Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 117 1996

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson
Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark
Stockholm: Ulf Boëthius, Ingemar Algulin, Anders Cullhed
Umeå: Anders Pettersson
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av
Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till docent Hans-Göran Ekman (uppsatser) eller docent Claes Ahlund (recensioner), Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall först lämnas i form av utskrift, och efter antagning också på diskett. Maskinskrivna texter accepteras inte. Bidrag lämnade senare än 30 juni 1997 kan ej publiceras i *Samlaren* 118 1997.

ISBN 91–87666–11–1
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1997

Struktur och betydelse i sonetten »Obsession» av Charles Baudelaire

Av YLVA LINDBERG

1. INLEDNING

Följande text ska behandla en dikt av en mycket omskriven men också nedskriven poet – Charles Baudelaire. T.S. Eliot gav honom epitetet »den största poetarketypen i modern tid och i alla länder» (min övers.).[1]

Vad är det då som gjort diktaren så stor, förutom att han året efter det att Flaubert blev dragen inför rätta med sin *Madame Bovary*, lyckades bli dömd till att stryka sex dikter ur sitt eget färdigställda verk *Les Fleurs du mal*?[2] Det är en fråga som inte besvaras i föreliggande uppsats. Men en del av Baudelaires storhet kommer att visa sig i analysen av »Obsession».

Poeten arbetade med dikterna i *Les Fleurs du mal* under hela sitt verksamma liv. Han strävade efter en oantastlig ordning, som ett slags motvikt till det turbulenta privatlivet.[3] Att poeten bemödade sig om en organisation enligt ett visst mönster, kan betyda att han hade ambitionen att varje element skulle ha en egen effektiv funktion i helheten. Det är detta som fokuseras i uppsatsen: sättet på vilket delarna bekräftar det hela.

Roman Jakobson och Claude Lévi-Strauss visar i sin analys av Baudelaires sonett »Les Chats» hur en viss företeelse representeras på olika lingvistiska nivåer i dikten.[4] Språkets nivåer delas in i den fonetiska, morfologiska, lexikala, syntagmatiska nivån under satsnivån. Förutom dessa finns två nivåer som pekar utöver satsen: stavelsenivån och intonationsnivån.[5] Jakobson och Lévi-Strauss undersöker varje nivå steg för steg likt Bengt Landgren i sina Ekelöfstudier, Neil Oxenhandler i sin analys av Baudelaires dikt »Le Balcon» och Robert Ricatte och Nicolas Ruwet i sina respektive analyser av sonetten »Je te donne des vers afin que si mon nom» av Baudelaire.[6]

Jurij Lotman skriver att för förståelsen av »det komplexa samspelet mellan skilda funktioner i en och samma text måste man först undersöka var och en av dem för sig, studera de objektiva särdrag som gör den givna texten till ett konstverk».[7] En strukturanalys arbetar man huvudsakligen fram genom att isolera varje nivå och sedan undersöka samspelet.

Jag behandlar strukturerna på ett annorlunda sätt. Baudelaires diktning har vissa utpräglade karaktärsdrag, som återkommer i poesin. Jag har velat se hur språkstrukturerna speglar en del av dessa drag.

Baudelaires poetiska värld kan på många sätt ses som ett system, uppbyggt av motsatspar. Bland diktarens tankar kan man urskilja motsättningarna mellan le Spleen och l'Idéal, l'Ennui (tristess) och l'Extase, le Satan och le Dieu och mellan l'Amour charnel och l'Amour spirituel (den köttsliga och den andliga kärleken).[8] Dessa dialektiska drag i poetens livsfilosofi kan i sig vara en anledning till en strukturell analys av hans poesi: även i den strukturalistiska skolan arbetar man med motsatspar vid litterära undersökningar.

I Baudelaires poetiska värld ingår, som en komplettering till hans många motsatspar, också tankar om förbindelser mellan skilda företeelser, som genom sitt beroende av varandra skapar en enhet. Relationstanken är central för poeten, liksom för en strukturalist i sitt analytiska värv.

Ett känt exempel på relationsfenomenet är dikten »Correspondances», där naturens dofter, färger och ljud står i relation till varann. Citerade dikter översätts hädanefter i den löpande texten och övriga franska citat i noterna:

CORRESPONDANCES

1 La nature est un temple où de vivant piliers
2 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
3 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
4 Qui l'observent avec des regards familiers.

