” eller som en ”han”, som om Barnet skulle være en nærværende samtalepartner, mens det han i virkeligheten gjør er å påkalle en tapt virkelighetsdimensjon. Mennesket kan ikke lenger realisere et slikt selvidentisk *jeg*, men er prisgitt en uforløst tilværelse, der deler av virkeligheten er tilslørt for bevisstheten. Tilbakevendingen eller gjenoppdagelsen av barnligheten som en slags litterær modus er for Pascoli aldri noen form for flukt eller psykologisk *regresjon*, men tvert imot en sanselig triumf og en kunstnerisk nødvendighet. Barnligheten åpner opp en mulighet for å skape en ny form for tilstedeværelse og erfaringsmåte.

Pascolis språkfølelse er nettopp preget av en barnlig behandling av ordene, ofte som om de var rene lydgenstander eller musikk. *Il fanciullinos* eller Barnets materielle og lekefulle tilnærming til språket kommer for eksempel til uttrykk gjennom en markant bruk av repetisjon, assonans, alliterasjon, kiasmer, rim, og en viltvoksende onomatopoetikon. Barnets språk er i sitt vesen alogisk og instinktivt og preget av en mangel på analyse og refleksjon. For barnet er språket og gjenstandene rundt det fremdeles innhyllet i mystikk. De ytre gjenstandene og ordene står i et gåtefullt forhold til subjektets indre følelsesliv.

I Baudelaires berømte essay *Det moderne livs skjønnhet* (La Peintre de la Vie moderne) fra 1863 uttrykkes en forståelse av det barnlige blikket som har en slående samklang med Pascolis *Il fanciullino*:

Som barnet nyter man da i høyeste grad evnen til å være levende opptatt av tingene, selv de tilsynelatende mest trivielle. [...] Barnet ser alt som *nytt*; det er alltid *beruset*. Ingenting ligner mer på det man kaller inspirasjon, enn den glede barnet føler når det suger inn farger og former. [...] Geniet har solide nerver; barnet har svake. Hos den første har fornuften fått en betydelig plass; hos den andre opptar følsomheten hele dets vesen. Men geni er ikke noe annet enn den frivillig *gjenfunne barndom*, en barndom som for å kunne uttrykke seg nå er utstyrt med virile organer og en analytisk ånd [...]. Det er denne dype og gledesfylte nyfikenheten man må tilskrive barnenes fascinerte og dyrisk ekstatiske blikk foran det *nye* (Baudelaire 1988: 109).

Hos Baudelaire settes også barnet eller *barnets blikk* i direkte forbindelse med kunsten og evnen til å skape. Liksom Pascoli antyder Baudelaire en teori om det voksne geniets/ dikterens sterke tilknytning til Barnet; kunstneren forstås som en som har gjenopprettet dette privilegerte blikket. Jeg mener ikke å påstå at assosiasjonen mellom barnet og dikteren i seg selv er genuint *ny*. Likvel inneholder Baudelaires essay visse formuleringer og nøkkelord som har et påfallende samsvar med Pascoli. Utsagnet om at ”barnet ser alt som nytt” går som et refreng gjennom hele *Il fanciullino*. Opptattheten av tingene, det tilsynelatende trivielle, den dype og gledesfylte nyfikenheten, barnets fascinerte blikk og ”den gjenfunne barndom” – disse formuleringene kunne knapt vært mer treffende i tilknytning til Pascolis estetiske teori. Hvorvidt Pascolis *Il Fanciullino* er direkte influert av Baudelaires essay har jeg ikke klart å finne noen holdepunkter for. Baudelaires utsagn om barnets blikk er uansett for rudimentære og genrelle til at det kan være snakk om noen original filosofi.

Forståelsen av dikteren som en ”seer” er et romantisk tankegods og utgjør en del av romantikkens geni-tenkning. Dette er et tankegods som vi også finner igjen hos

den franske symbolismens diktere, som for eksempel hos Arthur Rimbaud i de såkalte *Seer-brevene (Lettre du voyant)* fra 1871. Virkeligheten som dikteren ”ser” er imidlertid ikke lenger en guddommelig sannhet, men ifølge Rimbaud ukjente bevissthetsdimensjoner. Dikteren gjør seg selv til en *seer* gjennom en bemerkelsesverdig reorganisering av de menneskelige sansene, og den poetiske stemmen skriver seg fra et ubevisst eller ”et annet jeg” (Paliyenko 1997: 44).

Poesien oppfattes som en egen erkjennelsesform og som en kilde til en eksklusiv form for sannhet; en kilde til en erkjennelsesmessig overskridelse. (Baudelaires korrespondanselære). Sonetten *Correspondances (1857)* av Baudelaire tematiserer bevisshetens forbindelse med naturens symbolverden og de mystiske korrespondansene mellom ulike sanselige sfærer. Språket står i en mystisk forbindelse med en bakenforliggende virkelighet. Poesiens oppgave er ikke å utlegge en mening eller en sannhet, men å skape stemninger og å antyde en mystisk virkelighet; ikke fremstille virkeligheten objektivt, heller tilsløre den. Der romantikerne skriver ut fra en kollektivt etablert symbolverden, skriver symbolismen ut fra en mer subjektivistisk posisjon. Symbolismen søker ikke å mimetisk etterligne naturen eller den ytre virkeligheten, men betrakter de ytre objektene som gåtefulle symboler på en indre følelsesverden.

Pascolis fanciullino er også en ”seer”. Poesi skapes ikke, men oppdages gjennom barnets blikk:

”Fanciullo, che non sai ragionare se non a modo tuo, un modo fanciullesco che si chiama profondo, perché d’un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell’abisso della verità...”

[Barn, du som bare makter å resonere på din egen måte, en barnlig måte som vi kaller dyp, fordi du brått, uten gradvis å stige ned skritt for skritt i bevisstheten, slynger oss ned i sannhetens avgrunn] (Pascoli 1992: 33).

Barnet oppdager verden gjennom dens hemmelige korrespondanser mellom de ulike sanseområdene og en dypere virkelighet. Denne virkeligheten åpenbarer seg kun gjennom en intuitiv erkjennelse av gjenstandenes mystiske essens. Barnet oppdager i tingene de mest sinnrike slektskap og relasjoner (”Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni piú ingegnose”) (Ibid. 32). Her er Pascolis affinitet til symbolismen åpenbar.

*Il fanciullino* representerer en lengten etter mysteriet i tilværelsen, etter det som unndrar seg en objektiv og instrumentalistisk forklaring. Dermed bør *Il fanciullino* betraktes som en form for antipositivisme som setter mythos foran logos. ("...i poeti facciamo mythos e non logous." Ibid: 38). Dette kjennetegner Pascolis univers, men også den symbolistiske litteraturen i sin alminnelighet.

Pascolis poetikk kan betraktes som en spesialkonstruert dikterfilosofi – en poetikk som først og fremst yter rettferdighet overfor Pascolis eget lyriske talent. *Il fanciullino* har formodentlig større verdi i relasjon til hans eget lyriske univers, enn som utkast til en allmenngyldig diktteori, slik den foregir å være. Det er en poetikk med åpenbare begrensninger, men som Pascoli langt på vei evnet å realisere i sin diktning.

### **En dekadansetenkning?**

Er *Il Fanciullino* så virkelig en dekadansetekst – også i en snevrere betydning av ordet? Carlo Salinari er kanskje den som tydeligst har lest Pascolis poetikk som et uttrykk for en slags dekadanseskultur. I boken *Miti e Coscienza del decadentismo italiano* (1972) leser forfatteren Pascolis *Il Fanciullino* inn i en større kulturell og idèhistorisk sammenheng, der han ser denne som en av fire myter eller fortellinger (*miti*) innen den italienske decadentismo – sammen med D'Annunzios *superuomo* (overmennesket), Fogazzaros *il santo* og Pirandellos *l'uomo alienato* (den fremmedgjorte). Alle disse figurene eller fortellingene, som ble viktige litterære impulser også for det tjuende århundrets litteratur, har, ifølge Salinari, sin opprinnelse i den kulturelle og politiske krisen som inntraff etter *il risorgimento* og den mer generelle europeiske krisen i det frie borgerskapet. Ifølge Salinari representerer *il fanciullino* en fornektelse av samtiden (*rifiuto del presente*), en protest mot den moderne eksistensen og mot den småborgerlige verden (Salinari 1972: 156). "Questo mito è la prima scoperta *decadente* dell'infanzia nella nostra letteratura" hevder Salinari – dekadent i sin flukt fra "i problemi del mondo moderno", i sin flukt fra menneskets fremmedgjorte tilværelse, i sin manglende evne til å konfrontere virkeligheten. Dette er riktignok tendenser som vi kjenner igjen fra den litterære dekadansen. Kanskje er de for generelle og for rudimentære til at det er interessant å snakke om dem som virkelig dekadente innslag. Mer interessant er det Salinari

omtaler som "[d]ecadente per il suo carattere di *malattia*, che gli toglie ogni serenità, rende più acuta la sua sensibilità, ma rende anche disgregate e morbide le sue impressioni" (Ibid: 174). *Il Fanciullino* målbærer formentlig en poetikk og en estetikk som har noe *sykelig* i seg, en forhøyet sensibilitet, en detaljbesettelse som resulterer i en fragmentert og desintegrert erfaringsmåte. "Dikteren" er syk (og sentimental), ettersom han er splittet i sitt vesen, og ettersom han er livsudyktig eller inkompetent i en moderne livsform.

Walter Binni er en av de første kritikerne som leser Pascoli i lys av den europeiske dekadansen. I sin berømte avhandling *La poetica del decadentismo italiano* (1936) hevder han at Pascolis *Il Fanciullino* representerer den første (italienske) teoretiseringen over denne "nye litterære smaken" og et opprør med den klassiske poetikken: "la sua è la prima espressa teorizzazione del gusto nuovo, la prima poetica direttamente ribelle alla poetica classicista" (Binni 1988: 98). Ifølge Binni har Pascolis teoretiske hovedverk en grunnleggende betydning for verdsettelsen av "il nuovo clima decadente". Walter Binni mener imidlertid at den italienske dekadansen er begrenset. Den er provinsial eller lokal, uten klare forbindelser til den franske. Imidlertid hevder han at denne provinsialismen, som preger den italienske dekadansen, gav den en soliditet som muliggjorde en stille revolusjon innen den tradisjonelle poetikken ("...il suo maggiore provincialismo rende più consistente la sua rivoluzione silenziosa contro le vecchie poetiche" Ibid: 97). Ifølge Binni oppstår altså den italienske dekadansen tilsynelatende uavhengig av den franske. *Il decadentismo* er ikke bare et kulturelt haleheng til en europeisk moteretning, men et fenomen som oppstår i ulike nasjoner, med ulik styrke og med til dels forskjellige uttrykk.

I forbindelse med omtalen av *Il Fanciullino* diskuterte jeg den *seer*-egenskapen som Barnet tillegges i Pascolis poetikk. Tanken om dikteren som en *seer* har visse affiniteter både til en romantisk litteraturforståelse, til Baudelaires korrespondanseteori og til Rimbaud og symbolismen. Binni fremstiller imidlertid Pascolis *Il Fanciullino* som en annerledes *seer*:

In questo punto veramente si trova un sostanziale misticismo oggettivistico, un misticismo che rende il fanciullo, cioè il poeta, scopritore della vera realtà de per se stante. Non l'artefice carducciano, il niellatore parnassiano e neppure il profeta rimbaudiano o mallarmeano, misticamente più puro ed idealistico, ma lo scopritore della poeticità insista nelle cose, nella natura.



[På dette punktet finner man virkelig en vesentlig tinglig mystisisme; en mystisisme som gjør Barnet, det vil si dikteren, til en ”oppdager” av selve virkeligheten. Ikke den som mesterlig følger Carduccio, ikke parnassdikteren og heller ikke den rimbaudske eller mallarméske profeten, men en renere og mer idealistisk mystisisme, oppdageren av poetisiteten i tingene, i naturen] (Binni 1988: 102).

I Pascolis dikterfilosofi tillegges *naturen* og de små tingene en eksklusiv rolle. Heri ligger noe av Pascolis *idealisme*, som ifølge Binni gjør ham til en annerledes dekadansforfatter. Denne idealismen rommer en tanke om at diktningen skal føre oss tilbake til noe opprinnelig og autentisk, til den spontane og ulærde erfaringen av naturen og av tingene. Denne idealistiske impulsen har formodentlig lite til felles med den livstrette og hypersofistikerte dekadenten, og med den kunstlede og raffinerte dekadansestilen der ”the cult of Nature was replaced by the cult of Artificiality”, slik Carter uttrykker det i *The Idea of Decadence in French Literature* (Carter 1958: 29).

Binni ser imidlertid et tydeligere dekadansetrekk i Pascolis dikteriske *språk*. Det later til at Binni her langt på vei setter likhetstegn mellom *moderne* og *dekadent*, og det som ifølge ham gjør Pascoli nettopp moderne (og dekadent), er blant annet den enorme ordrikdommen i hans poetiske vokabular (”l’esagerata ricchezza di vocabolario”), sansen for det sjeldne og for ”la parola poco nota” (Binni 1988: 97). Ordet fremstår som en kostbar og uttrykksfull enhet som makter å anskueliggjøre en virkelighet i alle sine flyktige nyanser. Her er vi midt i den stilistiske dekadansen. Det er i kraft av denne uviljen overfor det tradisjonelle lyriske vokabularet at Pascoli utgjør den første kulturelle ansatsen til en italiensk dekadanse. Den italienske dekadansen er ifølge Binni en *decadentismo indigeno* – en ”innfødt” dekadanse – som må forstås på sine egne premisser. Er det likevel mulig å snakke om en dekadent stil i forbindelse med Pascolis forfatterskap?

Pascolis påståtte dekadanse er, etter mitt syn, begrenset slik den kommer til uttrykk i den poetologiske teksten *Il Fanciullino*. Hans tilknytning til den litterære dekadansen er tydeligere i hans skjønnlitterære forfatterskap, der jeg vil hevde at vi kan finne tydelige formelle og tematiske momenter som må kunne karakteriseres som *dekadente*. Dette vil jeg diskutere i de kommende kapitlene og særlig i den avsluttende delen ”Pascoli og *il decadentismo*”.

## ”Digitale Purpurea”: En konvensjonell dekadanse?

*Så fortell meg: husker du ikke den lukkede hagen? Tornekrauttene med bjørnebær? Einebuskene der trostene sang? De bitre urtene? Denne hemmelige og mystiske sangen om blomsten?” ”...dødens blomst, ja kjære.” ”Og var det sant? Så mye trodde jeg på det at jeg aldri ville ha nærmet meg denne sørgmodig blomsten. For det ble sagt: blomsten har en slags nektar, som beruser luften: Den har sin egen dunst som bader sjelen i en søt og grusom glemsel.*

(Pascoli 1939: 221-224, min oversettelse).

Slik omtales den giftige revebjellen i Pascolis dikt med samme navn, ”Digitale Purpurea” fra 1898. ”Digitale Purpurea” er et av Pascolis mest sensuelle, og kanskje hans mest erotiske dikt. Dessuten ville nok mange hevde at dette blomsterdiktet kanskje er den enkeltteksten i Pascolis forfatterskap som mest åpenbart knytter an til en dekadansetematikk. Derfor kan denne teksten være et passelig sted å starte når vi skal undersøke dekadansen i Pascolis forfatterskap.

Liksom i et annet av Pascolis blomsterdikt, ”Il Gelsomino Notturmo”, skildres en rekke nattlige tildragelser med en ekstrem sanselighet og sensualitet, der blomstens odør tillegges en åpenbar erotisk kvalitet. Disse to tekstene har også det til felles at døden og seksualiteten knyttes sammen som uatskillelige fenomener, slik vi senere også skal se i *urne*-motivet i ”Gelsomino Notturmo”. I ”Digitale Purpurea” er imidlertid det erotiske innholdet langt tydeligere og mer pikant, og *den erotiserte døden* blir gjenstand for en sterkere fascinasjon og begjær. Diktet ble publisert første gang i tidsskriftet *Il Marzocco* i 1898 og inngikk siden i samlingen *Primi Poemetti*. Det finnes pussig nok ingen oversettelser til engelsk av dette sentrale Pascoli-diktet, og langt mindre til norsk.

Diktet tar form av en dialog mellom to kvinner, Maria og Rachele, som samtaler om fortiden. Den ene er mager og blond med et beskjedent eller enkelt oppsyn, mens den andre er mørkhåret og med ”brennende” øyne. De minnes ungdomsårene da de gikk på internatskole eller klosteskole:

Siedono. L’una guarda l’altra. L’una  
esile e bionda, semplice di vesti  
e di sguardi; ma l’altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti  
fissano gli altri due ch'ardono. "E mai  
non ci tornasti?" "Mai!" "Non le vedesti

più?" "Non più, cara." "Io sì: ci ritornai;  
e le rividi le mie bianche suore,  
e li rivissi i dolci anni che sai;

[De sitter. Den ene ser på den andre. Den ene mager og blond, med et beskjedent oppsyn; men den andre, mager og mørkhåret, den andre... Denne stirrer fast i den andres brennende øyne. "Og vendte du aldri tilbake dit?" "Aldri!" "Så du dem aldri igjen?" "Nei, ikke mer kjære" "Jeg gjorde det: jeg dro tilbake og så på nytt mine hvite søstre og gjenopplevde disse søte årene som du kjenner"]

Mens diktet beskriver i tredjeperson kvinnenens forskjellige utseende og karakter, deres minner om de søte ungdomsårene og livet i klosterhagene, er det egentlig minnet om en mystisk og dødelig blomst som utgjør diktets sentrale motiv og tema. Denne blomsten er en *digitalis purpurea* eller *revebjelle* – en rosa og purpurrød og svært giftig plante som skolepikene var forbudt å nærme seg. Blomsten inngir frykt, men også fascinasjon. Denne ambivalensen mellom tiltrekning og fordømmelse utgjør en viktig dimensjon i teksten. Denne motsetningen speiles for så vidt i diktets to protagonister: *den mørke* og *den lyse*, den fromme og den diabolske.

I andre del henses vi til fortiden, slik at Maria og Racheles "dolci anni" i klosteskolen blir nåtid.

Vedono; e si profuma il lor pensiero  
d'odor di rose e di viole a ciocche,  
di sentor d'innocenza e di mistero.

Kvinnenens tanker fylles av fortidens "duft av roser og fiole i hårlokkene, av en fornemmelse av uskyld og mystikk". Et sentralt aspekt ved måten dette lange dialogdiktet er konstruert på er den bevisste sammenblandingen av verbtider som bidrar til å tilsløre avstanden mellom diktets nåtid og den fortiden som fremkalles gjennom kvinnenens minner. Gråtingen ("Piangono, un poco, nel tramonto d'oro, senza perchè") er Marias og Racheles nostalgiske tårer og utgjør en del av diktets nåtid, mens alle de hvitklede pikene i hagen i samme strofe ("Quante fanciulle sono nell'orto, bianco qua e là di loro!") befinner seg i deres barndoms klosterhage, og ikke i nåtiden, uten at dette på noen måte markeres syntaktisk. Klosteret stiger opp fra den

intenst blå maihimmelen, fylt av religiøs sang og røkelse ("Sorge nell'azzurro intenso del ciel di maggio"). Det er en kysk og uskyldsren verden – en verden fylt av hvitklede nonnesøstre ("bianche suore"), hvite linlakener som blafrer som seil i vinden ("col suono di vele al vento") som om de var attester på en uplettet og uskyldsren sjel. "Ave Maria" synges i kor. Klosteret i de blå fjellene er en opphøyd og eterisk verden, der man ikke skulle tro det fantes rom for en ustyrlig seksualitet. Det er dette fromme klimaet som skildres i diktet som gjør det erotiske innholdet særlig påtagelig og som skaper en effektfull spenning. "L'orto chiuso" – den lukkede hagen – er et Edens hage-motiv og et bilde på den intakte jomfrutilstanden og den syndfrie tilværelsen. "Il fior di morte", dødens blomst, truer imidlertid med å korrumpere denne jomfruelige tilværelsen:

In disparte da loro agili e sane,  
una spiga di fiori, anzi di dita  
spruzzolate di sangue, dita umane,

l'alito ignoto spande di sua vita.