5 Comme de longs échos qui de loin se confondent
6 Dans une ténébreuse et profonde unité,
7 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
8 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

9 Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
10 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
11 – Et d'autres, corrumpus, riches et triomphants.

12 Ayant l'expansion des choses infinies,
13 Comme l'ambre, le muse, le benjoin et l'encens,
14 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.[9]

ÖVERENSSTÄMMELSER

Naturen är ett tempel där levande pelare ibland uttalar förvirrade ord; människan passerar genom denna symbolskog som betraktar henne med välkända blickar.

Likt långa ekon som beblandar sig långt bort i en mörk och djup enhet, vidsträckt som natten och som klarheten, besvarar dofterna, färgerna och deras klanger varandra.

Det finns dofter friska som barnets späda hull, ljuva som oboer, gröna som fälten – och andra, fördärvade, rika och triumferande.

Efter utbredningen av de oändliga tingen, som ambra, musk, bensoe och rökelse, vilka besjunger själen och sinnenas hänryckning.

(min övers.)

»Correspondances» är i vissa stycken en parallell till »Obsession». Synonymer, antonymer och liknande ordval återkommer, till exempel: »paroles» och »parler», »échos», »ténèbres» och »ténébreuse», »répondre» och »se répondre», »nuit», »temple» och »cathédrales», »forêts» och »grands bois», »lumière» och »clarté», »expansion» och »jaillir», »chanter» och »hurler», »doux» och »amer», och »regards familiers».[10]

Dualiteter och korrespondenser anser jag vara bland de viktigaste och mest övergripande dragen som dikten »Obsession» förmedlar betydelsemässigt. Därför har jag sökt de strukturer i dikten som kan åskådliggöra denna semantik. Michael Riffaterre skriver att »les mêmes relations entre ses constituants se répètent à différents niveaux, où la même histoire est redite de plusieurs façons au même moment et à plusieurs reprises de la même façon».[11] I min uppsats försöker jag se sonettens originella berättelse för att sedan urskilja vilka strukturer som säger vad i förloppet och sammanföra dem under enhetliga rubriker.

Genom detta tillvägagångssätt blandas ofta olika språkliga nivåer i avsnitten, vilket kan uppfattas som förvillande. Anledningen är att jag velat avlägsna mig från den lingvistiska metoden, där struktur- och språkelementen blir viktigare än betydelsen. Istället vill jag närma mig en analytisk metod av ett mer litterärt slag, där de strukturer som bekräftar ett visst innehåll kan föras samman till just den specifika betydelsenivån.

De omnämnda motsats- och relationsparen realiseras i fältet mellan texten och systemet. Texten och systemet är två poler som beror av varandra.[12] Därför ger jag i avsnittet om sonettens utveckling en kort bakgrund till och beskrivning av den grafiska och metriska modell Baudelaire har begagnat sig av vid skapandet av sonetten »Obsession». Härefter följer en analys som är grupperad i fyra delavsnitt. Där behandlas i turordning rim, rytm, ord och de övergripande motsatserna avstånd och närhet. Delarna i analysen inleds i den mån det ansetts behövligt med en närmare beskrivning eller förklaring till den särskilda metod som använts i just det avsnittet. I uppsatsen vill jag se rimmen och rytmen som diktens ram. I denna ram sätts orden samman i ett meningfyllt samspel. Till följd av detta framstår diktens dominerande drag såsom avstånd och närhet och rörelsen i sonetten på olika sätt, på olika nivåer och vid olika tidpunkter.

Vad gäller dikten »Obsession» utgår jag i första hand från Baudelaires samlade verk, som gavs ut 1975 med kommentarer av Claude Pichois, då jag funnit den mest utförlig. Kursiver används i brödtexten, förutom vid titlar, vid nämnandet av främmande begrepp. Det kan vara betydelsefullt för läsaren att på ett tidigt stadium vara på det klara över att begreppet *subjekt* används för att beteckna poetjaget. *Objekt* betecknar i strof 1 »Grand bois», i strof 2 »Océan», i terzin 1 »nuit» och i terzin 2 »les ténèbres».

Uppsatsen inleder med en presentation av »Obsession» och en kort historik.

OBSESSION

1 Grand bois vous m'effrayez comme des cathédrales;
2 Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,
3 Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
4 Répondent les échos de vos *De profundis*.

5 Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,
6 Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer
7 De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,
8 Je l'entends dans le rire énorme de la mer.

9 Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
10 Dont la lumière parle un langage connu!
11 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

12 Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
13 Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
14 Des êtres disparus aux regards familiers.[13]

BESATTHET

Stora skog ni skrämmer mig som katedraler; ni vrålar som orgeln; och i våra fördömda hjärtan, den eviga sorgens rum som vibrerar av gamla rosslingar, ger era *De profundis* återskall.

Jag hatar dig, Océan! dina krumbukter och ditt tumult, min själ återfinner det i honom; den slagne mannens bittra skratt, fyllt av snyftningar och hån, jag hör det i havets enorma skratt.

Vad du skulle behaga (glädja) mig, o natt! utan dessa stjärnor vars ljus talar ett välkänt språk! Ty jag söker det tomma, det svarta, och det nakna!

Men mörkret är själv en (målar)duk, där själar försvunna från förtrogna blickar, lever, utsprutande från mitt öga i tusental.

(min övers.)

2. Historien bakom »Obsession»

I »Obsession» uttrycker Baudelaire en central tanke i poetens övriga diktning. Det är besattheten av tanken på att vara en fördömd i världen. Denna alienation med romantiska drag visas exempelvis i den kända dikten »L'Albatros»: När den i luften så mäktiga fågeln landar bland människornas hånfulla blickar, är den inte något annat än en löjlig figur.

De förtvivlade känslor som utanförskapet innebär transformerar diktaren till symboler. I »Obsession» anspelar *De profundis* på psalmtiteln »De profundis clamavi» eller »Ur djupen har jag ropat». Associationen låter skymta poetjagets upprörda inre.

Sonetten skrevs troligtvis 1860 och var inte med i första utgåvan från 1857 av *Les Fleurs du mal*. »Obsession» finns dock med i den andra år 1861 och står där under rubriken »Spleen et Idéal».

Redan 1853 antyds i ett brev till modern en del av det essentiella som dikten »Obsession» skall komma att innehålla. Antoine Adam anför följande rader: »Il y a des moments [...] où il me prend le désir de dormir infinement, mais je ne peux plus dormir parce que je pense toujours».[14] I *Correspondences générales* är brevet fastställt till den 26 mars och återges något annorlunda: »mon esprit est tellement chargé d'angoisses, que je ne dors presque plus, et souvent avec d'insupportables rêves, et la fièvre».[15] Raderna till modern framställer till stor del sextetten i »Obsession», där diktarjaget längtar efter den mörka, intryckslösa natten. Men jaget i terzinerna finner ingen vila, eftersom nya intryck och livsformer skapas ur hans öga.

I *Les Paradis artificels*, som publicerades första gången 1860, ges en kompletterande förklaring till andra delen i sextetten: »Les enfants sont, en général, doués de la singulière faculté d'apercevoir, ou plutôt de créer, sur la toile féconde des ténèbres, tout un monde de visions bizarres».[16] Här uttrycks den positiva sidan av mörkret. I natten frigörs den kreativa fantasin som inte får utrymme i dagsljuset, beroende på alla dess färger och former som skall absorberas av det mänskliga ögat. Tankarna om mörkret som en kreativ sfär är starkt påverkade av Thomas de Quincey.[17]

Inspiration till sextetten har Baudelaire bland annat fått från E.A. Poe. I poetens franska översättning av Poes novell »L'Ombre» heter det: »le timbre de la voix n'était pas le timbre d'un seul individu, mais d'une multitude d'êtres et cette voix, variant ses inflexions de syllabe en syllabe, tombait confusement dans nos oreilles en imitant les accents connus et familiers de mille et mille amis disparus!».[18]

Den engelska frasen från Poe, som Lemonnier anser ligger till grund för vers 14 lyder: »the well

remembered and familiar accents of many disparted friends».[19] Det är anmärkningsvärt att Baudelaires franska framställning av denna sekvens är något mer dramatisk än den engelska, genom uttrycket »mille et mille», som ger en starkare innebörd än engelskans »many».