Blomsteraksen på revebjellen med sine flekker av purpur sammenlignes med blodstenkte menneskefingre (*spruzzolate di sangue, dita umane*), som en "morderhånd" ("la mano grumosa di sangue di un assassino"), slik Emilio Cecchi uttrykker det (Cecchi 1969: 69). Dermed antydes også en assosiasjon mellom seksualitet og en form for vold – et ikke ukjent emne for dekadanselitteraturen. Dessuten har blomsten en ukjent eller uopplevd (*ignoto*) pust som den utbrer blant de "livlige og sunne" (*agili e sane*) klosterpikene.

I siste del er vi tilbake i dialogen mellom Maria og Rachele. I denne delen er det som om fortiden og nåtiden smelter sammen, i det Rachele forteller om sine opplevelser på en slik måte at de ser ut til å virke inn på nåtiden eller kanskje til og med gjenoppleves i diktets nåtid. Rachele forteller at hun, i motsetning til Maria, gav etter for blomstens tiltrekningskraft: "sí, sentii quel fiore" innrømmer Rachele. De siste tersetene rommer Racheles lidenskapelige gjenfortelling av det hun opplevde alene i klosterhagene den gangen: "Alene var jeg med de grønne tordivlene...I mitt hjertet, det smektende inntrykket fra en drøm som ulmet i natten og frem til daggry, i den dunkle sjelen...Maria, jeg husker denne alvorstunge aftenen... Lett og forsiktig skred jeg fremover, oppover de bløte og gressklede jordvollene. Det tykke gresset grep om føttene mine...Jeg hørte en stemme som sa til meg: Kom! Kom!" Og så det

nærmest uoversettelige: ”E fu molta la dolcezza! molta! tanta, che, vedi...si muore!”. Hendelsene gjenfortelles i *passato remoto*, mens siste vers – *si muore!* – er i presens, som om det skjedde i nåtiden. Maria, som sperrer øynene opp i forbløffelse over Racheles ord (*l'altra lo stupore alza degli occhi*), opplever ”un suo lungo brivido” – et langt gys eller en skjelving *idet* Rachele når klimakset i sin rekapitulering.

Teksten er preget av en gjennomgående tvetydighet i forhold til hva som egentlig tildrar seg på diktets handlingsnivå, en tilsløring av tidsdimensjonene (nåtid og fortid) og en sterk billedlig og symbolsk flertydighet. ”Digitale Purpurea” kombinerer en fortellende eller narrativ dialogform med en utstrakt symbolistisk, irrasjonell og vag representasjon. Visse verselinjer, slik som de naturlyriske ”i rovi con le more?/ i ginepri tra cui zirlano tordi? i bussi amari?” og ”Sola ero con le cetonie verdi” er det man må kunne kalle erkepascolianske; små og unnselige naturgjenstander som vies stor oppmerksomhet, og med artstaksonomisk interesse. Måten Maria og Rachele maner frem den fortidige og lukkede verdenen som det lille klostersonsamfunnet utgjorde, har noe drømmeaktig og impresjonistisk over seg. Det er en sterkt sanselig, fragmentert og synestetisk fremstilling: Det er glemte melodier som klinger i ørene, lette fingre som så vidt berører orgeltangentene, lyder som ligner seil som blaffer i vinden (som antyder nonnens habitter eller hvite lakener). Klosteret stiger opp fra ”det intenst blå” (*azzurro intenso*), som om det er et element som omgir alt i en luftig og overjordisk atmosfære fylt av røkelse (*incenso*). Det absolutte ”episenteret” i teksten er den mystiske blomsten, ”spruzzolate di sangue”. Alt drama og all spenning stammer fra denne blomstens foruroligende tilstedeværelse. Revebjellen blir imidlertid aldri et tydelig bilde. Den fremstår snarer som en udefinert kraft eller som et uromoment. Som Giorgio Bärberi Squarotti treffende skriver er det ”alltid i Pascolis tekster, og fremfor alt i *Digitale Purpurea*, et obskurt felt, en morbid forkjærlighet for det tvetydige i enhver situasjon” (Squarotti 1966: 63, *min oversettelse*). Squarotti gjør en psykoanalytisk informert lesning av ”Digitale Purpurea” og finner i revebjellen et spenningsfylt forhold mellom ”la fantasia onanistica dell’infanzia e un certo gusto della dissacrazione” (Ibid 60).

Jeg har tidligere vært inne på spørsmålet om forholdet mellom den litterære dekadansen som *stil* og som *tematisk* og idémessig fenomen. Noe av mitt utgangspunkt for denne oppgaven er en oppfatning av at Pascolis forhold til dekadansen innen den italienske litteraturen tas for gitt, som om han hadde en selvfølgelig tilhørighet innen en litterær epoke. Dekadansen som litterært fenomen er

imidlertid alt annet enn selvfølgelig i Pascolis diktning, som utfolder seg i en tilsynelatende pastoral og sentimental verden, der skjønnheten i naturen, barnets vidunderlige sansning og familien symbolisert ved "il nido" (redet) tilbyr en trygghet i en ellers truende ytre verden. Slik jeg senere vil vise, mener jeg at vi i Pascolis diktning finner visse utpregede dekadente stiltrekk. Spørsmålet om hvorvidt Pascolis tekster også rommer et genuint dekadent *innhold*, forekommer meg imidlertid å være vanskeligere å besvare. Her står diktet "Digitale Purpurea", og til en viss grad også "Il Gelsomino Notturmo", i en særstilling. I disse diktene møter vi en langt sterkere *sensualisme* enn det som er normen i Pascolis tidlige verker, og en tematikk og stemning som synes å ha en tydeligere affinitet til dekadanselitteraturen. Likevel griper teksten på mange måter inn i kjernen av Pascolis forfatterskap. Emilio Cecchi hevder å finne i diktet en slags oppsummering av totaliteten i Pascolis prosjekt: Pascoli arbeider med to krefter eller fenomener: Naturen og døden. Mellom disse står en aktør eller et subjekt, nemlig barnet eller barndommen som en formidler mellom disse to kreftene. (Cecchi 1969: 72). Derfor blir det galt å lese "Digitale Purpurea" som en "unntakstekst" eller som et sidespor i Pascolis dikterskap. Pascolis fascinasjon for barndommens eller barnets under, dets *meraviglia*, kommer også til uttrykk i dette diktet. Diktet er klassisk "pascoliansk" i den forstand at det uttrykker en sterk fascinasjon for barnets erfaringer og minnet om disse. Barndommen fremstilles nettopp igjen som en privilegert tid med en særlig sterk og følsom virkelighetserfaring. "[Q]uei piccoli anni così dolci al cuore..." heter det. Erketypisk er også tendensen til å tillegge små og konkrete naturgjenstander en tung emosjonell betydning. I dette tilfellet er det altså minnet om den lukkede hagen (l'orto chiuso) og om revebjellene (digitale purpurea) som inngav en skrekkblandet fascinasjon.

Døden er et kjernetema i Pascolis forfatterskap, og i diktet "Digitale Purpurea" behandles nok en gang døden, men nå på en annerledes måte og med en annen emosjonell ladning. Pascoli-resepsjonen er så sterkt preget av Pascoli-biografien at det kan være vanskelig å se denne dødstatistikken i et annet lys enn historien om farens dramatiske død. Det spørres imidlertid om ikke disse elementene i Pascolis forfatterskap litt for lett kun betraktes som utslag av hans personlige barndomsopplevelser, slik at man blir blind for det som stammer fra helt andre påvirkningskilder – fra en *litterær* tradisjon eller klima. I "Digitale Purpurea" møtes dødsmotivet på en morbid og sanselig måte, ganske ulikt andre Pascoli-dikt, der døden fremstilles i mer sentimentale former, eller andre ganger mer universaliserende

og generell. Døden fremstilles altså ikke lenger som et universelt eller kosmisk tema som vi skal se i diktet "L'Assiuolo", eller som et personlig (biografisk) anliggende som i "X Agosto"). I stedet fremstilles døden som et mysterium som har tiltrekningskraft og som kan gi nytelser av det sanselige slaget. Dette er en form for erotisering og estetisering av døden, som er karakteristisk for dekadanselitteraturen. Et annet karakteristisk dekadanselement er den cerebrale seksualiteten – seksualiteten som bare eksisterer som eller dyrkes som en lyst, som en fetisj og som tanke.

### **Dødens blomst – En "fleur du mal"?**

Hvilken hemmelighet er det så som bor i denne "fior di morte"? Hvilken forbudt og dødelig nytelse er det som utøver en slik enorm tiltrekningskraft på Maria og Rachele? Det råder ingen enighet om hva den konkrete revebjellen egentlig symboliserer i dette diktet. Det som imidlertid er kjent er at diktet hadde et konkret subjett eller forelegg i en virkelig hendelse. Informasjonen er svært sparsommelig; Pascolis søster Maria gikk i klosteskole i Sogliano. Da hun så revebjeller i klosterhagen for første gang forteller hun at "La Madre Maestra ci intimò... di non appressarci a quel fiore che emanava un profumo venifico e così penetrante che faceva morire" (M. Pascoli, Vicinelli 1961: 134).

Hva betyr diktets siste vers: "si muore! "? Hva er denne døden? Er det den fysiske nytelsen som innebærer en slags død? Maria har for det første *syndet*, og for det andre har hun brutt klosterreglene og risikerer dermed å bli utstøtt av dette samfunnet. Mer nærliggende er det kanskje å tenke på seksualitet i seg selv som farlig (og dødelig), særlig for en kvinne, på den tiden.

Giorgio Bàrberi Squarotti leser denne "spiga di fiori" som et åpenbart *fallisk* motiv: "la piú intensa e diretta intenzione allusiva al fatto sessuale, che piú o meno inconsciamente domina il paesaggio di vita infantile" (Squarotti 1966: 61). At revebjellen på et eller annet plan representerer en fallos, er etter mitt syn ikke en urimelig tolkning, men det er helle ikke utvetydig eller åpenbart at det må være slik. Det handler i alle fall neppe om et konkret kjærlighetseventyr mellom en mann og en kvinne i klosterhagene. Siro Chimenz (1952, referert i Getto 1965: 155) hevder at det ikke kan herske noen tvil om at det må dreie seg om det han kaller "voluttà dei sensi" – om intens sanselig vellyst – og om en "piacere solitario", og antyder dermed at det

er snakk om onani:

Quello su cui mi pare che non possa cader dubbio si è che la confessione di Rachele, colma com'è di languore, si riferisca a voluttà dei sensi, e il suo languido disfacimento dirivi direttamente da quel voluttuoso fermento del sogno notturno che l'aveva spinta a conoscere per la prima volta nel monastero una sorta di piacere solitario [...] che le ha consumata la vita (Ibid).

Her dreier det seg altså om en svært fysisk tolkning av Racheles erfaring med revebjellen, der diktets siste strofe "Vieni! E fu molta la dolcezza!" og "si muore!" formodentlig referer til en orgasme. Dersom man skal gå inn i en slik tolkning, er det etter mitt syn ikke like åpenbart at det må dreie seg om "una sorta de piacere solitario", ettersom også Maria sies å være henført i forbløffelse "stupore" og opplever en langvarig opphisselse eller skjelven ("un suo lungo brivido"), slik jeg tidligere har beskrevet.

Symboliserer blomsten den rene og uimotståelige tiltrekningskraften som *det ukjente* og *det forbudte* utøver på oss? Getto hevder at selve tiltrekningskraften i "il fior di morte" ikke ligger i selve den parfymerte dunsten som blomsten sender ut, ikke i selve den giftige og berusende odøren og heller ikke i en lovnad om oppfyllelsen av en sansenes vellyst, men snarere i "il clima di mistero e di morte di cui il fiore è circondato, il fascino che da esso promana di esperienza vietata" (Getto 1965: 156). Getto legger også til at det ikke er *innholdet* i denne "forbudte erfaringen" som betyr noe, men oppførselen overfor den eller selve fascinasjonen. "Digitale Purpurea è sulla strada che porta a quel sentimento nuovo del dolore" (Ibid.: 157). Denne "nye" fascinasjonen for *lidelse* – for forfinet og pervertert lidelse, så vel som nytelse – er en del av dekadansens kultus; en ny form for estetikk som i en viss forstand er *sykelig*. Der Chimenz hevder at revebjellen hovedsakelig representerer en rent fysisk tiltrekning og overskridelse – en kroppslig korrumperting – hevder Getto at det dreier seg om en langt mer subtil form for "corruzione": "Un sentimento corrotto, certo, anche questo: ma di una corruzione diversa, più sottile, metafisica, non così fisica, fisiologica anzi" (Getto 1965: 158). Det er en *åndelig* fordervelse. Blomsten er en kilde til en enorm nytelse ("E fu molta la dolcezza!"), men en nytelse som er "crucele", "triste", "inebriante" og som er dødelig. Heri ligger også fascinasjonen, idet at det dreier seg om en fordervet, forbudt og usunn nytelse. Det er en *sykelig* glede, en depravert og samtidig forfinet sanselighet.



Paul Henry Phillips (1977) hevder imidlertid i sin studie om dekadansen i Giovanni Pascolis diktning, at dette *ikke* kan dreie seg om et genuint dekadent tankegods. Phillips leter riktignok også i ”Digitale Purpurea” etter de mest åpenbare tilknytningspunktene til en dekadent litteratur: ”In these poems we find a pronounced sensuality, which characterized Decadence in other literatures, and we discover an exaggerated bizarre obsession with death which becomes associated with sexual love” (Phillips 1977: 93). Phillips argumentasjon dreier seg om en oppfatning om at Pascolis behandling av ”il fior di morte”, som et symbol på en eksentrisk og forbudt form for åndelig og sanselig nytelse, *ikke* springer ut av et ønske om å bøte på en dyp livstretthet eller *ennui*, som han mener alltid har kjennetegnet dekadansen. Phillips, som kanskje er den som mest direkte konfronterer spørsmålet om hvorvidt Pascolis lyriske tekster rommer en litterær dekadanse i en snever betydning av ordet, lander på en ekstremt avgrenset og formelbestemt oppfatning av dekadansen. Dessuten opererer Phillips med en rent innholdsmessig dekadanse-definisjon, og betrakter *symbolismen* som et selvstendig litterært fenomen. Slik jeg ser det er dette en problematisk grensdragning, ettersom den litterære dekadansen, slik jeg tidligere har diskutert, i sin opprinnelse var definert som *form* og som *stil*. Det dekadente lå nettopp i en overdreven språklig subtilisering og i en mangel på meningsklarhet og rasjonell eller logisk fremdrift. En dekadent litteratur var formelig en litteratur der stilen og språket hadde blitt et mål i seg selv.

”Digitale Purpurea” viser uansett en skyggeside ved Pascolis forfatterskap, en mørk side som rommer en genuin fascinasjon overfor døden, og ikke minst en sensuallisering av døden. Livets og den sanselige nytelsens prinsipp er også dødens prinsipp. Denne tematikken skal vi også se i diktet ”Il Gelsomino Notturmo”. Denne erotiseringen av døden, eller tendensen til å omtale døden med et sensuelt engasjement finner jeg også til en viss grad i diktet ”Il Bacio del Morto” fra *Myricae*-samlingen, der Pascoli bruker et spøkelsesmotiv som leder tankene hen på ”i scapigliati” og deres fascinasjon overfor det morbide. Det lyriske jeget får et nattlig besøk og et kyss av en ukjent død person: ”io sentii che accostavi/ le labbra al mio labbro a baciarmi [...] Chi sei? [...] Certo eri di quelli che amai,/ ma forse non so che

sei morta...” (Pascoli 1939: 125-126)<sup>6</sup>. Her er imidlertid koblingen langt mer *sentimental* og kanskje mindre seksuell enn i ”Digitale Purpurea”.

”Digitale Purpurea” har utvilsomt det man litt flåsete må kunne kalle en *dekadent aura*: det er en forhekset verden som beskrives, en hyper-sensuell minneverden der de religiøse liturgiene flyter sammen med selsomme erotiske foreteelser. Luften er fylt av røkelse og av berusende blomsterdunst. Det er en gull- og purpurfarget religiøs-estetisk glamour. Ingenting er tydelig artikulert, men kun antydnet. Uansett hvilken eksakt betydning vi tillegger revebjellen, befordre den en ”søt og grusom glemsel” for Rachele, som med sine ”brennende øyne” har konturene av en slags *femme fatale*. Hun gir seg hen til en ”skandaløs” lidenskap som ulmer som en drøm i natten. Samtidig har teksten noe romantisk i seg, noe idylliserende og estetiserende. Hvorvidt dette er uforenelig med en genuin dekadanse, vet jeg ikke. Kanskje er Pascolis diktning for *søt*, for *natur-idyllisk* til at man så lett få øye på det dekadente i hans forfatterskap.

---

<sup>6</sup> [Jeg kjente at dine lepper nærmet seg mine for å kysse meg...Hvem er du?...Visselig var du en av dem jeg elsket, men kanskje vet jeg ikke at du er død...]

## *Canti di Castelvecchio (1903)*

### **”Il Gelsomino Notturmo” – Erotikken og døden**

”Il Gelsomino Notturmo” (Nattjasminen) inngikk i diktsamlingen *Canti di Castelvecchio* (Sanger fra Castelvecchio) som ble utgitt i 1903. Ved siden av samlingen *Myricae* fra 1891 er *Canti di Castelvecchio* Giovanni Pascolis mest kjente. Også enkeltdiktet ”Il gelsomino notturno” er blant Pascolis mest sentrale dikt; det representerer en moden fase i hans lyriske produksjon og har kommet til å bli et av de mest verdsatte diktene i resepsjonshistorien. *Canti di Castelvecchio* fremstår mer som en naturlig videreføring av *Myricae*-samlingen enn som et separat prosjekt. Mens *Myricae* var dedisert til Pascolis far, tilegnes Castelvecchio-sangene moren: ”E su la tomba di mia madre rimangono questi altri canti!... Canti d’uccelli anche questi: di pettirossi, di capinere, di cardellini, d’allodole, di rosignoli, di cuculi, d’assiuoli, di fringuelli, di passeri, di forasiepe, di tortori, di cincie.” [Og på min mors grav dveler disse andre sangene!... Fuglesanger også disse: av rødstruper, av munker, av stillitser, av lerker, av nattergaler, av gjøker, av dverghornugler, av bokfinker, av spurver, av gjerdesmetter, av duer, av meiser osv.] (Pascoli 1998: 1, *min oversettelse*). Liksom *Myricae* trekker også *Castelvecchio* inspirasjon fra et konkret og provinsielt jordbrukslandskap, denne gangen fra Barga i Toscana.

Konteksten for ”Il gelsomino notturno” er at det er skrevet som et *epitalamium* (et bryllupsdikt) for Pascolis venn Gabriele Briganti. Et epitalamium er en brudesang eller hymne som lovpriser brudeparets skjønnhet og forestående fruktbarhet (Janss & Refsum 2003: 55). Dette diktet var nettopp dedisert til brudeparet og viser til den kommende bryllupsnatten.

Gjennom en nærlesning av ”Il Gelsomino notturno” vil jeg prøve å vise hvordan *døden* så å si pipler frem som et underliggende tema i diktet, og hvordan denne dødstematikken interagerer med diktets dominerende *erotiske* og *idylliske* motiver. *Døden* er et tema som stadig ser ut til å trenge seg frem og forstyrre det romantisk-estetiserende innholdet i Pascolis diktning.

”Il Gelsomino Notturmo”

E s’aprono i fiori notturni,

nell'ora che penso a' miei cari.  
Sono apparse in mezzo ai viburni  
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:  
là sola una casa bisbiglia.  
Sotto l'ali dormono i nidi,  
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala  
l'odore di fragole rosse.  
Splende un lume là nella sala.  
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra  
Trovando già prese le celle.  
La Chiocchetta per l'aia azzurra  
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala  
l'odore che passa col vento.  
Passa il lume su per la scala;  
brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali  
un poco gualciti; si cova,  
dentro l'urna molle e segreta,  
non so che felicità nuova.

(Pascoli 1939: 601).

”Nattjasminen”

Og de nattlige blomster åpner seg,  
i den timen jeg tenker på mine kjære.  
Skumringssommerfuglene har kommet til syne  
blant kaprifolene.

En stund stilnet ropene:  
der er kun et hus som hvisker.  
Under vingene sover redene,  
liksom øynene under øyevippene.

Fra de åpne begerbladene stiger  
duften av røde jordbær.  
Det skinner et lys i rommet nedenunder.  
Gresset vokser over gravene.

En forsinket bie summer

idet den finner cellene, allerede opptatt.  
Pleiadene på den blå gårdsplassen  
kommer med stjernenes fuglesang.

Hele natten fylles luften  
med duftene som passerer med vinden.  
Opp trappen vandrer lyset;  
det skinner til annen etasje: det slukkes...

Det er daggry: kronbladene lukker seg  
en anelse krøllete;  
inne i det myke og hemmelige begeret  
ruges en ny og ukjent lykke.

(*min oversettelse*)

Diktet kontemplerer en nattlig atmosfære med alle de dufter, hendelser, lyder og følelser som denne natten rommer. Adjektivet *notturmo* (nattlig) kan også være substantiv (un *notturmo*) og betyr *nattmesse*, *nattbilde* eller *nokturne* – altså et musikkstykke som enten er komponert for å bli fremført om natten eller som trekker inspirasjon fra en nattlig stemning. Når ”de nattlige blomster” åpner seg i diktets første vers, befinner vi oss i et overgangsstadium – i skumringen (*crepuscolo*) eller halvmørket – hvor ”dagens væremåte” gradvis avsluttes til fordel for en nattlig modus. Plutselig har skumringssommerfuglene kommet til syne blant kaprifolene. Deres lydløse og retningsløse eller irrasjonelle flagring antyder en annerledes logikk eller orienteringsmåte – en logikk som formodentlig avviker fra dagens. Følelsen av plutselig å være hensatt til en annet modus påvirkes av skiftet av verbtid: første- og andrevers foregår i presens (åpner seg, jeg tenker) mens tredjevers er i *passato prossimo* (*sono apparse*), som tilsvarende preteritum eller perfektum. Det lyriske jeget registrerer plutselig at noe definitivt *har* endret seg – skumringssommerfuglene har kommet frem – og vi er fra da av hensatt til nattens modus, med dens selsomme tildragelser, dufter og mysterier. I denne natten er det som om alt er gjennomtrukket av jasminblomstenes pikante og erotiske duft. Jasminen har nemlig den eiendommelige egenskapen at den bare åpner seg om natten. Dagens larm og naturens dyreløyer (*gridi*) har stilnet, og nå høres bare hviskingen fra et eneste hus og summingen fra en sen bie. Det siste lyset i huset slukkes. Figurene *huset hvisker* og *redene sover* bidrar til å produsere en følelse av ro og *intimitet*, hvor den ytre verden stenges ute og det skapes et rom der det lyriske jeget får anledning til å meditere over ”sine kjære”. Kanskje er disse kjære også avdøde personer, ettersom gravene (*le*

*fosse*) dukker opp i tredje strofe. Denne nattens time – ”l’ora che penso a’ miei cari” – er et privilegert øyeblikk da man til og med kan merke gresset som gror på kirkegården, og man kan høre stjernenes klang eller funkling (”pigolio di stelle”). Selv himmelhvelvingen har blitt noe intimt eller hjemlig idet stjernebildet (Pleiadene/ La Chiocetta) har senket seg helt ned på gårdsplassen, eller omvendt; ”den blå gårdsplassen” har blitt ett med firmamentet, der stjernene kvitrer liksom gårdens høns og fugler. *La Chiocetta* er ifølge Pascoli selv et lokalt dialektord for den stjernehopen som kalles *Pleiadene* eller *De syv søstre* på norsk, men kan også bety en *hane* (Chioccia). I en engelsk oversettelse brukes ordet *the broody hen*.

Diktet er bygget opp av seks strofer, hver på fire vers (*quartina*). Diktets fem første strofer har et fast kryssrim-mønster: (ABAB osv.) med enderim: *notturni – viburni, cari – crepuscolari, gridi – nidi, bisbiglia – ciglia* osv. Dette mønsteret brytes imidlertid i siste strofe der det mangler fullrim mellom *i petali* (kronbladene) og *segreta* (hemmelig). Tematisk er også denne bruddstrukturen markert; brått erklæres morgengryet: ”È l’alba”. Natten forsegles ved at jasminblomsten lukker sine kronblader, og de markerer dermed en sirkulær struktur hvor både nattens og diktets lengde er parallelle med jasminblomstens aktivitet. At kronbladene nå har blitt en anelse krøllete (”un poco gualciti”) antyder en viss utmattelse, som om blomsten var trett av å utdunste sin sterke, sensuelle aroma hele natten. Men inne i blomstens myke og hemmelige beger eller *urne* (”dentro l’urna molle e segreta”) ligger nå en ny glede eller lykke i kim, men en lykke som det lyriske jeget enda ikke vet noe om: ”non so che felicità nuova”.

Det metriske mønsteret er såkalt *novenario*; det vil si at hver verselinje har ni eller ti stavelser med som oftest tre betonte, der den mest trykksterke stavelsen som oftest faller på den åttende: *Trovando già prese le celle* ( U – U U – U U – U ). Ifølge P.H. Horne var ikke *novenario* et særlig utbredt versemønster i Pascolis samtid: ”A striking example of his originality in this field was his frequent use of the *novenario*, a metre almost wholly ignored by poets in the literary as distinct from the folk tradition” (Horne 1883: 24). Verseformen ble ansett som monoton, ettersom den kan produsere få rytmiske mønstre og ikke er lang nok til å etablere en dynamisk rytmeformandring i form av en cesur, slik det langt mer utbredte *endecasillabo* tillot. ”Il Gelsomino Notturmo” har en repeterende rytme der de fleste versene preges av en daktylisk takt (tung-lett-lett): *E s’aprono i fiori notturni, l’odore di fragole rosse, Un’ape tardiva sussurra, Per tutta la notte s’esala, l’odore che passa col vento* osv.

Den markante bruken av lydmalende ord bidrar også til versenes messende eller forheksende effekt: *bisbiglia* (hvisker), *sussurra* (summer), *pigolio* ("kvirevitt"), og kanskje også *farfalle* (sommerfugl, som en lydlig imitasjon av sommerfuglvingenes slag). Ordene *sotto* og *passa* gjentas anaforisk: *sotto l'ali – sotto le ciglia, passa col vento – passa il lume*, og ordet *mezzo* fra første strofe får et ekko med *pezzo* i neste strofe. Versene får en slags hviskende og manende tone ved at særlig bokstaven *s* betones: *una casa bisbiglia, si esala, rosse, sala, nasce, fosse, sussurra* osv. På samme måte fremstår diktet i sin helhet som en nattlig hvisken og som en fremmaning av en nattlig atmosfære. Diktet er konstruert som en opphopning av stemningsskapende motiver som til dels overskrider den narrative og symbolske funksjonen. Slik fungerer også diktet på et rent bokstavelig nivå, der alle hendelsene simpelthen formidles som en rekke nattlige observasjoner. Nattsommerfuglene, hviskingen, duftene, gresset som vokser på kirkegården, lyset som vandrer opp trappen og synestesen "pigolio di stelle" er simpelthen nattens selsomme attributter, formidlet som en strøm av enkeltimpresjoner. Samtidig kommuniserer disse motivene et gåtefullt og uavklart meningsinnhold. Som så ofte i Pascolis tekster fungerer tablåer av små konkrete gjenstander som et lyrisk medium, der det utspiller seg et sjelelig drama.

### **Et epitalamium**

Diktets erotiske ladning blir nesten overtydelig med de gjentatte blomstermotivene og duftene som kulminerer i siste strofe med befruktningen av "det hemmelige og bløte begeret". Likevel er fremstillingen svært forsiktig og kun antydende; vi får bare høre at den siste nattlampen eller stearinlyset i det hviskende huset slukkes idet det når andre etasje og at det ved morgengry "ruges" eller "modnes" en ny lykke. Alt som ligger mellom disse hendelsene er fremdeles preget av mystikk og vaghet. Men selv om diktet har et slikt tydelig erotisk element, så fremstår det ikke med en utvetydig verdivalør. I det følgende vil jeg prøve å vise at det erotiske elementet i diktet blir gjenstand for en sterk ambivalens, og at befruktningen og den erotiske spenningen ikke fremstår som noe utvetydig positivt eller uproblematisk. "Il Gelsomino Notturmo" rommer visse elementer som skaper en dissonans i det "idylliske" brullypsdiktet og som forstyrrer det romantisk-estetiserende innholdet.

### **Den hemmelige urnen**

Inne i det myke og hemmelighetsfulle blomsterbegeret ruges eller modnes et frø i form av ”en ny lykke”. Akkurat dette nest siste verset framstår som klimaks i diktet, med sitt trokeisk-klingende og pulserende *dentro l'urna molle e segreta*. Natten er forseglet, men jasminblomsten lover et nytt mysterium. Blomsterbegeret er i en viss forstand en livmor hvor nytt liv tar form og vokser. Men i den italienske teksten er blomsterbegeret også en dunkel *urne (urna)*, et motiv som har sterke konnotasjoner mot død og som like gjerne kan være en beholder for en *død kropp* som for et spirende frø. Sammenkoblingen mellom død og fødsel er gjennomgående i Pascolis diktning. Frøet i livmoren bærer allerede med seg sin uunngåelige skjebne i døden. I diktets to første vers ”åpner de natlige blomster seg” simultant med at det lyriske jeget begynner å tenke på *sine kjære (døde)*. Mens disse hendelsene foregår, fremhentes bildet at de skjøre skumringssommerfuglenes flakking blant kaprifolene i tussmørket. Er disse skumringssommerfuglenes flagring en analogi over de forelskede sjelenes (natt)svermeri i bryllupsnatten, eller viser de snarere til de avdøde sjelenes flakking over blomstene på gravplassen? Skumringssommerfuglenes tilsynekomst (”Sono apparse in mezzo ai viburni/ le farfalle crepuscolari”) forekommer meg å fungere som et rikt bilde. Dette bildet gir diktet en slags mystisk og gåtefull valør – skumringssommerfuglene påpekes bare som en slags objektiv observasjon og som en markør for at noe har endret seg. Og det dreier seg altså om skumringssommerfugler og ikke om nattsvermere. Både sommerfugler og nattsvermere er flyktige og skjøre vesener, men sommerfuglen er i større grad noe alle ønsker å se eller å fange. Dessuten er sommerfuglen et vesen som tiltrekker seg menneskets beundring og fascinasjon i en slik grad at den risikerer å ende opp i sommerfuglsamlingen på en nål.

Similen i åttende vers ”sotto l'ali dormono i nidi, come gli occhi sotto le ciglia” (under vingene sover redene, som øynene under vippene) er kanskje like mye de avdødes søvn og lukkede øyne som fuglungenes eller barnas. I femte vers påpekes dyrelydene som har forstummet eller dødd ut. Det er interessant å merke seg at dette verbet *tacere* (tie/ forstumme) er det eneste i hele diktet som er bøydd i verbtiden *passato remoto* slik at det blir *taquero*: direkte oversatt som ”de stilnet” eller kanskje ”lydene døde ut”. Det er mulig at en slik vektlegging av verbitten er en overdreven subtilisering og at man ikke bør lese for mye inn i denne nyansen. Likevel er det bemerkelsesverdig at dette verbet er bøydd slik, i motsetning til de fleste av de andre natlige hendelsene, som foregår i nåtid. Hvorfor heter det ikke ”hanno taciuto”? Bruken av *passato remoto* kan indikere at alle ropene og dyrelydene (*i gridi*)



fortiet for godt en gang for lenge siden, som om diktet sier at "(dyre)livet stilnet". I tredje strofe – gjennom en oksymoron – vises gresset som *fødes* ( verbet er *nascere*) over *gravene*. Slik sammenstilles liv og død i et soleklart bilde; nytt liv fødes og gror, men like under ligger døden. Livet vokser frem fra en grunn eller et jordsmonn som allerede er svanger med døden. Og hele natten utdunster blomstene sin sensuelle duft, men disse duftene og lidenskapene er flyktige og utslettes fort av vinden som blåser ("passa col vento", femte strofe).

Et annet bilde som nå er maktpåliggende å kommentere, er *den sene bien som surrer*. Denne bien som skal befrukte blomstene er *forsinket* og finner cellene i bikuben idet de allerede er *tatt* ("trovando già prese le celle"). Hvilken funksjon har dette bildet? Cellene i bikuben er i en viss forstand et motiv som er beslektet med både *redet* og *huset*, som et *hjem*, og alle disse tre motivene har konnotasjoner til familie, befruktning og reproduksjon. Vi vet at *redet* (*il nido*) er et av Pascolis kjernemotiver. *Redet* tematiserer livets opprinnelser og konfrontasjonen mellom den trygge familien og den ytre verden. Ofte settes *il nido* i forbindelse med et tap, som for eksempel diktet "X Agosto" som tematiserer mordet på dikterens far. Hvorfor er så denne bien for sen – en forsmådd bie? Om vi igjen ser på siste strofe, hvor det modnes en ny lykke eller glede inne i blomsten, så blir det aller siste versets innhold svært påtagelig. Denne lykken, fortelles det, er en lykke som det lyriske jeget *ikke kjenner*: "non so che felicità nuova". Dersom den sene bien oppfattes som en hentydning til det lyriske jeget selv, så fremstår denne instansen i diktet som en bevissthet som står *fremmed* overfor denne lykken, som om den var blitt berøvet for den. I resepsjonshistorien har diktet vært gjenstand for en sterkt biografisk betont lesning, og akkurat dette verset har gjennomgående blitt lest som et bilde på dikterens egen situasjon. Pascoli opplevde få eller ingen romantiske forhold, giftet seg aldri og fikk aldri barn. Hans lyriske produksjon er bemerkelsesverdig fattig på erotisk-romantisk kjærlighet.

Mens de nattlige jasminer utfolder seg og duften av friske røde bær fyller luften, dveler i stedet det lyriske jeget ved minnet om de døde som ligger i gravene sine på kirkegården hvor det nye gresset vokser ovenpå. De to eneste gangene et tydelig grammatisk *jeg* framstår i diktet – i første og siste strofe – tenker dette jeget på sine kjære ("penso a' miei cari"), og det erklærer at det "ikke vet" ("non so") hvilken lykke det dreier seg om.

I dette diktet som i utgangspunktet skulle være en hyllest til brudeparet og den kommende bryllupsnatten og romantikken, er det som om dikteren insisterer på å bringe inn og å minne om døden. I tillegg produserer diktet en usikkerhet eller tvil overfor ”den kommende lykken”. Diktet repeterer en sammenstilling av liv og død, (fødselen og graven, livmoren og urnen, erotikken og jegets minne om sine avdøde), og denne sammenstillingen understrekes av de gjentatte motsetningene *lys og mørke, lyd og stillhet, dag og natt*. Natten er i en viss forstand også *dødens tid* eller topos. Like mye som en lovsang over erotikken og befruktningen fremstår diktet som en kontemplanjon over døden. Denne symbolske tvetydigheten er et element som peker mot et lyrisk-modernistisk uttrykk. I boken *La Poesia Decadente* påpeker Elio Gioanola at denne sammenstillingen mellom liv og død, eller mellom seksualitet og død, tematiseres i en rekke Pascolidikt, noe som gjelder mange dekadansetekster. I det tidligere nevnte blomsterdiktet – ”Digitale Purpurea” – fremstår også denne blomsten (revebjellen) på en og samme tid som et symbol på seksualiteten og som ”dødens blomst”. Døden og erotikken er på mange måter et erkedekadent tema. ”Il senso della morte è davvero, a nostro avviso, l’epicentro tematico del decadentismo. [...] Il decadentismo scopre, con angoscia e tremore, che la morte è dentro la vita stessa, ne costituisce l’essenza e la vocazione” hevder Gioanola (Gioanola 1991: 13). Likevel oppfatter jeg dette først og fremst som en referanse til det mer inkluderende dekadansbegrepet som preger den italienske litteraturbevissheten enn til en den snevreste formen for dekadanse. Det er først når døden blir gjenstand for en erotisk og sensuel fascinasjon at diktet beveger seg inn i et virkelig dekadant landskap.

Diktet demonstrerer det jeg vil kalle en særlig opptatthet av en skumringstilværelse – en slags mellomtilstand eller overgangsfase – som er karakteristisk for dekadansen og for store deler av 1890-tallslyrikken. I sin analyse av Arthur Simons dikt ”White Heliotrope” fra 1895 påpeker Marion Thain hvordan denne dvelingen ved flyktige øyeblikk – overgangstilstander mellom våkenhet og søvn, mellom dag og natt, mellom lukkethet og åpenhet – synes å gjennomstrømme Symons tekster. Denne tematikken kan reflektere en erfaring av en verden som er i konstant endring og som mangler klare konturer. Til og med grensen mellom liv og død fremstår som tilslørt eller flytende. Hun skriver: ”Decadent poetry is full of such transitional states. Its obsession with twilight is usually interpreted as a reflection of the fin de siècle’s sense of itself as the tail-end of the Victorian era, but it is just as much an indication of the Decadent’s experience of the unstable world as constantly

in flux” (Marshall 2007: 228). Flere kritikere, deriblant Katja Liimatta, har postulert en affinitet mellom Pascolis språk og den *impresjonistiske* retningen innen billedkunsten. Hun vektlegger Pascolis tilbøyelighet til å beskrive scener omgitt av en tilslørende tåke (se f.eks ”Arano”, ”Lavandare” og ”La Nebbia”), visuell uklarhet og halvlys (”La Poesia”), dominansen av substantiv og adjektiv over handlingsord, og tendensen til å skildre en virkelighet som er mer antydnet enn definert (Truglio 2007: 18). G.A. Borgese foreslår også en impresjonistisk lesning av Pascoli, som om man leste med halvveis lukkede øyne (”with eyes half-shut”) (Ibid.). ”Il Gelsomino Notturmo” rommer ingen eksplisitte referanser til selve kjærlighetsakten i bryllupsnatten, men beskriver bare duftene, lyset som stiger opp i andre etasje og som slukkes og blomsten som lukker seg.