Vidare kan vers 1 i dikten spåras till ett brev från omkring 1855, där Baudelaire skriver till Fernand Desnoyers: »Dans le fond de bois, sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sonnets me semble la traduction des lamentations humaines».[20] Liknelsen mellan katedraler och skogar har här tagit form. Brevcitatet låter skymta det hemska och skrämmande inslaget i skog- och katedralbilden som återfinns i »Obsession», liksom människans klagan i strof 2, där den slagne mannen är full av snyftningar och hån. Skogen som förknippad med kyrkan påträffas redan hos Chateaubriand i *Génie du Christianisme*. Där skriver han att skogarna »ont été les premiers temples» och att »les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture».[21]

Från början avsåg poeten att låta rubriken följas av ett epigram: »ποντιων τε χυματων ανηριθμον γελασμα». Citatet är hämtat ur Aiskylos drama *Den fjättrade Prometeus*.[22] Sekvensen är från en situation där Prometeus åkallar himlen, havet och jorden. Han klagar inför elementen över de onda gudar som orättvist dömt honom till ett grymt öde. Scenen påminner om innehållet i »Obsession», där Gud finns i den hotande naturen, som skrämmer poetjaget att fly till intigheten. Naturens dolda krafter är inte längre välvilliga som i sonetten »Correspondances», och den slagne mannen förstår inte orsaken till att han orättvist skall störtas ner i avgrunden, likt Aiskylos Prometeus som utbrister »ει γαρ η' υπο γην νερθεν θ'».[23] Citatet från Aiskylos drama integrerades senare i vers 8, där diktarjaget lyssnar till havets enorma skratt.

Aiskylos budskap i Prometeusdramat var att man inte skulle sätta sig upp mot en högre ordning för att kunna leva i harmoni. Baudelaire sällade sig förmodligen till senare uttolkare, som ser Prometeus som individen som revolterar mot en orättvis Gud.[24]

Där ordet »vivent» står i vers 13, tänkte Baudelaire först skriva *se peignent* från verbet *peindre* (måla). Troligen skedde ändringen med anledning av den iögonenfallande likheten med följande verser ur dikten »Une fantôme»: »Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;».[25]

SONETTENS UTVECKLING

Charles Baudelaire använder sig genomgående av fasta metriska former i *Les Fleurs du mal*. Men en fast diktform är aldrig absolut utan förändras med tiden och poeterna.[26] Baudelaire förnyade visserligen poesin genom sitt originella val av ämnen, men metriskt styrdes han av de poetiska regler som var allmänt accepterade av de stora romantikerna.[27] Ett metriskt schema syftar till att omfatta en hel dikt, samtidigt som det tillåter en mängd individuella möjligheter för textrealisationen.[28] Det vanskliga i en sträng metrisk modell är att modellen blir medlet att dölja bristen på inspiration. Så är nu troligen inte fallet i dikten som föreligger.

En sonett är vanligtvis en isometrisk dikt, som består av 14 rader. Sonetten kommer ursprungligen från Italien, där Dante och Petrarca utvecklade formen under 1300-talet.[29] Under 1500-talets renässans överfördes den till Frankrike av bland andra Clément Marot.[30] Diktformen rönte dock ingen större succé förrän genom Joachim Du Bellay och Pierre de Ronsard.[31] Under 1700-talet och under romantiken får sonetten en tillbakagång i Frankrike, med undantag av Sainte-Beuve. Formen blir åter uppskattad i och med Gautiers nyttjande på 1800-talet. Därefter blir sonetten snabbt populär bland les Parnassiens och bland symbolisterna.

Varje epok har utformat sin egen sonettstil. Exempelvis hade den normgivande sonetten i Frankrike på 1500-talet schemat abba abba ccd eed, medan schemat abba abba ccd ede dominerade från 1600-talet fram till 1800-talet. Dessa former skiljer sig från Petrarcasonetten, abba abba cdc dcd, bl.a. genom att ha fem rim i stället för fyra. I sin begynnelse konstruerades den franska sonetten av tiostaviga verser, vilket tog sin ände med Ronsard, som förordade den tolvstaviga alexandrinen som sonettens versmått. Denna meter fick genomslagskraft och blev den karaktäristiska modellen för sonettvers.

På 1800-talet vaknade en önskan om förnyelse; man ville bryta med den klassicistiska traditionen och framhöll poetens integritet och skapandefri-

het. I och med de överträdelser som skedde mot det normerade schemat, gavs upphov till en mängd nya formskiftningar.[32] Här presenteras de mest framträdande nydaningarna inom sonettgenren:

1. Korsställda rim i stället för kiastiska i oktaven: abab abab.
2. Olika struktur i de båda fyrradingarna: abba abab.
3. Nya rim i den andra strofen: abba cddc.
4. Heterometrisk struktur.
5. Treradingarna placerade på annan plats än i slutet.
6. Införandet av shakespearesonett: abab cdcd efef gg.
7. Ersättandet av alexandrinen med allt från en- till elvastavig vers.[32]