## *Myricae* (1891)

*Myricae* (Tamarisker) er utvilsomt Giovanni Pascolis mest omtalte og mest berømte utgivelse. Diktsamlingen ble utgitt første gang i 1891 og ble i løpet av Pascolis karriere redigert, utvidet og nyutgitt et utall ganger. Siste utgave utkom i 1911 og omfattet til slutt en svært uensartet og ukronologisk samling av 156 dikt der de eldste skriver seg fra 1877 (diktene ”Rio Salto” og ”Il Maniera”). Selv om *Myricae* er Pascolis første offisielle utgivelse, preger den hele hans karriere. Pascoli vender seg aldri bort fra sine tidligste arbeider, men fortsetter å videreutvikle *Myricae* over nesten 25 år. Dette er noe av grunnen til at det er vanskelig å dele Pascolis forfatterskap inn i ulike litterære faser og tendenser eller å se en klar utvikling. Han utvikler sin lyrikk simultant på flere ulike plan og arbeider samtidig på sine ulike hovedverk. Derfor rommer tekster som *Myricae* et mangfold av litterære diskurser og en stor stilistisk og tematisk variasjon.

Den latinske tittelen stammer fra andre vers av Vergils fjerde ekloge (*Bucolica*): ”Non omnes arbusta iuvant humilesque Myricae” [Not all delight in the trees and the lowly tamarisks] (*oversettelse ved Guy Lee* 1980: 27). De små tamariskene forstås i denne sammenheng som en verdimarkør og som et emblem over *de små tingene* i tilværelsen. Tittelen har en programmatisk funksjon: Dikteren vil dvele ved de små tamarisker, ved de enkleste og mest beskjedne fenomener. Tittelen forkynner dermed en oppvurdering av en *lav* poesi, som stiller seg selv i opposisjon til forestillingen om at diktningen handler om høyverdige anliggender. Samtidig fungerer tittelen som en hentydning til den klassiske kultursfæren og til den pastorale hyrdediktningen.

*Myricae* formidler en rekke fragmentariske utsnitt fra en rural eller landlig tilværelse, der natur- og jordbruksgjenstander dominerer som lyriske rekvisitter. I sitt forord beskriver Pascoli diktenes sanselige inntrykk som ”...frulli d’uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane” [fuglenes flaksen, cypressenes raslen og kirkeklokkenes fjerne klang] (Pascoli 1939: 3). I likhet med samlingene *Poemetti* (1897) og *Canti di Castelvecchio* (1903), utfolder *Myricae* seg innenfor et bemerkelsesverdig avgrenset tematisk og motivisk område: *Døden* må betraktes som et kjernetema, mens fenomener fra naturen og det rurale samfunnet, som sett gjennom Barnets (*il fanciullinos*) øyne, utgjør samlingenes mest sentrale motivkrets.

Diktsyklusen orienterer seg rundt et *tinglig* og sanselig poetisk univers, der små objekter gjengis med en detaljorientert og presis beskrivelse. I *Il Fanciullino* uttrykker Pascoli en tanke om at poesien er noe som oppdages *i selve tingene*, og ikke noe som skapes. I Pascolis poetiske konstruksjon forlenes imidlertid disse fysiske objektene med en mystisk essens og betydning. I det følgende vil jeg ta for meg tre sentrale tekster fra *Myricae* – ”Lavandare”, ”L’Assiuolo” og ”Temporale” – der jeg i hovedsak vil fokusere på aspekter som knytter Pascoli til tre litterære begreper som alle kan tilby vesentlige innfallsvinkler til dekadansediktningen: Symbolisme, impresjonisme og modernisme. Etter å ha omtalt motiviske, tematiske og holdningsmessige dekadanseaspekter i forbindelse med diktene ”Digitale Purpurea” og ”Il Gelsomino Notturmo” vil jeg i det følgende rette en større oppmerksomhet mot språklige, stilistiske og formelle aspekter som tangerer den lyriske dekadansen.

### **”L’Assiuolo” – Pascolis symbolisme**

*Å nevne en gjenstand, det er å fjerne tre fjerdedeler av den poetiske nytelse som består i å gjette seg frem, litt etter litt; å suggerere det som er drømmen. Det er den perfekte utnyttelsen av dette mysteriet som konstituerer symbolet: å fremkalle et objekt gradvis for slik å fremkalle en sjelstilstand eller omvendt, å velge en gjenstand og via det identifisere en sjelstilstand, ved en serie av dechifrerende operasjoner...Poesien må alltid være gåtefull.*

– Stéphane Mallarmé<sup>7</sup>

Den kjente filologen og Pascoli-forskeren Gianfranco Contini betrakter ”L’Assiuolo” som et paradigmatiske dikt i den forstand at det fremviser noen av Pascolis tydeligste affiniteter til den postromantiske symbolismen. Contini er en av de få Pascoliforskerne som antyder en direkte forbindelse til den franske tidligmodernismen. Diktet er konstruert av en rekke fragmentariske bilder, mystiske analogier og synestesier. Samtidig preges det av en subtil musikalitet, med påfallende allitterasjoner. ”L’Assiuolo” fremstår som et slags mystisimens høydepunkt i *Myricae*, nesten *okkult* i sin beskrivelse av naturens eller landskapets gåtefulle *tegn* og

---

<sup>7</sup> Her sitert i J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg 2007: 221.

symbolrelasjoner, slik de åpenbarer seg i en marerittaktig nattverden. Diktet er skrevet i 1896 og inngikk i fjerde utgave av *Myricae* i 1897.

”L’Assiuolo”

Dov’era la luna? ché il cielo  
notava in un’alba di perla,  
ed ergresi il mandorlo e il melo  
parevano a meglio vederla.  
Venivano soffi di lampi  
da un nero di nubi laggiù;  
veniva una voce dai campi:  
*chiù...*

Le stelle lucevano rare  
tra mezzo alla nebbia di latte:  
sentivo il cullare del mare,  
sentivo un fru fru tra le fratte;  
sentivo nel cuore un sussulto,  
com’eco d’un grido che fu.  
Sonava lontano il singulto:  
*chiù...*

Su tutte le lucide vette  
tremava un sospiro di vento;  
squassavano le cavalette  
finissimi sistri d’argento  
(tintinni a invisibili porte  
che forse non s’aprono più?...);  
e c’era quel pianto di morte...  
*chiù...*

(Pascoli 1939: 94-95)

”Dverghornuglen”

Hvor var månen? idet himmelen  
viste seg som et perleklart daggry,  
og mandel- og epletrærne syntes å strekke seg  
for å kunne se den bedre.  
Det kom pust av lyn  
fra skyenes mørke der nede;  
det lød en stemme fra markene:  
*chiù...*

Stjernene lyste knapt  
i den melkehvite tåken:  
jeg hørte havets dønninger,

jeg hørte en rasling fra krattet;  
jeg kjente et rykk i mitt hjerte,  
som et ekko av et skrik som en gang var.  
Fra det fjerne lød en hulken:  
*chiù...*

Over alle lysende tinder  
skalv et sukk fra vinden;  
gresshoppene ristet  
utsøkte sistrum av sølv  
(dørklokker til usynlige porter  
som kanskje ikke lenger åpner seg?...) ;  
og der lød denne dødens gråt...  
*chiù...*

(*Min oversettelse*).

Dette forekommer meg å være en av Pascolis mer uoversettelige tekster. Diktet har sterke innslag av *fonosymbolisme*, onomatopoetikon, selsomme syntakser og semantiske tvetydigheter. Det er heller ikke meg bekjent at det har blitt utgitt noen gjendiktning på engelsk; dette til tross for at "L'Assiuolo" er blant Pascolis mest omtalte dikt.

Diktet skildrer et gåtefull *naturdrama* – et drama som utspiller seg i et redselsfylt mørke i en atmosfære av angst og usikkerhet. Men i diktets første strofe formidles et håp: Det lyriske jeget etterspør et lys eller en form for klarning: "hvor er månen?". Så å si hele naturen er utspent i en *venten*, i et håp om at et mysterium skal åpenbare seg, om at natten skal avsløre et mirakel. Mandelen og epletreet strekker seg antropomorfisk for å få øye på denne månen. Men både månen og stjernene er tilslørt av en hvit tåke – *la nebbia di latte*. Denne tåken representerer – som så ofte i Pascolis dikt – umuligheten av å erkjenne og å *se* virkeligheten på en klar måte. Men brått opplyses himmelen i lynglimt. Lynglimtene beskrives som *soffi* (pust) *di lampi* og det produseres dermed en underlig synestesi, der lynet i form av det auditive *soffi* nærmest besjeles eller åndeliggjøres. Disse lynene sendes fra et udefinert mørke (*da un nero di nubi*). Denne inversjonen av substantiv og adjektiv er karakteristisk for diktet. Adjektivet brukes substantivisk: Det heter "en svarthet av skyer" snarere enn "nubi neri". Videre heter det *un alba di perla* snarere enn *un alba chiara* og *la nebbia di latte* snarere enn det mer prosaiske *la nebbia bianca*. Dette er et lyrisk virkemiddel som går ut på at et objekt oppløses som gjenstand og fremstilles i stedet i kraft av en egenskap, en farge eller en lyd. Liksom fargene tenderer mot å overskride

objektet i den impresjonistiske billedkunsten, løsrives egenskapen fra objektet. ”[I]n literature this often leads to the substantivalization of verbs and adjectives” skriver Clive Scott i boken *Modernism* (Scott 1991: 219).

Men i denne natten finnes også en *annen* stemme i mørket – en urovekkende stemme fra *krattet*. Her bruker Pascoli ordet *fratte* – i stedet for det mer åpenbare *cespugli* – sammen med det onomatopoetiske *fru fru* for å skape en sterk alliterasjon: *un fru fru tra le fratte*. Betoningen av /f/, /r/ og /u/ skaper en gjenklang i *un grido che fu*, og senere i ordene *sussulto* og *singulto*. Denne oppladingen når sitt klimaks med ropet *chiú*. Sluttverset *chiú...* er et eksempel på Pascolis karakteristiske fugle-onomatopoetikon.

I første strofe er denne stemmen – ”*chiú...*” – mindre dramatisk: ”det lød en stemme fra markene” (*veniva una voce dai campi*). Men i andre strofe eskalerer spenningen vers for vers. Denne spenningen uttrykkes anaforisk som en intuisjon eller følelse hos det lyriske jeget: ”jeg hørte havets drønn, jeg hørte en rasling fra krattet, jeg kjente et støt i hjertet, som et ekko fra det som en gang var, lød den fjerne jammeren: *chiú...*” Som et slags kosmisk smerteskrig høres de gjentatte og klimatiske hylene fra nattuglen. Dette grufulle angstropet som utgjør sluttverset i hver strofe fremstår som en opponent til diktets håpefulle stemme. Ropet forstyrrer, og i siste instans ødelegger, håpet om å få øye på lyset som uttrykkes i åpningsstrofen: På de opplyste tindene (le lucide vette) puster en ånd (vindens ”åndedrag”) og gresshoppene sitrer i spenning, men fra et ukjent mørke høres fremdeles den uvilkårlige dødsjammeren (*quel pianto di morte...*) som en uutgrunnelig advarsel om ”de usynlige porter” som ikke lenger vil åpne seg. Som et ekko av et rop som ikke lenger lyder (*eco d’un grido che fu*) høres på nytt dette klageropet *chiú* fra nattuglen. Dette ropet inngir så et støt eller et rykk i hjertet. På dette punktet er det som om det lyriske jeget *erkjenner* denne kontrasten. Ordet *chiú* antar en stadig mer angstpreget betydning for hver strofe, helt til det i siste strofe forbindes direkte med døden. Håpet fra første strofe har blitt til en uhyggelig tvil; for kanskje åpner aldri de usynlige portene seg igjen. Mirakelets eller lysets porter eksisterer kanskje ikke lenger for mennesket. Mysteriet åpenbarer seg kun som en fatal tvil hos det lyriske jeget. Det er denne tvilen som vedvarer når diktet avsluttes. Diktet munner ut i et spørsmål og i en grunneleggende uavklarhet. Det dreier seg om en udefinert smerte – en slags tilværelsens pine og usikkerhet, eller en dødsangst.

Natten preges av en rekke mystiske *korrespondanser*. Gresshoppelydene sammenlignes med klangen fra det egyptiske rasleinstrumentet *sistrum* – et ritualistisk



instrument – som i neste omgang forbindes med tilgangen til de usynlige porter (“tintinni a invisibili porte”). Nattuglens eller dverghornuglens (assiuolo) karakteristiske ul tolkes som et dødsbudskap. Det er i kraft av diktets sterke musikalske suggesjon og tinglige mystisisme at Pascoli fremtrer som en symbolistisk dikter. Diktene formidler ikke en mening i form av etablerte og universelle symboler, men produserer nye analogier og betydningsrelasjoner. Beskrivelsene mister i stor grad sin logiske og meningsklare dimensjon. Snarere synes ordenes suggestive og assosiative funksjon å dominere. ”Dette er *Myricaes* nye ideale og ekspressive ankomststed: i en ny følelse for *tingene*, i erobringen av et språk, av diktets mer hemmelighetsfulle utfoldelse, av en ny syntaks og i oppdagelsen av hittil ukjente analogier” hevder Augusto Vicinelli. [Questo il nuovo, sicuro approdo – ideale ed espressivo – del poeta e delle *Myricaes*: in un senso nuovo delle cose [...], nella conquista di un linguaggio, di un più segreto svolgersi del canto, di una sintassi nuova, nella scoperta di finora impensate analogie] (Vicinelli 1963: 134). Diktet synes å følge en asosiativ og analogisk logikk, snarere enn en mekanisk symbollogikk. Det er denne litterære strategien som peker fremover mot Pascolis kommende lyriske produksjon, som for eksempel i diktet ”Il Gelsomino Notturmo” og kanskje også mot en moderne poetikk. På et ytre plan orienterer Pascolis diktning seg om et *konkret* og *tinglig* univers. Tekstene beskriver presise sanseopplevelser og eksakte observasjoner. I boken *Modernism* (1991) skriver Clive Scott:

The vision of the Symbolist and Decadent has accustomed us to the sensorily acute begetting the semantically or modally indefinite. It is typical of Verlaine, for instance, to *apprehend* things sharply but to *see* them only just, to catch distinct voices and cries which coalesce in the monotony of lament and under the sedation of memory. This must suggest a comparison with Impressionism, with a way of building up unified impression of light (or meaning or mood) by first breaking the subject down into specific energy-filled fragments (Scott 1991: 218).

Her uttrykkes altså et estetisk samsvar mellom dekadanse og symbolisme. Ifølge Scott er denne spenningen mellom de konkrete sanseerfaringene og den udefinerte betydningen karakteristisk for symbolismen og dekadansens litterære prosjekt. Den dikteriske helheten brytes ned til en rekke betydningsladete fragmenter og løsrevne enkeltinntrykk. Det er i denne sammenheng interessant at Gianfranco Contini (1973) mener Pascolis språk beveger seg mellom det ekstremt presise og bestemte

(*determinatezza*) på den ene siden, og det vage og ubestemte (*indeterminatezza*) på den andre siden. Dette vil jeg komme tilbake til senere.

### ”Temporale” – Lyrisk impresjonisme

Jeg har tidligere vært inne på spørsmålet om impresjonistiske tendenser i Pascolis diktning. Impresjonismen betegner ingen reell litteraturhistorisk retning eller sjanger, men snarere en tendens i litteraturen i siste halvdel av 1800-tallet. Denne litterære impresjonismen kjennetegnes ved ”en tydelig oppmerksomhet mot stemning, atmosfære, enkeltsituasjoner, flyktige sanseintrykk og nyanser, så vel i sinnet som i den ytre natur, filtrert gjennom et mottagende subjekt” (Lothe, Refsum & Solberg 2007: 97). Slik en del forskere har antydnet, kan også impresjonismen tjene som et verdifullt begrept for å forstå Pascolis poetiske språk som tilhørende i den italienske dekadansen/ dekadantismen og i den poetiske tidligmodernismen.

Diktene ”Temporale”, ”Il Lampo” og ”Il Tuono”, som alle inngikk i *Myricae*-samlingen, kan betraktes som tre variasjoner over samme komposisjon: Hurtige øyeblikksskildringer av et tordenvær – tre små impresjonsdikt der landskapet viser seg i en flyktig og glimtvis tilsynekomst. ”Una casa apparí sparí d’un tratto” [et hus kom til syne forsvant plutselig]. ”Come un occhio, che, largo, esterrefatto, s’aprí si chiuse, nella notte nera”. [Som et øye som, stort, skrekkslagent, åpnet seg lukket seg, i den svarte natten]. Denne nærmest hallusinatoriske virkelighetserfaringen formidles som et utbrudd av følelser, der landskapet blir et speilbilde på en indre urofølelse.

”Temporale” (*Myricae*, 1891):

Un bubbolio lontano...

Rosseggia l’orizzonte,  
come affocato, a mare;  
nero di pece, a monte,  
stracci di nubi chiare:  
tra il nero un casolare:  
un’ala di gabbiano.

(Pascoli 1939: 95)

”Uveir”

Et bulder ute i det fjerne...

Rødner kimingens rande,  
som for en brandtomts lue:  
svart som bek ind mot landet;  
skydrift om fjeldets pande;  
mot det svarte en stue,  
og så en ving av en terne.

(Kinck 1919: 181, *gjendiktning*).

Det er interessant å merke seg at dette diktet stadig fremheves som et eksempel på Pascolis brudd med et tradisjonelt lyrisk språk. ”Si è davvero di fronte a un nuovo linguaggio poetico, dopo secoli di petrarchismo, di classicismo, di lingua poetica ’convenzionale’” (Marchetti 1976: 53). [Man står virkelig overfor et nytt poetisk språk, etter århundrer med ”petrarchisk diktning”, klassisisme og et konvensjonelt dikterspråk]. I det store verket *Modern Italian Lyric* assosierer F.J. Jones dette diktet med Mallarmés posisjon som en tidligmoderne og symbolistisk dikter i den franske tradisjonen: ”*Temporale* shows that the new linguistic alchemistries were also thriving in Italy at the time” (Jones 1986: 9). Hvilke aspekter ved ”*Temporale*” er det som kan identifiseres som utradisjonelle?

Diktet domineres av substantiv (*orizzonte, mare, pece, monte, stracci, nubi* osv.) og adjektiv (*lontano, affocato, nero, chiare*), og rommer kun ett eneste handlingsord (*Roseggia*). Alt er lyder og farger. Teksten er konstruert som en suksessjon av inntrykk, ”som i den raske lille tegning”, slik Kinck uttrykker det (Kinck 1919: 181), som en ”øyeblikkets poesi”. ”*Temporale*” består kun av *bilder* i form av auditive og visuelle inntrykk, i en løs logisk og syntaktisk sammenheng. Tordenværet er bare antydning i form av et onomatopoetisk uttrykk: *un bubbolio lontano* (et bulder i det fjerne), som en trussel. Et bulder i det fjerne, en ildrød horisont, et beksvart, hav, ”filler” av skyer, et hus i det svarte og en måkevinge: Denne minimalistiske og i en viss forstand grovkornede fremstillingen minner om et impresjonistisk maleri, der virkeligheten, slik den erfare, brytes ned til elementære bestanddeler i form av større partier av rene farger. Perspektivet i diktet er i en viss forstand *desentralisert*. Det er ikke en tydelig menneskelig stemme eller en subjektiv instans som snakker, men snarere et sveipende blikk, uten et fast fokus – ”as by the

mobile eye wandering restlessly forward and back over the page, ensnared in an ever-recurrent and variously momentous instant”, slik Clive Scott beskriver Stéphane Mallarmé (Scott 1991: 207). Dikteren Paul Valéry, som kanskje er den som tydeligst formulerte en symbolistisk estetikk, beskriver et tilsvarende skifte i lese måten: ”Evolution from the articulated to the skimmed over, – from the rhythmic and sequential to the instantaneous [...] assimilated by a fast-moving rapacious eye” (Ibid: 207, her gjengitt ved Clive Scott).

Når jeg leser Kincks gjendiktning, slår det meg at han bestreber seg på å skape en større semantisk sammenheng og flyt enn det som virkelig eksisterer i Pascolis tekst, for eksempel ved at han føyer til ”og så” i siste vers – som om den lille fuglen til slutt kommer for å avløse alt det truende. I virkeligheten markerer kolon i originalteksten en sammenheng mellom den lille hytta/ stuen og måkevingen. Det lille huset i ”det svarte” (*tra il nero un casolare*) er ikke *som* en måkevinge, men det *er* en måkevinge (*un’ala di gabbiano*). Kincks gjendiktning – som riktignok makter å gjenskape deler av rimstrukturen i diktet – produserer på mange måter et ”skjønnere” og mer tilforlåtelig uttrykk. ”Som for en brandtomts lue” formidler ikke det dramatiske aspektet ved *come affocato* (som satt i brann). *Affocato* eller *infocato* konnoterer dessuten en stor opphisselse (*atmosfera di grande eccitazione*<sup>8</sup>), liksom en sjel kan være eksaltert eller opprørt<sup>9</sup>. Uttrykket ”skydrift” er mindre oppsiktsvekkende enn *stracci di nubi chiare* (”filler” av lyse skyer), som kontrasterer det svarte. Kincks tekst virker søtladen og estetiserende, der Pascolis tekst er fragmentarisk og illevarslende. Den lille hytta, eller huset (*casolare*), befinner seg midt *i* det svarte (”tra il nero”), midt i stormen, i en truende atmosfære. Ved sin assosiasjon til fuglevingen påkaller dette huset Pascolis utrettelige *rede-motiv (il nido)*, forstått som et *hjem*. Dette redet er alltid en *skjør* instans som trues av ødeleggelse av den ytre verden. Den fortettede og fragmentariske fremstillingen gir inntrykk av at den klassiske dikterens rasjonelle diskurs har blitt erstattet av en rekke løsrevne poetiske segmenter eller objekter som interagerer med hverandre på en uutgrunnetlig måte.

---

<sup>8</sup> Se *Dizionario Garzanti – Italiano* (2000)

<sup>9</sup> ”infocare o infuocare”: 1 far diventare rosso come il fuoco 2 eccitare, infiammare: - *gli animi* (Ibid).

## ”Lavandare” – Lyrisk modernitet i et klassisk metrum

Diktet ”Lavandare” er skrevet i 1889 og inngikk i den tidligste utgivelsen av *Myricae*. Liksom alle diktene i samlingen åpner også ”Lavandare” med en ytre beskrivelse av et konkret naturtablå eller en jordbruksscene:

”Lavandare”

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero  
resta un aratro senza buoi, che pare  
dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene  
lo sciabordare delle lavandare  
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

Il vento soffia e nevicata la frasca,  
e tu non torni ancora al tuo paese!  
quando partisti, come son rimasta!  
come l’aratro in mezzo alla maggese.

(Pascoli 1939: 54).

”Kvinnene ved vannposten”/ ”Vaskekonene”

På det halvt grå og halvt sorte jordet  
hviler en plog uten okser, som synes  
glemt, i den lette skodden.

Og fra vannposten høres de taktfaste  
plaskene fra kvinnene som vasker  
med tunge lyder og langsomt nynnende sang:

Vinden blåser og løvet snør  
og du vender fremdeles ikke tilbake til ditt hjemsted!  
da du dro, ble jeg igjen!  
liksom ploget i den golde jorden.

(*min oversettelse*)

Disse enkle tablåene fremstår som fortattede sanselige utsnitt, som visuelle, auditive og taktile fragmenter av et jordbrukslandskap en høstmorgen: En plog ligger forlatt i tåken i den halvpløyde åkeren, og man hører lyder fra noen kvinner som vasker ved elvebredden. Siste strofe gjengir kvinnenens sang. Dette er hele diktet. Mens første strofe fremstår som en visuell impresjon, har andre strofe en auditiv karakter, med det

lydmalende *sciabordare* og *tonfi*. *Lavandare* er et toskansk dialektord for *lavandaie* – vaskekoner, mens begrepet *gora* (vannposten) inngår i Pascolis enorme tilfang av *tekniske* termer. Et av Pascolis mest distinkte kjennetegn er hans påfallende bruk av *tecnicismi* – tilsynelatende ”upoetiske” ord, ofte hentet fra tekniske språkregistre som jordbruksterminologi, ornitologi, botanikk og meteorologi.

Tablåene er fremstilt med en ekstrem knapphet hva angår informasjonen om hva som egentlig tildrar seg på det ytre handlingsplanet. Diktets to første strofer gir kun noen korte anstrøk eller glimt av en ytre virkelighet – en virkelighet uten en materiell og historisk kontekst og uten et definert tids- og stedsaspekt. Vi kan anta at årstiden er høst eller vinter, ettersom løvverket (*frasca*) metaforisk *snør* (*nevica*) fra grenene.

Lyrikken i kvinnenens sang, som utgjør siste strofe, er hentet mer eller mindre direkte fra en gammel folkevise som var kjent i samtiden, men med noen modifikasjoner av Pascoli: ”Tira lu viente e neviga li frunna [...] Quando, ch’io mi partii dal mio paese – povera bella mia, come rimase! – come l’aratro in mezzo alla maggese” (Vicinelli 1963: 101). Begrepet ”una maggese” er en jordvei som for en lengre periode står ubrukt for at den skal kunne bearbeides for på nytt å kunne bli fruktbar. Fargeforskjellene (”mezzo grigio e mezzo nero”) forteller at jorden ikke er ferdigpløyd. Plogen (*aratro*) fra åpningsverset dukker opp igjen i siste vers av sangen, men nå i form av en simile som eksplisitt forbinder (plog)motivet med det lyriske jegets følelsesmessige ensomhet eller forlatthet: ”da du dro, ble jeg igjen, liksom plogen i jorden som ligger brakk” (”alla maggese”). Plogen fungerer som symbol i form av en negasjon, i kraft av det som *ikke* er realisert. Den glemte (”dimenticato”) og ubetjente (”senza buoi”) plogen viser til et ufullbyrdet arbeid og til en ubefruktet jord. Bildet av denne forlatte plogen i det dystre og gråsvarte landskapet henviser for det første til kvinnenens situasjon: Kvinnenens klagesang over de som har reist fra gården og som ikke har vendt tilbake. Kanskje står jorden upløyd fordi mennene har reist sin vei som immigranter eller som soldater. I andre omgang kan dette motivet fungerer som en analogi over en eksistensiell ensomhet og over et uoppfylt liv.

I en viss forstand kan man argumentere for at diktet egentlig ikke rommer et eksplisitt lyrisk jeg, ettersom dette jeget aldri bryter inn som en abstrakt stemme eller bevissthet. Jeget fremtrer kun gjennom den konkrete sangteksten og kan slik sett betraktes som en del av diktets konkrete handlingsnivå. Ikke desto mindre produserer dette jeget i siste strofe en subjektiv stemme som forskyver meningen. Dette grepet

skaper dermed en sømløs overgang mellom diktets fysiske objekt-dimensjon og en emosjonell symbol-dimensjon, uten å bryte opp diktets rent deskriptive og virkelighetsrefererende funksjon. Skildringene i første og andre strofe forbereder ikke leseren på den metaforiske vendingen som inntreffer i kvartetten. Lyrikken i kvinnenens sang virker retrospektivt tilbake på åpningsstrofen og forlener den med en symbolsk betydning.

Pascolis tilsynelatende realisme i fremstillingen av konkrete ytre scener er i en viss forstand illusorisk; virkeligheten som skildres i diktet er ikke klart avtegnet. Den har ingen klare konturer og ingen logisk totalitet. Snarere fremstår diktets konkrete tildragelser som spredte og meningsladete enkeltinntrykk i et emosjonelt landskap. Dette er noe jeg betrakter som et gjennomgående trekk ved Pascolis diktning. I kraft av fremstillingens emosjonelle *fokus* og fremheving av utvalgte ytre begivenheter er det som om de beskrevne objektene mister sin håndfaste materialitet eller realitet. Liksom ploget er innhyllet i en lett tåke, er det som om det lyriske jeget bevitner en eterisk virkelighet som er svøpt i et uvirkelighetens slør. De ulike fenomenene – den ensomme ploget og kvinnenens taktfaste og tunge arbeidsrytme – synes å inngå i en okkult eller mystisk forbindelse. ”Kvinnenens sang ved vannposten smelter sammen med landskapets melankoli, som om det var gjennomsyret av en taus hemmelighet” skriver Emilio Cecchi. [”...il canto delle donne ai lavatoi si mescola alla malinconia delle campagne come un segreto diffuso e non pronunciato”] (Cecchi 1968: 30). Virkeligheten som beskrives synes mer *følt* enn *observert*. Hendelsene i diktet fremstår som så viktige at de uvilkårlig lades med en betydning som overskrider den rent deskriptive og stemningsskapende funksjonen.

Dette diktet demonstrerer i en viss forstand ”la poetica delle cose” – *tingenes poesi* – og opptattheten av de lavere virkelighetsdimensjoner. Diktene i *Myricae* vier sin oppmerksomhet til verdslige og tilsynelatende ubetydelige små *ting*. Denne følelsen for små landskap og for enkle gjenstander eller naturobjekter som er så karakteristisk for Pascoli, realiseres i diktet gjennom en transformasjon fra objekt til symbol. De små scenene som beskrives i diktet synes nesten å være avskåret eller avkappet fra det ”virkelige” landskapet. Plogens fysiske materialitet løser seg opp og inngår snarere som en mystisk komponent i et uavklart emosjonsfelt.

Formelt sett har diktet en tradisjonell komposisjon. ”Lavandare” er en *madrigal* bestående av to tersetter og en kvartett. Tersettene er *terza rima* – Dantes metrum – med enderim og et slags kjederim (ABACBC), mens kvartettene har





bevisste underliggjøringsgrep. Den oppbrytende tegnsettingen og versebindingene *utsetter* erkjennelsen av ordenes symbolske ladning ved at enkeltord eller setningsdeler betones *for seg selv*. Ordene *È l'estate* (det er sommer) runder av denne verselinjen, og det er først i neste vers, gjennom en oksymoron, at vi får høre at det dreier seg om en kald og "dødsbefengt" sommer.

Ulikt den tradisjonelle *endecasillabo* preges versene i "Lavandare" av en tung og treg rytme som skaper en sterk klanglig monotoni. Bruken av lange ord som *dimenticato, cadenzato, sciabordare, lavandare* og *cantilene* forlenger rytmen. Denne verserytmens trege monotoni, med et ekko av enstonige og tunge stavelser som *cam, den, ton, lun* og *can*, akkompagnerer vaskekonenes monotone arbeid og sang. Denne trege rytmen understreker diktets melankolske og dystre atmosfære i det høstlige landskapet. I motsetning til kortere verseformer som *novenario*, som jeg diskuterer i forbindelse med "Il Gelsomino Notturmo", er *endecasillabo* tvert imot betraktet som en *ikke-monoton* rytme.

Ifølge P. H. Horne er dette et området der Pascoli er genuint nyskapende. Ved å skape en påfallende *spenning* eller dissonans mellom metrumet og den naturlige snakkerytmen i verset, løser han opp metrumets strenge bånd. Resultatet er at den frie snakkerytmen synes å dominere over metrumet: "[H]is method of versification succeeded in attenuating the potential sonority of the *endecasillabo* to the level of a conversational whisper" hevder Horne (Horne 1983: 27).

En *endecasillabo* har i utgangspunktet to obligatoriske trykk som skal sammenfalle med den naturlige snakkerytmen: Tiende stavelse og et bevegelig trykk som enten skal falle på fjerde eller sjette stavelse. Dette sekundære trykket skal produsere en obligatorisk *cesur* som deler verset i to halvdeler med hver sin distinkte rytme. Pascoli forstyrrer denne solide og tradisjonelle verseformen. Se for eksempel på en annen av Pascolis *endecasillabo*, i "Digitale Purpurea", der dette er enda mer påfallende:

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una  
esile e bionda...

(Pascoli 1939: 221-224).

Her bryter syntaksen verset ned i tre deler med to cesurer, der den siste cesuren faller så sent i verset at "L'una" synes å løsrive seg fra metrumets helhet og blir en del av andreverset. Vi kan observere det samme fenomenet i diktet "Arano" i *Myricae*:

arano: a lente grida, uno le lente  
vacche spinge; altri semina; un ribatte

(Pascoli 1939: 53).

Denne utstrakte bruken av kolon og semikolon, som er typisk for Pascoli, skaper cesurer som bryter opp metrumet og produserer en diskurs som nærmer seg en prosaisk dagligtale. Det metriske mønsteret smuldrer opp i en slik grad at det nærmest blir usynlig. Pascoli opererer fremdeles innenfor de klassiske lyriske formene, og han skriver fremdeles *endecasillabo*, men innenfor rammene av Pascolis *endecasillabi* foregår en intens eksperimentering og frigjørelse. Pascoli utfordrer det klassiske versemålet fra innsiden. Hans *endecasillabo* frigjør seg fra den rytmen som verseformen opprinnelig dikterte. Gabriele D'Annunzio gikk lenger enn Pascoli i å løsrive seg fra den klassiske metrikken ved å eksperimentere med frie vers. For Pascolis vedkommende foregår den poetologiske forandringen fremdeles innenfor en beherskelse av det mest tradisjonelle italienske versemålet, *endecasillabo*, men i form av en mindre kunstlet og opphøyd lyrisk diskurs. Pascoli unnviker den litterære høystilen ved å ta sikte på en mer avdempet og personlig diksjon og ved å låne uttrykksformer fra dagligspråket, folkevisene, dialektene, vitenskapene og prosalitteaturen.

## Pascolis motiviske og billedlige fornyelse

Pascolis tekster konsentrerer seg om naturen mer enn om den menneskelige livssfæren; *mennesket* har en vag tilstedeværelse i *Myricae*. Man kan hevde at mennesket nødvendigvis er tilstede som sansende subjekt, men sanseverdenen som erfares domineres av ikke-menneskelige objekter. Pascoli skriver naturlyrikk, men ikke idyller. Diktene skildrer flyktige og drømmeaktige tilstander, foruroligende stemninger og mysterier i tilværelsen. *Myricae* består ofte av objektive og tekniske beskrivelser av ytre scener som skjuler et indre symbolunivers, subtile analogier og meningsforskyvninger. Med Pascoli mister det lyriske språket sin referensielle entydighet og sin stilistiske renhet. *Myricae* introduserer en rekke tekniske og ”upoetisk” termer som var uhørte i den italienske tradisjonen. Diktsamlingen fremviser et kompleks av ulike diskursive systemer: Dialoger, arkaismer, latin, fremmedord, tekniske begreber, dialekter, a-grammatikalske syntakser, ekstreme onomatopoetika, sjargonger forbundet med dagligtale. Denne overdrevne ordrikdommen og subtile differensieringen er noe som knytter Pascoli til dekadanselitteraturen. I *Myricae* er disse elementene forent med en beherskelse av de klassiske versformene, men der disse verseformene også settes på prøve og utfordres gjennom en utradisjonell anvendelse. Diktene er som oftest korte (noen ganger enstrofing) og fremstiller virkeligheten på en ikke-realistisk måte.

I Pascolis diktning, særlig med diktsamlingene *Myricae* og *Canti di Castelvecchio*, foregår en omprioritering med hensyn til hva som betraktes som poetiske motiver; man kan se en sterk drift mot å ville bryte ned et gammelt hierarki av lyriske symboler. For Pascoli har ikke nattergalen eller fiolen noe privilegert poetisk potensial i forhold til andre mer obskure fugle- og blomsterarter. Hans diktning kjennetegnes av et rikt og detaljfokusert vokabular, og den er opptatt av å differensiere, nærmest i teknisk forstand. Pascoli kritiserte humoristisk nok Leopardi for å sammenstille roser og fioler i et av sine dikt – to blomsterarter som ifølge Pascoli ikke bør opptre sammen fordi de har forskjellige sesonger. Pascoli etterlyser en poesi og et språk som ikke hengir seg til generelle gjenstandskategorier og forslitte symboler, men som evner å gjengi de mest unnselige og minutiøse observasjoner av virkelige fenomener:

S'ha sempre a dire ucelli, sì di quelli che fanno *tottavi* e sì di quelli che fanno *crocro*? Basta dir fiori o fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione tra greppo coperto de margherite e un prato gremito de crochi?

[Må man alltid bare kalle dem fugler, både de som sier *tottavi* og de som sier *crocro*? Er det tilstrekkelig å bare snakke om blomster og små blomster, og å kanskje legge til røde eller gule, uten å gjøre forskjell på en tue dekket av tusenfryd og en eng full av krokuser?] (Pascoli 1992: 59).

Han representerer en motvekt til en type universaliserende og generaliserende motivbruk og utvikler et språk som pretenderer å fange virkelige objekter i hele deres detaljrikdom og konkrete sanselighet. Pascolis språk tenderer ofte mot det ikke-billedlige eller ikke-metaforiske, og preges av et ønske om en maksimal presisjon og umiddelbarhet i beskrivelsen av enkle og nære gjenstander eller fenomener. Disse presise beskrivelsene inngår imidlertid ofte i en helhetlig poetisk konstruksjon som *ikke* fremstår som konkret eller meningsklar, men som antyder et uutgrunnet mysterium. Diktene vender seg i større grad mot det *subjektive*, det *partikulære* og det *sjeldne* enn mot evige menneskelige sannheter og universelle ideer. I sine Leopardi-studier beklager Pascoli seg over den dikteriske tradisjonens og det italienske språkets *mangel på ord* for å beskrive hverdagslige fenomener og gjenstander, og i sitt teoretiske hovedverk skriver Pascoli: "[P]er la poesia vera e propria, a noi manca, o sembra mancare, la lingua. La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertimento, fuori e dentro noi" [For den sanne og ekte poesien, mangler vi, eller vi synes å mangle, et språk. Poesi består i å kunne se en ubemerket detalj, utenfor oss selv og i vårt indre] (Pascoli 1992: 59).

## Det a-grammatikalske språket

Et av kjennetegnene ved den tidlige modernismen i poesien er dens oppmerksomhet mot språkets *materialitet*. ”What then did the Symbolist revolution achieve?” spør Clive Scott. ”Most fundamentally, it awakened an acute consciousness of language” (Scott 1991: 212). Språket blir ikke lenger behandlet som et naturlig uttrykk for en personlig diktermening, men som et materiale med sine egne lover og sine egne særskilte virkemåter. I det følgende vil jeg rette oppmerksomhet mot et av de mest påfallende aspektene ved Pascolis dikteriske språk: Innslaget av ikke-grammatikalske lyder og uttrykksmåter, av iøyenfallende onomatopoetikon og ikke-leksikalske termer.