Mot denna bakgrund kan man ställa schemat i »Obsession»: AbAb CdCd Eff Egg. Baudelaire använder sig uppenbarligen av korsställda rim i stället för kiastiska (1) och byter rim i andra strofen (3). På så sätt erhåller poemet sju rim i stället för de gängse fyra eller fem rimmen. De två terzinerna har knappast ägt ett säkert fast schema historiskt sett, men för att jämföra med tidens dominerande form ccd ede, bryter Baudelaire med den genom att skriva Eff Egg. Det faktum att rimmet E avslutas i de sista tre verserna indikerar att de avslutande treradingarna i egentlig mening inte är två strofer utan en enda strof, som för det mesta delas upp grafiskt.[33] Baudelaire håller sig i »Obsession» till Ronsards klassiska versmått alexandrinen.

3. Analys

Sonettens *inertia*

Trots att poeten diktar metriskt traditionellt, använder han tre »moderna» grepp för att bryta med sonettens strukturförväntan. Därigenom strävar poemet mot ett nytt uttryck, från ett banalt och informationslöst, framställningssätt.[34] Baudelaires sonettform går därför inte att förutse efter att ha läst de tre första verserna. Det nya schemat skapar en ny automatisering, för att tala med Lotman.[35] Sonetten »Obsession» är byggd på tre strofer. Dessa strofer kan ses som undersystem till dikten som helhet. Var och en av stroferna skapar sin egen automatisering eftersom rimmen förutspår varandra. Sålunda blir stroferna till cirklar där Ab förutspår nästa Ab, Cd anvisar följden Cd, medan Eff får oss att vänta en liknande formation Egg. Strofcirklarna fungerar emellertid inte autonomt. För att diktens inertia inte ska bli för dominant, och poetens för den tiden moderna effekter inte ska gå förlorade, så krävs det en motpol till automatiseringen. De tre strofcirklarna griper därför in i varandra, genom att då varje cirkel sluts börjar en ny, rimschematiskt överraskande cirkel att ta form. Poemet får en kedjefunktion där varje länk kontrasterar mot den föregående. Om stroferna har en inre automatisering, så sker det en mellanstroflig desautomatisering.[36]

Förutom de schematiska desautomatiserings- och automatiseringsmekanismerna, så existerar det en med dessa likställd funktion som binder samman stroferna på betydelsenivån. Varje strof är centrerad kring ett substantiv. Dessa ord är informativt »tunga» och signalerar substansen i stroferna. Det är signifikativt att de här orden alltid återfinns i den första versen:

strof 1: »Grand bois», strof 2: »Océan», strof 3: »nuit»

Genom att de här substantiven introduceras i ett initialt skede, ger det läsaren en förväntan om vad de följande verserna ska handla om. Övergången mellan stroferna bryter däremot denna förväntan, eftersom ett nytt substantiv presenteras och därmed ett nytt innehåll. Stroferna länkas ändå samman på grund av att substantiven står i ett oppositionellt förhållande till varann. Första strofens »Grand bois» kontrasterar mot andra strofens »Océan». Tredje strofens »nuit» förhåller sig semantiskt konträrt till de föregående stroferna och anvisar sonettens karaktäristiska volta, eller peripeti. De tre substantiven uppnår således sin fulla betydelse endast i relation till varandra. Dikten blir till ett omlopp där man ständigt måste gå tillbaka till redan given information och blicka framåt mot kommande betydelser, eftersom konstruktionens element är starkt förbunda. Enligt Lotman är termen *återvändandets princip*:

> Konstverket är en konstruktion utsträckt i rummet: den kräver ett ständigt återvändande till den text som skenbart redan uppfyllt sin informativa roll, kräver att den jämförs med den följande texten. Genom dessa jämförelser uppenbaras också den tidigare texten på nytt, ett semantiskt innehåll som tidigare varit dolt kommer nu i dagen. Denna återvändandets princip är en allmängiltig strukturprincip för varje poetiskt verk. (S. 57)

Rimmens funktion

I detta avsnitt redogör jag för rimmet på semantisk, stilistisk, emotionell och eufonisk nivå, genom att analysera varje enskilt rimpar. Analysen inleds med en metodbeskrivning.