Pascolis språk preges av en radikal klanglig lek – en vilje til å behandle ordene som om de var *ting* eller rene *lydgjenstander*, eller noen ganger til å forme ordene om til kjente lyder som for eksempel etterligninger av fuglekvitter eller kirkeklokker. Lydhermende ord er et av Pascolis hyppigst brukte lyriske virkemidler. I en rekke Pascoli-vers finner det sted en klanglig transformasjon, der de leksikalske ordene gradvis mister sin semantiske verdi og sviner hen i ren fuglekvitter og lydlek, som for eksempel i diktet ”Il Fringuello Cieco” (Den blinde bokfinken): ”Finch... finché nel cielo volai, finch... finch'ebbi il nido sul moro [...] Addio, addio dio dio dio dio [...] O sol sol sol sol... sole mio?” (Pascoli 1939: 591)<sup>10</sup> eller i ”Dialogo”: “v'è di voi chi vide . . . vide . . . videvitt?” (Ibid: 62). Her er det naturen som ytrer seg i et menneskelig alfabet, men med fuglesangens irrasjonelle syntaks. Disse fuglelydene springer ut av et leksikalsk språk, men antar gradvis en mer asemantisk karakter, før de til slutt fremstår som et språk som er rent evokativt og klanglig. Denne glidende overgangen mellom språket som et betydningsbærende medium og som en ren klanglig lekegrind er karakteristisk for en form for *barnlig* språkfølelse og for Pascolis diktning i sin alminnelighet. Tanken om det barnlige aspektet ved Pascolis diktning har jeg diskutert i kapittelet om *poetikken* i *Il Fanciullino*.

I boken *End of the Poem: Studies in Poetics* fremhever filosofen Giorgio Agamben dette aspektet ved Pascolis språk. Ifølge ham er nettopp det ufikserte og uavklarte forholdet til ordenes semantiske betydning noe av kilden til Pascolis originalitet:

---

<sup>10</sup> [Så lenge jeg fløy på himmelen, så lenge jeg hadde mitt rede i morbærtreet...Farvel...Å min sol?]

Following the ambition that is common to all great European decadent poets to write in a new language, Pascoli [...] positioned himself in relation to language as to a reserve of poetic objects that were once alive and to which life was to be restored” (Agamben 1999: 62).

Ifølge Agamben søker Pascoli å skrive et nytt språk som evner å gjenoppvekke stivnede poetiske objekter. Agamben knytter her Pascols språk til dekadansens – ”dekadansedikterne” har det til felles at de ønsker å sprengte det dikteriske språkets grenser. Selv om ikke Agambens behandling av Pascolis språk egentlig handler om dekadansen, kan man stille spørsmål ved om ikke Agamben her gjør seg skyldig i den samme utvannede anvendelsen av dekadansbegrepet som vi har sett flere eksempler på i den italienske kulturhistorien. Er det noe eksklusivt dekadent ved denne språklige ambisjonen, eller hadde det vært like meningsfullt å simpelthen kalle det *moderne* eller modernistisk? I det følgende vil jeg diskutere det *a-grammatikalske* språkets rolle i Pascolis diktning.

### **”L’Uccellino del Freddo” – Pascolis *fonosimbolismo***

I diktet ”L’uccellino del freddo” i *Canti di Castelvecchio*-samlingen synes de lydmalende og klangligssuggerende ordene å utgjøre et grunnleggende komposisjonsprinsipp. Gjennom gjerdesmettens (*sgriccolo*) raspende og tørre skvaldring (*zirlo*), knitringen (*strido*) fra isen og frosten som sprekker og sprakingen fra bålet utfolder diktet seg som en lydlig-materiell fremmaning av en gold og tørr (*arido*) vinteratmosfære, der hele tilværelsen synes å være gjennomfrosset (*scricchioletto*) av en allestedsnærværende kulde. Denne tørrheten og frosten skrives inn i diktet på et rent fonetisk nivå i form av skarpe og ”tørre” fonemer der særlig *r*-lyden dominerer: *sgricciolo, zirlo, strido, crepi, trillo, ruzzola, scricchioletto, screpolare, grecchia*. Denne tendensen aksentueres ytterligere i sluttstrofen med det rent klanglige *trr trr trr terit tirit*. Vinteren er tilstede i gjerdesmettens sang: ”Nella tua voce c’è il verno tutt’arido e tecco” [I din stemme er vinteren helt tørr og nummen av kulde]. Dens sang ligner “frosten som knirker” (“il tuo trillo sembra la brina/ che sgrigiola”), og “glass som knuses” (“vetro che incrina”).

Viene il freddo. Giri per dirlo  
tu, sgricciolo, intorno le siepi;  
e sentire fai nel tuo zirlo  
lo strido di gelo che crepi.

Il tuo trillo sembra la brina  
che sgrigiola, il vetro che incrina...  
trr trr trr terit tirit...

(Pascoli 1939: 510-511, *Første vers*)

Jeg regner med at selv en morsmålsleser vil bli slått av den iøyenfallende bruken av sjeldne og ikke-leksikalske termer, som for eksempel dialektordene *stipa* (“tørr kvist”), *grecchia* (lyng), *tecco* (toskansk: forfrosset), *stiampa* (ved), *scrio scrio* (toskansk: ren/ enkel) og neologismen *scricchiolettio* som er en substantivisk form av verbet *scricchiolare* (knirke/ knitre). I likhet med det rent lydlige og agrammatikalske “trr trr trr terit tirit...” inngår disse ordene i et ikke-leksikalsk vokabular. Man kan undre på om Pascoli regner med en leser som er fortrolig med den lokale dialektvarianten “guscio di noce” av den orinitologiske termen *scricciolo* (gjerdesmett). Disse lyriske ingrediensene er elementer som overhodet ikke eksisterer i en kollektiv og etablert poetisk tradisjon. Denne detaljfikserte ordrikdommen synes i dette diktet å være drevet av en *klanglig* motivasjon, mer enn av semantiske og symbolskapende hensyn. Et tydelig eksempel er valget av rimordene *trillo* (fugleonomatopoetikon) og *grillo* (siriss/ gresshoppe) i følgende vers: “T’ha insegna il breve tuo trillo/ con l’elite tremule il grillo...” [Du har lært deg din korte trillen/ med sirissens vibrerende “vingeslag”]. Som jeg har antydnet i forbindelse med de foregående lesningene tjener ikke denne begreplige presisjonen til en konkret og realistisk gjengivelse av virkeligheten. Snarere synes ordene å inngå i en overskridende logikk; fuglelydene står i en betydningsfull forbindelse med naturen og vinteren. Diktet bevitner en rekke sanselige og irrasjonelle sammenhenger i naturen. Det er den lille fuglen, gjerdesmetten, som kommer for å fortelle om vinteren: “Viene il freddo. Giri per dirlo/ tu, sgricciolo” [Kulden kommer. Du reiser for å fortelle det/ du, gjerdesmett]. I gjerdesmettens sang høres både isen som “knaker” og knitringen fra vedkubbene som brenner på bålet: “Nel tuo verso suona scrio scrio,/ con piccolo crepiti e stiocchi,/ il segreto scricchiolettio/ di quella catasta di ciocchi.” [I ditt vers høres enkelt, med små sprakende lyder og utbrudd, den hemmelige knitringen fra bålet]. Selve landskapet tildrar seg i gjerdesmettens sang i form av en rekke lydlige utbrudd og eksplosjoner (*stiocchi*). Disse passasjene er alt annet enn objektive observasjoner av virkeligheten. “L’uccellino del freddo” fremviser en sterk oppmerksomhet mot den fysiske og klanglige språkdimensjonens delaktighet i tekstens meningsproduksjon.

## Det pregrammatikalske og det postgrammatikalske språket

Det ser ut til at de fleste studier av Giovanni Pascoli i større eller mindre grad bygger på Gianfranco Continis arbeider. Contini, som er en av de største italienske filologene, har skrevet det kanskje viktigste bidraget til studiet av Pascolis språk. Essayet "Il linguaggio di Pascoli" fra 1939, som i dag har blitt en slags kjernetekst innen Pascoliforskningen, er en av de første språkfilosofiske redegjørelsene for Pascolis diktning med hensyn til formelle og klanglige aspekter. Jeg synes det er vanskelig å komme utenom dette essayet, ettersom det later til at Contini har innsirklet noen av de mest distinkte kjennetegnene ved Pascolis dikteriske språk, og har en tydelig mening om hva hans språklige fornyelse består i.

Contini hevder at selv om italienere i dag leser Pascoli med en stor fortrolighet med den språklige formen, og til og med kan resitere flere Pascoli-vers etter hukommelsen, var Pascoli genuint og skandaløst moderne i sin samtid. Pascolis lekne transformasjon av det italienske språket representerte et definitivt normbrudd. Dette normbruddet og opprøret med den lyriske tradisjonen, mener Contini, manifesterer seg i form av en utvidelse av det lyriske vokabularet og ved at Pascoli sprenger de grammatiske rammene for det konvensjonelle dikterspråket. Jeg vil i det følgende forsøke å klargjøre hvilken betydning Contini legger i dette normbruddet.

Gianfranco Contini påviser hvordan det *agrammatikalske* språket spiller en sentral rolle i Pascolis lyrikk. Han hevder at Pascolis språk pendler mellom en pregrammatikalsk og en postgrammatikalsk diskurs. Contini legger særlig vekt på den utstrakte bruken av onomatopoetikon eller lydmalende ord i Pascolis lyrikk; dette utgjør en del av det Contini kaller *il fonosimbolismo* – det fonosymbolske språket. *Il fonosimbolismo*, som innen lingvistikken utgjør en del av fonologien, er kort sagt teorien om at fonemer og akustiske lyder i språket er meningsbærende *i seg selv*, som jeg har diskutert i omtalen av *L'uccellino del freddo*. Slik jeg forstår Contini, viser *il fonosimbolismo* til forfatterens bevisste eller ubevisste behandling av språket som et klanglig fenomen; ordene eller lydene lades med et meningsoverskudd ettersom språkets rent klanglige effekter fremmaner eller suggererer en betydning som overskrider det rent semantiske. Man kan hevde at dette er et universelt litterært eller språklig fenomen, men hos Pascoli er det spesielt påfallende. Kanskje er det riktigere å snakke om en onomatopoetikon-*kvalitet*, ettersom det fenomenet Contini sikter til



overskrider den retoriske figuren onomatopoetikon i sin enkleste og mest direkte betydning.

Det andre aspektet Contini betoner ved Pascolis språk er den særegne bruken av *spesialord*, *dialektord*, *arkaismer*, *neologismer* og sjeldne tekniske og biologiske betegnelser – noe som ifølge Contini får selv en morsmålsleser til stadig å måtte ”strekke seg etter ordboken”. Vi husker for eksempel bruken av de arkaiske og/eller dialektale ordene *lavandare* og *maggese* i diktet ”Lavandare”, *La Chiocetta* i ”Il Gelsomino Notturmo” og *guscio di noce* i ”L’uccellino del freddo”, for ikke å snakke om sjeldne og tekniske termer som *sistri d’argento* (”L’assiuolo”) og *gora* (”Lavandare”).

Disse to aspektene ved Pascolis lyrikk representerer ifølge Contini to sentrale poler – det pregrammatikalske (*il fonosimbolismo* og onomatopoetikon) og det postgrammatikalske (de sjeldne og nærmest uforståelige spesialordene). Onomatopoetikon – for eksempel i form av etterligninger av naturlyder i Pascolis dikt – befinner seg *før* meningen og *før* det grammatikalske. Imidlertid skiller onomatopoetikon seg fra de virkelige naturlydene; idet de føres inn i diktet opphører de å bare være lyder og blir en del av diktets uttrykksfullhet. På den ene siden finner det sted en prosess hvor de rent a-semantiske lydene (det pregrammatikalske) gradvis tar opp i seg *mening* og slutter å være ren onomatopoetikon. På den andre siden påviser Contini hvordan de leksikalske begrepene utsettes for en *desemantisering* idet ordenes klanglig kvalitet overbetones.

Det pregrammatikalske og det postgrammatikalske er ikke i seg selv noe radikalt nytt – disse dimensjonene finnes til en viss grad i all litteratur. Men det unike med Pascoli er, ifølge Contini, at disse to polene utfolder seg samtidig og sprenger det grammatikalske språket fra innsiden. Hos Pascoli skapes en konstant usikkerhet eller uavklarhet, en kontinuerlig drift mellom det Contini kaller *determinatezza* og *indeterminatezza*, mellom en ekstrem semantisk presisjon og en ekstrem vaghet. Contini skriver:

Questa frontiera, che in lingua normale è obbligatoria, fra pregrammaticalità e semanticità, Pascoli l’ha infranta, come ha annullato [...] il confine fra melodicità e icasticità, cioè tra fluido corrente, continuità del discorso, e immagini isolate autosufficienti. [...] [e]gli ha rotto la frontiera fra determinato e indeterminato.

[Pascoli har destruert denne grensen mellom det pregrammatikalske og det semantiske, som er obligatorisk i normalspråket, liksom han også har avskaffet grensen mellom melodiøsitet og representativitet, det vil si grensen mellom språkets flytende kontinuitet og dets isolerte, selvtilstrekkelige enkeltbilder. Han har smadret grensen mellom det bestemte og det ubestemte.]

(Contini 1939: 5, *min oversettelse*).

Når flere kritikere har påpekt at Pascolis språk er konkret og presist, er dette i realiteten ofte en illusjon. Selv om Pascolis dikt gjerne tar utgangspunkt i enkle og konkrete motiver som gjengis nærmest med en vitenskapelig nøyaktighet, er det som om disse motivene antar en gåtefull og tilslørt mening, som ikke opprettholder en presist gjengitt virkelighet. Det er som om disse konkrete tingene alltid ønsker å antyde noe mer, noe annet eller noe bortenfor. I sin konstante drift etter å overskride ordenes denotative betydning, mister tingene sin materialitet. Dette aspektet ved Pascolis diktning har jeg blant annet vært inne på i omtalen av diktet ”Lavandare”.

Giorgio Agamben tar opp igjen denne diskusjonen rundt det agrammatikalske språket, først og fremst i artikkelen *Pascoli e il pensiero della voce*, som for øvrig er direkte dedisert til Contini. Her utvikler Agamben teorien om ”det døde språket” (*lingua morta*) hos Giovanni Pascoli.

### ”Det døde språket” (*lingua morta*)

*[L]a lingua dei poeti è sempre una lingua morta, [...] lingua morta che si usa a dar maggior vita al pensiero. (Dikternes språk er alltid et dødt språk, et dødt språk som brukes for å gi større liv til tanken.)*

Giovanni Pascoli

*Thought lives off the death of words. From this perspective, to think and to poeticize is to experience the death of speech, to utter dead words.*

Giorgio Agamben

Ifølge Giorgio Agamben er *lingua morta* – dødt språk – intimt forbundet med diktningen. *Lingua morta* åpenbarer språket i sin mest opprinnelige forstand: Som *stemme* og som ren vilje til å ytre seg (*voler-dire*). Det skal vise seg at det døde språket, i Agambens diskurs, må forstås som et *særlig levende* språk; et språk som

setter ordene i bevegelse, men bare ved at de ”dør inn” i mening eller ”dør inn” i *stemmen*. Det vil si at stemmen på den ene siden opphører å bare være lydlig eller klanglig, og at de begrepslige ordene på den andre siden opphører å bare være begreper. Det døde språket er ”stemmens tenkning” (thought of the voice alone): ”No longer mere sound and not yet logical signification, this ”thought of the voice alone” opens thought to an unheard dimension sustained in the pure breath of the voice, in mere *vox* as insignificant will to signify” (Agamben 1999: 65). Hva er dette døde språket som evner ”å gi større liv til tanken”, og som er så intimt forbundet med *stemmens pust*? I dette kapittelet vil jeg forsøke å forstå begrepet om det døde språket, slik det utvikles hos Giorgio Agamben.

I artikkelen ”Pascoli e il pensiero della voce” (Pascoli and the Thought of the Voice, 1982) tar Giorgio Agamben opp spørsmålet om det døde språket i forbindelse med Giovanni Pascolis lyrikk. Artikkelen er skrevet som et forord til en nytgivelse av Pascolis poetikk eller diktteori, *Il Fanciullino* (Det lille barnet, 1897). Agambens tekst tar opp tråden fra Gianfranco Continis arbeider. Det døde språket knyttes særlig til *onomatopoetikon* og klangspill hos Pascoli. Hva innebærer Agambens teori om *lingua morta*, og hvilken betydning får den for vår forståelse av Pascolis lyrikk og poetikk? Hva er det døde språket, og hvilke fortolkningsmessige innsikter kan denne teorien avstedkomme?

En av de første til å rette oppmerksomhet mot *det døde språket* eller *døde ord* er, ifølge Agamben, filosofen og teologen St. Augustin. Agamben siterer en passasje fra *De Trinitate* (Om Den Hellige Treenighet) hvor Augustin skildrer erfaringen av å høre et *ukjent ord* (*verbum ignotum*) bli ytret. Erfaringen av et dødt ord er å høre en lyd (et ord) man ikke kjenner betydningen av, men som man vet *har* betydning. Den umiddelbare reaksjonen vil være et begjær etter å forstå betydningen, for så vidt som man oppfatter ordet som mer enn bare en hul lyd. Det ukjente ordet befinner seg i et ingenmannsland – et mellomstadium – mellom ren *lydlighet* på den ene siden, og definert *betydning* på den andre siden. Ifølge Agamben er språket i sin mest opprinnelige forstand utspent i dette mellomrommet – som en ren vilje til å uttrykke seg (voler-dire). ”Voler-dire” betyr å ville si, å ville uttrykke. Agamben skriver: ”the experience of a dead word appears as the experience of a word uttered (a *vox*) insofar as it is no longer mere sound, but not yet a signification – insofar as it is the experience, that is, of a sign as pure meaning (voler-dire) and intention to signify before and beyond the arrival of every particular signification” (Agamben 1999: 64).

Det døde ordet framstår ifølge Agamben som ren *vilje til å bety* (voler-dire), og ifølge Augustin som en *kjærlighet* i form av en vilje til å *kjenne* ordenes betydning.

Det døde språket må altså forstås som et språk som utfolder seg i et mellomstadium mellom *meningsfulle ord* og *ren lyd* – et språk som foreløpig ikke evner å *bety noe*, men som heller ikke lenger er ren klang eller lyd. Dette språket er redusert til en *ren vilje til å mene/ uttrykke* (voler-dire). Agamben beskriver, i likhet med Contini, to slike prosesser: På den ene siden har de leksikalske ordene en tendens til å dø; de dør idet de *mister betydning* og blir til musikk eller klang. På den andre siden har de pregrammatikalske lydene (*stemmen*), slik som onomatopoetikon, en tendens til å ”dø inn i mening” idet de slutter å være rene lyder og tar opp i seg mening. Slik beskriver Agamben ”ordenes død” i Pascolis språk: ”*the site in which he can capture language in the instant it sinks again, dying, into the voice, and at which the voice, emerging from mere sound, passes (that is, dies) into signification*” (Ibid: 70, *forfaterens utheving*). Ifølge Agamben er Pascolis språk utspent i dette *begjærende mellomrommet* – et mellomstadium hvor språket befinner seg *etter* det rent lydlige (pregrammatikalske) men *forut* for den konkrete meningen (det leksikalske). Dette representerer ifølge Agamben språket i sin mest opprinnelige forstand – som ren ”*voler-dire*” – der språket dveler i *stemmen* alene. Derfor kaller han det døde språket for ”stemmens tenkning” (*il pensiero della voce*). *Stemmens pust* og klang skiller seg fra dyrenes meningsløse rop, samtidig som den ennå ikke inngår i menneskenes konvensjonaliserte begrepspråk. Selv om disse to prosessene tilsynelatende beveger seg i motsatte retninger, så taler de ifølge Agamben fra samme sted – fra *stemmen* alene.

Ifølge Agamben står vi som barbarer overfor Pascolis språk – vi forstår ikke ordenes betydning. Dette kaller Agamben ”*speech in glosses*”: tale hvis betydning er ukjent. Pascolis språk er *barbarisk* eller *infantilt*. Her presenterer Agamben en radikal tanke: Pascolis *Canti di Castelvecchio* ønsker virkelig ikke å bli forstått – diktene ønsker ikke å forlate ”*the pure intention to signify that characterizes speaking in gloss*” (Ibid 67). Dikteren *regner med* en leser som ikke kjenner ordene som brukes (jevnfør Continis poeng om at Pascoli skriver i et fremmed og teknisk språk). Agambens påstand underbygges til en viss grad av Pascolis egne skrifter. I en prosatekst som delvis handler om Pascolis forhold til latin og arkaisk språk – ”*Un Poeta di Lingua Morta*” (1898) – skriver dikteren selv:

Io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e del silenzio e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente, [...] non usò mai e non usa ancora nè la lingua nè i modi nè il ritmo abituali.

[Jeg føler at poesi og religion er én ting, og at diktningen liksom religionen har behov for konsentrasjon, mysterium, stillhet og ord som tilslører og dermed formørker sin betydning, jeg mener ord som er fremmede for nåtidig bruk: den (poesien/religionen) brukte aldri og bruker fremdeles aldri hverken språk, talemåter eller rytmer som er vanepregede eller fortrolige.] (Pascoli 1914, *sitert fra* "Biblioteca dei Classici Italiani", *min oversettelse*).

Pascolis utsagn formidler et syn på diktning som i en viss forstand er påfallende *moderne*: Lyrikken ønsker å gjøre seg selv uforståelig, den vil utsette og vanskeliggjøre fortolkningen. Det er nettopp det fremmede og det uforståelige ved ordene som får dem til å vende tilbake til *stemmen* eller det vi gjerne kaller prosodien. Ordene desemantiseres. Her blir det umulig ikke å se affiniteten til Roman Jakobsons tanke om den poetiske funksjon:

Men hvori kommer poetisiteten til uttrykk? Når ordet oppfattes som ord og ikke bare som representant for det benevnte objektet [...] Når ordene og deres sammensetning, deres betydning, deres ytre og indre form ikke er en likegyldig henvisning til virkeligheten, men får egenvekt og egenverdi (Jakobson 2003: 117, *til norsk ved Erik Bjerck Hagen*).

Ordene innstilles på seg selv som klanglige fenomener. Slik åpner diktningen en "uhørt dimensjon" der ordene blir gjenstand for *stemmens tenkning* (*thought of the voice alone*). Denne språklige sfæren befinner seg hinsides ordenes mening: "a sphere that does not *symbolize* anything as much as it simply *indicates* an intention to signify, that is, the voice in its originary purity" (Agamben Ibid 67). Dette er nøyaktig det punktet der språket *dør*: betydningen *dør inn* i stemmen. Døden må altså forstås som en metafor for denne bevegelsen *bort* fra mening eller motsatt: *bort* fra de meningsløse lydene. Dersom ordet skulle nå en av disse polene eller ytterpunktene ville dét bety den egentlige død og stillstand. Men ved at ordene konstant holdes "i flukt" – ved at de *dør bort* fra sin opprinnelige funksjon – forhindres det at de stivner. Derfor må ordenes død forstås som en kontinuerlig *bevegelse* og ikke som noe endelig eller statisk. Språket rystes formelig ut av sin vante funksjon. Det døde språket forstås i relasjon til religionens språk – en slags språklig mystikk, som tilslører og formørker betydningen, men som samtidig tilfører ordene en magisk kraft. Dette er Pascolis egen teori.

Agambens teoretisering over Pascolis språk er beslektet med Julia Kristevas begreper om det *symbolske* (det navngivende, konvensjonelle språket) og det *semiotiske* (det førspråklige, prosodiske). Det som særlig knytter disse teoridannelsene sammen, er at de begge – både Kristeva og Agamben – mener å finne i det poetiske språket en gjennoppvekkelse av et førspråklig eller førgrammatisk modus. Både Kristeva og Agamben benytter ordet *begjær* for å betegne denne prosessen, som reaktiverer et klanglig og infantilt språkreservoar. Dette er to teoretiske diskurser som innstendig søker å forklare språkets *opprinnelige* funksjon; Agamben knytter denne opprinnelsen til *stemmen* (voce) og til den rene og skjære viljen til å ytre seg (voler-dire). Kristeva knytter den til chora-rommet (barnets førspråklige kommunikasjon i symbiose med moren). Derfor er det ingen grunn til å bli overrasket når den seneste pascoliforskningen trekker veksler på Lacan og Kristeva. I Maria Truglios avhandling *Beyond the Family Romance – The Legend of Giovanni Pascoli* fra 2007 hevder forfatteren at Pascolis lekende bruk av språket og den sterke betoningen av ordenes *fonetiske* egenskaper får en til å tenke på Freuds påstand om at barn behandler ord som *ting*. Hun foreslår at Pascolis språk er en tilbakevending til en underliggjort og *barnlig* glede over språkets *materialitet*. Denne tilbakevendingen finner sted som en protest mot “voksenspråkets” krav om rasjonalitet og logikk, og formodentlig også mot den litterære tradisjonens autoritet. Maria Truglio skriver:

In examining Pascoli's texts, I have attempted to demonstrate how his poetry puts into play a structural model that might be designated using the Kristevan notion of 'symbolic over semiotic', where the 'semiotic' is the repressed element that returns in all its essential ambivalence (Truglio 2007: 160).

I Agambens diskurs vil det altså si en tilbakevending til *stemmens* pust og klang. Affiniteten til Kristeva blir påfallende når Agamben hevder at det å snakke i “glossolalia” (to-speak-in-gloss) er å erfare en barbarisk stemme i ens indre: “speech that one does not know; it is to experience an “infantile” speech in which understanding is unfruitful” (Agamben 1999: 66). Agambens begrep om “stemmens tenkning” hviler ikke på en psykoanalytisk teoribase, men søker likevel å innsirkle noen av de sammen språklige fenomenene som Kristeva gjør. Kristeva anskueliggjør sin teori gjennom en analyse av Mallarmés dikt. Ettersom Pascoli langt på vei har blitt assosiert med den franske symbolismen, er det kanskje ikke så underlig at Maria Truglio trekker veksler på Kristeva gjennom sin lesning av Pascoli.

Grunnen til at jeg vier så mye oppmerksomhet til Pascolis språk er at disse tingene uomtvistelig angår et sentralt aspekt ved dekadansen. Flere av de språklige fenomenene i Pascolis diktning som jeg har beskrevet er del av en prosess som riktignok langt på vei overlapper spørsmålet om modernismen i litteraturen, mens andre aspekter må betraktes som mer eksklusive for dekadansen. Ordrikdommen, sansen for sjeldne og eksklusive termer, synestsien, mystiske analogier og ambisjonen om å finne et språk som evner å beskrive de mest subtile sanseerfaringer og sinsstemninger tilhører sistnevnte. Den mer generelle (formelle) tradisjonskritiske impulsen hører i like stor grad hjemme i et modernistisk landskap. Dekadansen har fra første stund vært et spørsmål om *form* og om *stil*. Dekadansens antonym er *klassisisme* – konservatisme, tradisjonalisme, formalisme, strenghet og fornuft.

## Pascoli og il decadentismo

### - Drøfting og konklusjon

Med utgangspunkt i de tekstene og de aspektene ved Pascolis forfatterskap jeg allerede har omtalt, vil jeg i det følgende gå nærmere inn på diskusjonen om Pascoli og dekadansen.

Selv om Théophile Gautiers definisjon av den dekadente stil (se side 15) er myntet på den franske dekadansen, fremstår den som relevant også i forhold til Pascolis tekster. Pascoli er avgjort en dikter som ”låner farger fra alle paletter og noter fra alle klaviaturer”. Hans bruk av tekniske termer (tecnicismi), arkaismer, neologismer, hverdagspråk, latin og dialekter tyder nettopp på en slik språklig heterogenitet. Gautiers definisjon samsvarer i stor grad med den betydningen Walter Binni tillegger dekadansen når han betrakter Pascoli som moderne: Forkjærligheten for de sjeldne ordene (”la parola poco nota”) og nødvendigheten av å skrive seg ut av den lyriske tradisjonens stivnede billedregister for å kunne beskrive en kompleks og subjektiv virkelighet. Dekadansestilen søker bevisst et nytt og utvidet tilfang av språklige ingredienser – gjerne fra språkområder som ennå ikke er erobret av poesien.

Dekadansen er i en viss forstand en *uren* stil – et mangfold av ulike diskursive systemer. Pascolis diktning fremviser på mange måter et slikt mangfold; *Myricae* demonstrerer på den ene siden en sterk tradisjonsbevissthet og beherskelse av et stort repertoar av klassiske former: sapfiske strofer (”Novembre”), ballader (”Il Lampo”), madrigaler (”Lavandare”), sonetter (”Il Ponte”), lengre narrative dikt som ”X Agosto” og kortere sentrallyriske dikt som enstrofingen ”Temporale”. Pascoli anvender gamle verseformer som *settenari*, *novenari* og *endecasillabo*. Samtidig utsettes denne klassiske versetradisjonen for en fremmedgjøring i Pascolis poetiske diskurs. Verselinjene fragmenteres av uforutsigbare rytmiske mønstre, av en oppbrudt tegnsetting, av ukonvensjonelle syntakser, versebindinger og ikke-leksikalske og a-grammatikalske ordsammensetninger og lyder. Tekster som ”Il Fringuello Cieco” og ”L’Uccellino del Freddo” overstrømmes av en eksentrisk klanglig eksperimentering der språkets semantiske og leksikalske dimensjon til tider kollapser fullstendig, som for eksempel i refrengene ”trr trr trr terit tirit...”. Slik Giorgio Agamben (se side 74) hevder, søker den dekadente litteraturen å flytte språkets grenser og å skrive i et nytt språk, noe som i høy grad gjelder Pascolis diktning.



Samtidig kombinerer dekadansen ”strengt klassiske former og oppsiktsvekkende regelbrudd i skjønn forening” (Buvik 2001: 71-72).

Som jeg har nevnt i kapittelet om den dekadente stil, er *oppstykkingen* og den estetiserende dvelingen ved detaljer og enkeltaspekter typiske dekadansetrekk. Calogero Colicchi identifiserer et slikt aspekt i Pascoli språk. Han påpeker nettopp at Pascolis lyriske representasjon er *oppstykket* i en serie av tilsynelatende usammenhengende impresjoner, som en oppsamling av enkeltbilder, på en slik måte at disse poetiske bildene antar en tilslørt symbolverdi (Colicchi 1970: 135). Denne billedlige fragmenteringen, som jeg har diskutert i forbindelse med diktene ”Lavandare” og ”L’Assiuolo”, synes å utgjøre et sentralt aspekt ved den symbolistiske litteraturen. Colicchi hevder imidlertid at ”Pascoli fu decadente per sensibilità, non per vocazione” (Ibid 135). Pascoli fremstår som dekadent i kraft av en særegen lyrisk sensibilitet og følelse, og ikke i form av et litterært program. Her er Colicchi enig med Getto og til en viss grad også Walter Binni. Pascoli knyttet seg ikke bevisst til en dekadansebevegelse og hadde ikke de franske symbolistene som forbilder. Pascolis litterære program er heller ikke simpelthen en italiensk ekvivalent til manifestbevegelsen som knyttet seg til tidsskriftet *Le Décadent* som eksisterte fra 1886 til 1889. Her er ikke slektskapet tydelig nok til at det kan dreie seg om noen helstøpt italiensk dekadansedikter.

I boken *Il Decadentismo Italiano* vektlegger Giulio Marzot (1979) Pascolis *tinglige* mystisime og hans søken etter ”la musica delle cose” som et dekadent trekk:

Decadente il Pascoli quando, tra il noto e l'ignoto, non innalza un tempio né adora un Dio; ma si china e chiude gli occhi, per meglio sentire dentro di sé il murmure delle cose, tra l'infinito dell'anima e l'infinito dello spazio; che vede le cose e le novera per stabilire appena un primo consenso, per darsi un'ombra di consistenza (Marzot 1970: 102).

Han hevder at Pascolis dikt utfolder seg som en søken etter et mysterium, men et mysterium som ikke viser til noen Gud, men til en indre uutgrunnelighet. Dette inngår i det jeg har omtalt som Pascolis *irrasjonalisme* og opptattheten av det ubevisste. I Pascolis diktning fremstår de konkrete tingene som komponenter i et intrikat symbol-landskap. Disse symbolene rommer ikke nødvendigvis et parafraiserbart eller oversettelig betydningsinnhold. Snarere synes det ofte å dreie seg om private eller ikke-universelle symboler som produseres gjennom diktets interne meningssuggesjon, og som fungerer på flere plan. Et godt eksempel

er ”skumringssommerfuglene” (*le farfalle crepuscolari*) i diktet ”Il Gelsomino Notturmo”. ”Le farfalle crepuscolari” har en svært gåtefull betydning i diktet. De kan betraktes som en konkret observasjon eller rekvisitt, som en stemningsmarkør eller som en nattlig tidsmarkør. Som jeg har antydnet i analysen av ”Il Gelsomino Notturmo” rommer bildet av ”skumringssommerfuglene” en rekke betydningsladede attributter som inngår som en del av diktets totale meningsproduksjon: Flyktigheten, skjørheten, de lydløse bevegelsene, den tilsynelatende retningsløse og irrasjonelle orienteringen, skyheten og det faktum at de bare viser seg om natten. De kan leses som en analogi over brudeparets svermeriske forelskelse, som et bilde på nattens selsomme erfaringsmodus eller som en hentydning til de avdøde sjelenes flakking over gravene. På samme måte fremstår blomsterbegeret, ”l’urna”, som et tvetydig motiv, med sine doble konotasjoner til livet og døden. Her har Pascoli transformert en åpenbar dødssymbolikk, ved å veve den inn i en fruktbarhetstematikk.

Elio Gioanola hevder i boken *La Poesia Decadente* at den dekadente lyrikken – i sin streben etter å fremstille tilværelsens mystiske dimensjoner – tenderer mot å vektlegge ordenes hentydende funksjon (*allusività*) snarere enn deres meningsklare og denotative betydning: ”Perdendo la parola il suo peso semantico (la sua denotazione, il suo significato), tende a proporsi come rivelazione, accenno, notazione musicale (aumentano cioè le funzioni connotative, come si vedrà esemplarmente in Pascoli e D’Annunzio)” (Gioanola 1991: 10). Ordene mister, ifølge Gioanola, sin semantiske tyngde, samtidig som de forlenes med en klanglig-suggestiv og mystisk assosiativ kapasitet. P.R Horne (1983) ser en tilsvarende affinitet mellom Pascolis estetikk og den franske symbolismen, og foreslår at det som binder dem sammen er ”a new feeling for the sensuous and symbolic value of words, as distinct from their logical connotations; a tendency to reject explicit statement in favour of suggestion and implication” (Horne 1983: 23). Pascolis diktning fremviser en sterk selvbevissthet hva angår språkets klanglig-suggererende potensial og evne til å produsere betydninger som ikke utgår fra et kollektivt etablert eller konvensjonelt språk. Dette er særlig tydelig i en tekst som ”L’uccellino del freddo” der Pascoli, gjennom en ekstrem betoning av språkets lydlig-materielle virkemidler, nærmer seg en *poésie pure*.

Et av de mest karakteristiske kjennetegnene ved dekadansen synes imidlertid å være fraværende i Pascolis diktning: Forkjærligheten for det *kunstige*. Pascolis tekster synes tvert imot å dyrke en form for inderlig naturmytologi eller naturkultus. I denne naturdyrkelsen inntreer det naive *barnet* som et teoretisk sinnbilde på den intense

sanseerfaringen og på oppdagelsen av naturens mysterium. Dette barnet er alt annet enn desillusjonert, og lider ikke av noen form for *ennui*. Dikteren må bestrebe seg på ”å fjerne all den rusten som tiden har lagt på vår sjel, på en slik måte at vi vender tilbake for å speile oss i den klarheten vi en gang kjente. Denne lærdommen må gjøre oss naive igjen. Den må fjerne det kunstige og bringe oss tilbake til naturen” skriver Pascoli (Pascoli 1992: 57, *min oversettelse*). Kanskje er dette en romantisk rest i Pascolis poetikk, et område der dikteren er uomtvistelig *antidekadent*. Han har definitivt beholdt noe av arven fra Rousseau. Naturen og det naturlige er et ideal for Pascoli. Dyrkelsen av det kunstige og det kunstlede – *the cult of artificiality* – som et uttrykk for kulturens triumf over naturen, fremstår som et av de mest definerende aspektene ved den litterære dekadansen. ”To let oneself go on the wings of inspiration was natural; to prepare one’s effects, call upon will-power and reason to develop them, was voluntary, artificial, decadent” skriver Carter (Carter 1958: 128). Det naturlige hadde blitt normen i den romantiske litteraturen, som et uttrykk for autentisitet og sunnhet. Skjønnheten i det abnorme, det artifiisielle, det forstilte og det imiterte innebar derimot et slags opprør. Pascoli tilstreber en form for naivisme og anti-urbanisme som i en viss forstand gjør ham fremmed overfor dekadanseskulturen. Barnet (*Il Fanciullino*) fremstår nettopp som *inspirert og naturlig*. Poesien er, ifølge Pascolis *Il Fanciullino*, noe man oppdager i selve objektet, i tingene og i naturen. Her ligger det en tanke om *autentisitet*, om noe opprinnelig og ekte som er tilgjengelig for dikterbarnets privilegerte blikk. Poesien er følgelig ikke *konstruert, kunstig, durkdreven* eller *dekadent*. Tvert imot er den barnlig, autentisk, opprinnelig og henført av en naiv form for inspirasjon. Parfymer, rouge, seksuelle perversjoner og abnormaliteter, kostymer, narkotika, tobakk, alkohol, cafeer, bakgater og undergrunn – slike sjablongaktige dekadanserekvisitter finner man dessuten sjelden hos Pascoli. Man skulle følgelig kunne anta at Pascolis fysiske dikterunivers ikke er særlig dekadent. Men er det egentlig slik at den litterære dekadansen må fremme et ”dekadent livssyn” og at den må romme dekadente motiver? Er ikke dekadansen i like stor grad et språklig fenomen? Per Buvik (2001) antyder i stor grad en slik tolkning av dekadansen og foreslår at dekadansen i like stor grad dreier seg om en språklig oppløsning og fornyelse.