Om rimmen har en förutsägande funktion på ett strukturellt plan, är följden den att man på det semantiska planet sammanställer och likställer ord som sinsemellan inte behöver ha samma innebörd. De behöver inte ens tillhöra ett gemensamt område.[37] På så sätt förknippar man rimordet »cathédrales» med »vieux râles» och »étoiles» med »toiles», fast de i verkligheten inte har några uppenbara beröringspunkter. Genom att olika rim för ihop skilda verser, uppfattas rimmet som två sätt att säga samma sak.[38] Enligt detta sätt att se rimmen skapas i mångt och mycket en ny och överraskande associationsvärld endast mellan versernas slutord. Lotman skriver:

> Ju mindre de semantiska, stilistiska, emotionella betydelsefälten hos dessa ord överlappar, desto mer oväntad blir kontakten mellan dem och desto mer betydelsebärande i textkonstruktionen blir den strukturnivå där de möts, den nivå som låter dem förenas till en enhet. (S. 86)

På ett eufoniskt plan visar rimmet det definitiva slutet på en vers och på en strof. Dessa ord, som av konstruktören sätts samman till rimmade par, är bundna till varandra med olika slag av ljudmässiga likheter. Uppfattningarna skiljer om hur man ska klassificera de här rimvariationerna. På 1800-talet fram till början av 1900-talet tog man exempelvis fasta på var de rimmade konsonanterna befann sig i förhållande till den betonade stavelsen.[39] Nutida forskare, såsom Clive Scott, Maurice Grammont och W. Theodor Elwert, beaktar främst antalet rimmade element.[40] I analysen har det ingen betydelse vilken av dessa aspekter på rimmen man väljer, eftersom resultatet blir det samma. Jag håller mig till den moderna synen på rimmen, där antalet element, i stället för deras inbördes placeringar, avgör rimmets valör:

1. *Rime pauvre*: ett gemensamt element i den betonade vokalen, v. Exempel: vitre – sinistre, bossu – vu.
2. *Rime suffisante*: två identiska element bestående av den betonade vokalen och en konsonant, v+k eller k+v. Exempel: crypte – Egypte (V. Hugo), génie – monotonie.
3. *Rime riche*: tre eller fler identiska element i den betonade stavelsen enligt k+v+k, k+k+v eller v+k+k. Exempel: s'abrite – s'effrite, tordu – perdu, charmes – larmes.
4. *Rime léonine*: innehåller två eller flera identiska stavelser, där den betonade stavelsen ingår. Exempel: marine – narine, tranquillité – fidélité.[41]

STROF 1

cathédrales – vieux râles:

Stilistiskt sett representerar det första ordet en hög stilnivå, medan det andra ordet uttycker en låg stil. Känslo- och betydelsemässigt tillhör de olika fält. Med andra ord avger detta rim en ansenlig mängd information. Betydelsen av sammanslagningen understryks genom att rimmet ljudmässigt är ett *rime riche*. Det har en hög valör på rimskalan.

coeurs maudits – De profundis:

Det adjektivistiska rimordet »maudits» är utvidgat till substantivsyntagmets kärnord »cœurs», för att slutorden ska kunna tolkas semantiskt. Stilistiskt fungerar det här rimmet omvänt i jämförelse med det föregående ordparet. Här uttrycker det första ordet låghet och det andra höghet. Om man översätter »De profundis» med botkoraler enligt Ingvar Björkesons tolkning,[42] tangerar orden varandra känslomässigt: botkoraler är till för syndare, som här skulle vara våra fördömda hjärtan. Därmed uppträder rimmet i ett gemensamt semantiskt fält, nämligen kyrkan och kristenheten. Björkeson tolkar strofen så att det är Gud som fördömt vår själ. Denna översättning ger att Gud utestängt oss från bot och bättring. Om originalet vill förmedla samma essens, kvarstår ändå det som sagts ovan, fast betydelsen blir än mer drastisk. Våra fördömda hjärtan kan inte ens likställas med syndare utan hamnar nedanför denna sfär och får därigenom visa på vad en rättrogen mest fruktar att bli: en evigt förtappad. Fortfarande härrör dock betydelsen från kyrkan och rimmet är därför mindre semantiskt laddat än det föregående.

Rimmet klassificeras som ett *rime suffisante*, då det bara har två element gemensamt. Orden skulle dock inte rimma om »maudits» var utsatt i singular utan s, eftersom man i franskan tar hänsyn till ordets bildliga sida.[43] Detta kan inge en känsla av att syntagmet »nos cœurs maudits» är konstruerat i plural för att uppfylla rimmet. I och med rimmets svaghet i förhållande till det föregående mycket rika rimmet, betonas oppositionen mellan högt och lågt som strofen vill förmedla.