Dekadanselitteraturen behøver følgelig ikke å være konsentrert om konvensjonelt dekadente skikkelser; den trenger heller ikke å handle om

dekadente temaer, som for eksempel det ensidige cerebrale begjær, dyrkingen av det antinaturlige og kunsten for kunstens egen skyld

skriver Buvik (Buvik 2001: 85). Det dekadente ligger i en viss forstand i oppløsningen av en robust litterær tradisjon, av de klassiske idealene, den formmessige strengheten og ikke minst av realismen og meningsklarheten. Pascoli, som en klassisk filolog og ekspert innen middelalderens litteratur, skriver til de grader i skyggen av en stor tradisjon, akkurat som han skriver i skyggen av den store Carducci. Med en referanse til Dante uttrykker Pascoli et sterkt ubehag overfor denne stolte italienske tradisjonen: ”[L]e scuole ci legano. Le scuole sono fili sottili di ferro, tesi tra i verdi mai della foresta di Matelda: noi, facendo i fiori, temiamo a ogni tratto d’inciampare e cadere.” [De litterære skoledannelsene knebler oss. Disse skolene er tynne jerntråder slynget gjennom de grønne grenene i Mateldas skoger: mens vi plukker blomster fra disse skogene, frykter vi for hvert eneste skritt at vi skal snuble og falle] (Pascoli 1992: 58, *min oversettelse*). Pascoli opplever altså en overdreven respekt for den litterære tradisjonen – en respekt som hindrer dikterne i å kunne skrive spontant, uten konstant å måtte prøve å leve opp til en skolemessig forventning. Han etterlyser en litteratur som ikke etterstreber en slik skoleflink perfeksjon: ”Man bør la mye være uferdig og ufullkomment. Å! Hvor nødvendig det er å være mangelfull for å være perfekt! En uavbrutt eleganse er umåtelig kjedelig” (Ibid: 60). [Deve lasciar molto greggio e molto imperfetto. Oh! Come è necessaria l’imperfezione per essere perfetto! [...] La continua eleganza è sommamente stucchevole.] Disse utsagnene vitner om at Pascoli opplevde å befinne seg i en tid der beherskelsen av litteraturens nedarvede formkrav fremdeles var et av de fremste litterære suksesskriteriene. Dekadansen rommer i sin mest grunnleggende betydning en tradisjonskritisk impuls, og innebærer et *forfall* i den formfullendte og klassiske litteraturen. Den klassiske diktningen besmittes formelig av fremmede og uhørte inspirasjonskilder og den ”låner fra alle vokabularer”, slik Gautier formulerer det. *Il Fanciullino* fremmer tanken om en *ny* poesi som ikke lar seg diktere av den litterære tradisjonens klassiske komposisjonskrav, men som snarere søker et nytt og spontant uttrykk, og som ikke er redd for å blande ulike litterære stiler og uttrykksformer. Poesien innehar ikke lenger et klart skille mellom høystil og lavstil i Pascolis dikterunivers.

Selv om Pascolis tematiske dekadanse er begrenset, finner vi likevel i enkelte dikt visse klassiske dekadansmotiv. Dette er først og fremst tydelig, som jeg har vist, i diktene ”Il Gelsomino Notturmo” og ”Digitale Purpurea” der dikteren tematiserer

døden med en sterk erotisk ladning. Døden som erotisert er et kjernetema innen dekadansen. Slik Phillips påkeper springer imidlertid ikke dette erotiserte dødsmotivet ut av en genuin dekadent livsfølelse, nemlig *ennui* – livstrettheten som gir seg utslag i bisarre, perverterte og kunstige former for nytelse.

Å abstrahere dekadansebegrepet på denne måten, slik at det for oss fremstår som et enhetlig og gjenkjennelig litterært fenomen, innebærer en risiko. Forfatterne som knyttes til dette begrepet er i realiteten en svært uensartet gruppe og utgjør ikke noen slik helhet. Definisjonen av dekadansen som en litterær stil og periode er ikke skrevet i stein. Spørsmålet om hvorvidt en kan hevde at Pascoli er ”un poeta decadente” avhenger i siste instans av hvilke aspekter ved dekadansen som betones og fremheves som definerende. Dessuten vil en undersøkelse som dette være preget av et motivert utvalg av enkelttekster, der man i realiteten farer med harelabb over resten av Pascolis enorme lyriske produksjon. Masteroppgaven har et omfang som ikke gjør det mulig å yte rettferdighet overfor hans forfatterskap i sin helhet, og man kan dermed føle at man kun har tangert toppen av et isfjell. Jeg innser at det ikke er en uproblematisk akademisk øvelse å stille opp en liste av dekadansekriterier, for så å avgjøre hvorvidt en enkeltforfatter kan defineres som dekadent i henhold til disse kriteriene. Jeg har lest med en agenda, der jeg på mange måter har lett med lys og lykter etter elementer som kan relateres til mitt tema. Ikke desto mindre eksisterer disse elementene i Giovanni Pascolis dikterskap, og de representerer tilknytningspunkter til en større europeisk diktertradisjon. Dekadansen er, med mer eller mindre eklatante uttrykk, en *side* ved Pascolis poetiske gestaltning. Litteraturhistoriske epokebegreper er i seg selv problematiske. Det er sjelden mulig å tegne opp definitive skillelinjer mellom ulike epoker i litteraturhistorien. Litterære og teoretiske merkelapper som *romantikk*, *naturalisme*, *symbolisme*, *dekadanse* og *modernisme* kan ikke alltid yte rettferdighet overfor hver enkelttekst som innordnes under slike epoker. Den betydningen jeg har tillagt *dekadansen* i denne sammenhengen er på mange måter *ettertidens abstraherte begrep* om en rekke litterære tendenser – tematiske, stilistiske, politiske og filosofiske – som gjorde seg gjeldende i den europeiske kulturen i annen halvdel av det nittende århundre. Slik jeg tidligere har antydnet, står på mange måter både dekadansen og symbolismen i et uavklart spenningsforhold mellom en romantisk og en modernistisk litteratur. Slik jeg ser det demonstrerer Giovanni Pascolis forfatterskap på mange måter nettopp denne ambivalensen i dekadansen, ettersom hans diktning synes å målbære både et

romantisk tankegods og en umiskjennelig *modernitet*. Man kan peke på en idylliserende fremstilling av naturen og av en førmoderne eller rural livsform, i tilsynelatende tradisjonelle versestrukturer. Samtidig rommer disse fremstillingene en sterk indre dissonans og en språklig kompleksitet og eksperimenteringsvilje som leder tankene hen på en moderne diktning. Med det mener jeg ikke at Giovanni Pascoli skjønnlitterære og litteraturfilosofiske forfatterskap entydig passer inn i en teoretisk definisjon av dekadansen. Det har ikke vært min hensikt å fremstille Pascoli som noen rendyrket symbolist eller dekadanseforfatter. Snarere har det vært å belyse et lite påaktet hjørne av den europeiske tidligmodernismen og ikke minst det vi kanskje kan kalle en avart av den franske dekadansen – en “innfødt” dekadanse, sagt med Walter Binnis ord. Det er interessant å se at dominerende tendenser i den europeiske 1890-tallsdiktningen synes å gjøre seg gjeldende, med forskjellige uttrykk, i ulike nasjonale tradisjoner – også på steder der man kanskje ikke ville vente å finne slike tendenser.

Kanskje overser Phillips forbindelser mellom Pascoli og dekadansen, fordi disse, som Truglio påkeper, er forkledd i en mildere, mer idyllisk innpakning. De groteske, morbide og korrumperte elementene dempes og skjules i en slik grad at det er mulig å overse dem. “[H]e certainly is not a decadent poet”. Slik avslutter Phillips sin over to hundre sider lange avhandling om dekadanse og symbolisme i Pascolis forfatterskap (Phillips 1977: 239). Imidlertid finner Phillips en utpreget symbolisme hos Pascoli som han, i motsetning til Walter Binni, mener tydelig knytter ham til de samtidige franske dikterne. Phillips er ikke åpen for å betrakte dekadansen også som et stilistisk og *språklig* fenomen og han ser symbolismen som et annet og adskilt fenomen. Det problematiske med Phillips’ påstand er for det første at han opererer med en ekstremt avgrenset og prinsipiell definisjon av dekadansen, og at han nærmest setter opp vanntette skott mellom dekadanse og symbolisme. I Phillips’ teoretiske horisont er dekadansen et rent idèmessig fenomen som krever en bestemt holdning, nemlig *ennui*. *Dekadenten* er en som har sett og opplevd alt livet har å tilby og som følgelig lider av livstretthet. Han er en åndelig og estetisk aristokrat og kyniker som ikke lenger har noen av romantikkens myter eller drømmer intakte. Han tror ikke lenger på naturens eller religionens evne til å forløse denne livstrettheten. Dette resulterer i en jakt på kunstig stimulans og nytelse. En slik tenkning er ikke utbygd i Pascolis forfatterskap. Getto er imidlertid av en annen oppfatning, og ser i Pascolis lyriske univers en mer subtil og mindre ”banal” eller fysisk form for dekadanse: ”Un sentimento corrotto, certo, anche questo: ma di una corruzione diversa, più sottile,

metafisica, non così fisica” [En tydelig korumpert sensibilitet, også her: men en annerledes, mer subtil og ikke så fysisk form for fordervelse] (Getto 1965: 158).

I min behandling av Giovanni Pascolis forfatterskap har jeg ønsket å vise på hvilken måte visse trekk ved hans dikteriske uttrykk og ved hans poetikk eller litteraturfilosofi, relaterer seg til den litterære dekadansen. Slik jeg ser det er det i denne sammenheng uungåelig å også forholde seg til begrepet *symbolisme*, ettersom det på mange måter er innvevd i dekadansen og reflekterer flere av de sentrale lyriske aspektene ved dekadansen. Jeg har forsøkt å balansere mellom et romslig dekadansebegrep – slik vi kjenner det fra den italienske litteraturhistorien – og en mer avgrenset dekadanse, med mer spesifikke litterære kjennetegn. Min intensjon har hovedsakelig vært å undersøke på hvilken måte Giovanni Pascolis forfatterskap passer inn i denne mer snevre dekadansen, og ikke kun i begrepet *il decadentismo*, der han har en selvfølgelig tilhørighet. Gjennom arbeidet har jeg belyst aspekter ved Pascolis forfatterskap som jeg mener rommer tydelige uttrykk for en moderne estetikk og for et tradisjonskritisk litterært prosjekt. Både gjennom sine litteraturteoretiske skrifter og sin diktning representerer Giovanni Pascoli et nytt poetisk språk. I og med *Myricae* er det mulig å snakke om et *før* og et *etter* i den italienske lyrikktradisjonen. Jeg har ønsket å illustrere at flere av de momentene som gjør at vi oppfatter Pascoli som en tidligmoderne lyriker, er elementer som også nettopp gjenfinnes i den samtidige litterære dekadansen.

I Pascolis diktning og poetologiske tekster, som i dekadansen, foregår et opprør mot et klassisk billedregister og poetisk vokabular. Dette er tydelig både i hans motiver, poetiske bilder, temaer, analogier, synestesier, klanglige eksperimentering, stil (heterogenitet, lavstil, hverdagslig, ikke-universell), vokabular, a-grammatikalske syntaks og i hans subjektivism og hang til det irrasjonelle, det ubevisste og det mystiske. I flere av Pascolis mest sentrale dikt forlates en narrativ og meningsklar virkelighetsgjengivelse til fordel for en mer fragmentarisk, subjektivistisk og impresjonistisk fremstilling av flyktige øyeblikk. Her har Pascoli noe til felles med de franske symbolistene. Videre har jeg pekt på et detaljfokusert og sanselig lyrisk univers og en subtil musikalitet. Hans diktning er langt på vei et sprang inn i en moderne språkforståelse og poetikk, og et brudd med et tradisjonelt høypoetisk skjema. Han er også blant de første til å teoretisere over denne stilistiske og tematiske vendingen eller fornyelsen i poesien, og til å utvikle en poetikk som står i direkte opposisjon til den klassiske poetikken.

Inntrykket av Pascoli som en proto-modernist og dekadansedikter er imidlertid langt fra entydig. Han forholder seg fremdeles til klassiske verseformer og går heller ikke like langt i å radbrette språket som de franske symbolistene, slik for eksempel Mallarmé gjør. Pascolis diktning rommer dessuten fremdeles en *romantisk* strømning i form av en transcenderende idealisme og en estetiserende naturdyrkelse. Derfor ville det være galt å fremstille hans diktning som en modernistisk estetikk i full blomst. Jeg mener også at hans poetologiske tenkning, slik den kommer til uttrykk i prosateksten *Il Fanciullino*, ikke kan sies å tilhøre dekadansens landskap i en snevrere betydning av ordet. Snarere fremstår Pascoli som en døråpner og som en overgangsskikkelse mellom romantikk og modernisme. Om man skulle peke på én dikter som representerer selve terskelen til den moderne italienske lyrikken, så ville fremdeles Pascoli være et nærliggende svar.

Sammenlignet med sine samtidige franske diktere er kanskje Giovanni Pascoli en litt utypisk skikkelse i et dekadent landskap: Sødmefull, privat, provinsiell, stillferdig, naivistisk og anti-urban. For en moderne leser kan en del av hans tekster virke i overkant sentimentale og søtladne, ikke minst når han i mer tradisjonelle narrative dikt skriver om farens død, som for eksempel det sterkt følelsesladede og selvbiografiske "X Agosto". Den utstrakte bruken av dialektord, sjeldne termer, neologismer og fugleonomatopoetikon (som kan grense mot det naive) kan, som nevnt, gjøre ham vanskelig tilgjengelig og i noen tilfeller tilnærmet uoversettelig.

På sitt beste formidler Pascoli, gjennom fortattede og urovekkende impresjoner, en intens naturfølelse. Hans effektfulle bruk av pauser, tegnsetting og aksenter, hans komplekse symbolproduksjon, hans dveling ved det tilsynelatende konkrete og hans fragmenterte verselinjer, føles fremdeles gyldige.



## Litteratur

- Agamben, G. (1992): "Pascoli e il Pensiero della voce" trykt som forord i *Il fanciullino* på Feltrinelli forlag (Se Pascoli). Milano: Feltrinelli
- Agamben, G. (1999): *End of the Poem: Studies in Poetics*. Stanford, CA, USA: Stanford University Press
- Agosti, S. (1994): *Critica della testualità: Strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*. Bologna: il Mulino
- Andersen, P. T. (1992): *Dekadanse i Nordisk Litteratur 1880-1900*. Oslo: Aschehoug
- Baudelaire, C. (1988): *Det moderne livs skjønnhet*. Oversatt av A.K. Haugen. Solum forlag
- Baudelaire, C. (2001): *Det vondes blommar*. Gjendikting ved Haakon Dahlen. Bokvennen
- Binni, W. (1988): *La Poetica del Decadentismo*. Firenze: Sansoni Editore
- Bonavita, R. (2005): *Storia della Letteratura italiana: L'Ottocento*. Bologna: il Mulino
- Brand, P. & Pertile, L. red. (1996): *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press
- Caesar, A. H. & Caesar, M. (2007): *Modern Italian Literature*. Cambridge, UK/ Malden USA: Polity Press
- Calinescu, M. (2003): *Five Faces of Modernity*. Duke University Press
- Carter, A.E. (1958): *The Idea of Decadence in French Literature*. Toronto: University of Toronto Press
- Cecchi, E. (1968): *La Poesia di Giovanni Pascoli – Con altri scritti pascoliani*. Garzanti Editore
- Colicchi, C. (1970): *Giovanni Pascoli: Introduzione e guida allo studio dell'opera pascoliana con una presentazione del decadentismo*. Firenze: Felice Le Monnier
- Contini, G. (1973): "Il Linguaggio di Pascoli" [1939] i *Giovanni Pascoli, primo, con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bio-bibliografica*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore
- D'Annunzio, G. (1995): *Il Piacere* [1889]. Milano: Oscar Mondadori

- Gamel, M. (1914): "Giovanni Pascoli" i *Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri*. s. 243-252. Red.: Montelius, O. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Gioanola, Elio. (1991): *La Poesia Decadente: Pascoli e D'Annunzio*. Italice
- Jakobson, R. (2003): "Hva er poesi" I: Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, A. & Skei, H. H. red. *Moderne Litteraturteori – En Antologi*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget
- Janss, C. & Refsum, C. (2003): *Lyrikkens Liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget
- Jones, F. J. (1986): *The Modern Italian Lyric*. Cardiff: University of Wales Press
- Horne, P. R. (1983): *Pascoli: Selected Poems – Edited and introduced with notes and vocabulary by P. R. Horne*. Manchester: Manchester University Press.
- Kristeva, J. (2003) "Fra en identitet til en annen" i *Kittang, A. m. fl.: Moderne Litteraturteori – En antologi*. 2. Utg. Oslo: Universitetsforlaget
- Kinck, H. E. (1919): *Stammens Røst: Fem italienske digtere fra vor tid*. Kristiania: H. Aschehoug og co.
- LaValva, R. (1999): *The Eternal Child: The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli*. Chapel Hill: Annali D'Italianistica (University of North Carolina)
- Lee, G. (1980): *Virgil's Eclogues: The Latin Text with a Verse Translation and brief notes*. Liverpool: Francis Carins (Oxford University Press)
- Lukács, G. (1979): *Essays om realisme* bd.1 red. Reinvaldt, H. Medusa
- Marchetti, L.M. (1976): *Pascoli: testi e commento*. Torino: Marietti Editori
- Marshall, G. (2007): *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge University Press
- Marzot, G. (1970): *Il decadentismo italiano* (130 Universale Cappelli). Bologna: Cappelli
- Somigli, L. & Moroni, M. red. (2004): *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press Incorporated.
- Pascoli, G. (1939): *Tutte le Opere di Giovanni Pascoli – Poesie. Con un avvertimento di Antonio Baldini. Sezione I*. Arnoldo Mondadori Editore
- Pascoli, G. (1992): *Il fanciullino* [1897]. Milano: Feltrinelli
- Pascoli, G. (1998) *Canti di Castelvecchio* [1903]. BUR Poesia
- Pascoli, G. (2010): *Last Voyage: Selected Poems*. Oversatt av Deborah Brown, Richard Jackson og Susan Thomas. Pasadena, CA: Red Hen Press

- Phillips, P. H. (1977): *Decadence and Symbolism in the Poetry of Giovanni Pascoli* [1975]. University of California, Berkeley, Ph.D. Michigan, London: University Microfilms International
- Pascoli, G. (1996) [1914]: Biblioteca dei Classici Italiani: *Pensieri e discorsi* [Internett]. Tilgjengelig fra: [http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/pascoli\\_poeta\\_lingua\\_morta.htm#\\_ftnrefl](http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/pascoli_poeta_lingua_morta.htm#_ftnrefl) [Nedlastet 8. November 2012]
- Pascoli, M. & Vicinelli, A (1961): *Lungo la Vita di Giovanni Pascoli*. Milano: A. Mondadori.
- Picchione, J. & Lawrence, S. red. (1993): *Twentieth-Century Italian Poetry – An Anthology*. University of Toronto Press Incorporated
- Ruggio, G. L. (1998): *Giovanni Pascoli – Tutto il racconto della vita tormentata di un grande poeta*. Milano: Simonelli Editori
- Salinari, C. (1972): *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Schiller, F. (2007) ”Om dikterens Holdning” fra *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795] i *Klassisk litteraturteori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Scott, C. (1991): ”Symbolism, Decadence and Impressionism” I: Bradbury, M. & McFarlane, J. red. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books
- Sormani, E. (1979): ”Dal Decadentismo Europeo al Bizantinismo” (s. 487-562) i *La Letteratura Italiana – Storia e testi. Il secondo Ottocento*. Roma-Bari: Editori Laterza
- Squarotti, B. G. (1966): *Simboli e Strutture della Poesia del Pascoli*. Messina, Firenze: Casa Editrice G. D’Anna
- Truglio, M. (2007): *Beyond the Family Romance – The Legend of Giovanni Pascoli*. Toronto: University of Toronto Press.
- Vicinelli, A. (1963): *Giovanni Pascoli – Antologia Lirica, con una scelta di prose* Edizioni Scolastiche Mondadori
- Weir, D. (1995): *Decadence and the Making of Modernism*. University of Massachusetts Press
- Wilde, O. (2005): *The Picture of Dorian Gray – The 1890 and 1891 texts*. Oxford, New York: Oxford University Press