STROF 2

tumultes – insultes:

Stilistiskt skiljer sig inte dessa ord nämnvärt från varandra. Känslomässigt uttrycker de båda något negativt, såväl i dikten som i realiteten. I verkligheten förknippas inte tumult och hån betydelsemässigt. I dikten »Obsession» sammanförs paret genom att havets upprördhet likställs med den slagnes snyftningar och hån. Rimmet är således betydelsefullt för läsarens förnimmelse av sambandet mellan den slagne och havet. Eufoniskt är ordparet ett *rime riche*, och betecknar ett högt rimvärde på skalan. Men enligt den traditionella uppfattningen, där man tar hänsyn till konsonanternas platser i förhållande till den betonade vokalen, är rimmet ett *rime suffisante* och därmed relativt svagt.[44] Hur man än kategoriserar detta rim, har det en lägre rimvalör i jämförelse med påföljande ordpar.

ce rire amer – le rire énorme de la mer:
I det här exemplet har jag utökat rimorden till att gälla det gemensamma substantivet de båda orden »amer» – »de la mer» syftar tillbaka på. I det ljuset får syntagmen näraliggande betydelser. Känslomässigt förknippar vi skrattet i första hand med glädjen, men verserna talar om negerande skratt: ett bittert och ett hotande. »Ce rire amer» fungerar som ett *oxymoron*, där »amer» i det närmaste utesluter skrattet.[45] Rimparet är stilistiskt likvärdigt och presenterar återigen släktskapet mellan den slagne och havet. Det första skrattet härrör till den slagne och det andra skrattet kommer från havet. Skillnaden ligger i att den slagnes skratt är uppgivet och svagt, då havets skratt är kraftfullt och vredgat. I och med likställningen av de båda skratten speglar de och beblandar sig med varann. Skrattet är i sin helhet det hämnande svaret på diktens gudomliga krafter som orättvist förbannat diktarjaget. Dessa övernaturliga krafter verkar nu inte för poetjaget som i »Correspondances», utan vänder sig mot honom.[46] Rimmet är inte lika informativt som det föregående, dels på grund av dess semantiska överensstämmelser och dels för att det endast fungerar som förtydligande till något vi redan lärt: den slagne liknar havet. Likheten framhävs ytterligare genom det iögonenfallande *rime léonine* som här innefattar två stavelser. Rimmet står således i opposition till föregående rims förhållandevis fattiga ljudkorrespondenser, och förlänger antonymerna högt–lågt och starkt–svagt från strof 1 till att även gälla i strof 2.

STROF 3
étoiles – toiles:
Dessa ord tangerar knappast varann vare sig ur semantisk eller emotionell aspekt. I verserna 9 och 12 fungerar rimmet som två substituerande element. Den första treradingen inleds och domineras av nattens stjärnor. Den andra treradingen inleds och domineras emellertid av mörkrets (målar)dukar, som ett för poeten bättre alternativ till nattens stjärnor. Rimmet fördjupas om man ser stjärnorna som Guds ögon, som hindrar poetjaget från att vara självständigt.[47] Eftersom två vitt skilda semantiska fält på detta sätt förts ihop, så äger paret »étoiles» – »toiles» en informativ tyngd i denna strof. Ordparet är ett *rime riche*, där den rika valören förtätar dess funktion och framhäver bindningen mellan de båda terzinerna.

un langage connu – le vide, et le noir, et le nu:
Jag har utvidgat detta rim till att gälla de fullständiga syntagm som det enskilda rimordet hör ihop med, för att på så sätt komma åt betydelsen. Till skillnad från det föregående rimmet, som var substituerande, så står dessa ordgrupper i opposition. I realiteten berör de inte varann semantiskt, men i och med att de ställs sida vid sida blir deras inbördes betydelser avhängiga av varandra. Emotionellt är dessa enheter motpoler i dikten. Ett känt språk betecknar det som diktjaget vill avlägsna sig ifrån. Det finns en motvilja gentemot ett känt språk. Det tomma, och det svarta, och det nakna betecknar emellertid det eftersträvansvärda och framkallar längtan. Eufoniskt är detta ett *rime suffisante* som fungerar analogt med de svagare rimmen i strof 1 och 2, och står i opposition till de rika rimmet i vers 9 och 12. Detta rim är även semantiskt styrt av föregående rim, där »un langage connu» förknippas med »étoiles» och »le vide, et le noir, et le nu» förknippas med »toiles». Således syftar den ena delen av rimmet till en övre vers i dikten, då den andra delen syftar till en undre, vilket ger en ytterligare förlängning av sonettens inledande kontradiktion mellan högt och lågt.

mon œil par milliers – regards familiers:
Här rör det sig om ett sättsadverb och ett adjektiv, som förts samman till en enhet i slutet av de sista verserna. Liksom i fallet med skrattet, syftar rimmen tillbaka på sina respektive substantivkärnor. Dessa kärnor signifierar två element inom samma

betydelsesfär: synen. Rimmet tangerar inte det emotionella planet och stilistiskt är orden ekvivalenta.

Det här rimmet presenterar inte mycket ny information om diktarens poetiska konnotationer. Det fungerar snarare som en parallell till diktens rim om skrattet i vers 2 och 4 i oktavens andra del. Det ena rimmet betonar det auditiva och den andra det visuella. Sista rimmet om skrattet i oktaven innehåller en del som härrör till ett subjekt; den slagne mannen som poetjaget identifierar sig med, och en annan som härrör till ett objekt; havet. I sista rimmet i sextetten härrör de två näraliggande orden »œil» – »regards» å ena sidan till ett subjekt; poetjaget, å andra sidan till ett objekt som inte är uttalat i dikten. På så sätt har rimmet en avsikt att binda samman sonetten till ett helt och samtidigt knyta an till motsättningen auditivt–visuellt mellan oktaven och sextetten. Rimmen om synen och skrattet pekar även på ett motsats- och korrespondensförhållande mellan subjekt och objekt. Det diffusa objektet i sista versen klargörs genom att »regards familiers» har sin motsvarighet i första strofen i »Correspondances». Där handlar det om välkända blickar i en skog av symboler, vilket vill uttrycka en gudomlig välvilja. I »Obsession» är situationen omvänd. Poetjaget revolterar här mot de välkända blickar som tillhör en Gud som blivit hemsk och skrämmande.[48] Objektet är här den Gud, som inte längre vakar över sina skyddslingar utan driver ner dem i mörkret.

Parallellen med sista rimmet i oktaven framhävs yttermera i eufonin. »Mon œil par milliers» – »regards familiers» är ett *rime léonine*, liksom rimmet »ce rire amer» – »le rire énorme de la mer». Dessa båda ordpar är de enda i sonetten som har två stavelser som rimmar.

Åskådliggörandet av denna rimstruktur visar att varje strof innehåller åtminstone ett betydelsefullt rim, där rimorden inte överlappar varandra semantiskt. Det är intressant att dessa rimmade par inleder alla strofer. Det förtydligar hur viktiga enheterna är ur informativ aspekt. Det är i strofernas initiala skede som diktaren visar oss hur konnotationerna fungerar i Baudelaires specifika poetiska värld.

I analysen framkommer ett slags tanke bakom rimkonstruktionen. Första strofen börjar med ett rikt rim och avslutar med ett svagt. I andra strofen är förhållandet omvänt, där ett rikt *rime léonine* avslutar kvadernären. Detta *rime léonine* har en ekvivalent i andra terzinens två sista verser. Första terzinen inleder liksom strof 1 med ett rikt rim och ett påföljande svagt. Rimmönstret förmedlar betydelsen i »Obsession». I strof 1 visas genom rimmens valör hur den starka skogen bekämpar det svaga diktjaget. I strof 2 är det det svaga diktjagets kraft som sätter sig upp mot den starka oceanen genom hat. I terzin 1 är det återigen de höga och starka stjärnorna mot det låga och svaga poetjaget som beskrivs. I terzin 2 har det starka rimmet »étoiles» – »toiles» fått ett än starkare motstånd i det avslutande *rime léonine*. Det svaga diktjaget har allierat sig med döda själar på mörkrets (målar)dukar, vilket uppväger den från ovan påträngande kraften.

Albert Cassagne har kritiserat Baudelaire för att rimma medelmåttigt. Kritiken riktas inte mot eventuella svaga rim, utan det är det stora antalet rika rim Cassagne vänder sig mot. Han anser att poetens strävan efter rika rimslut är till förfång för betydelsen och den logiska konstruktionen. Jean de Cognet visar på motsatsen när han talar om rimmets funktion:

> si le rôle de la rime est de mettre en pleine valeur les mots les plus »signifiants» et de leur donner par la répétition du son une ampleur et un prolongement particuliers, Baudelaire apparaît comme le plus prestigieux des rimeurs.[49]

Enligt analysen ovan urskiljs en mening med både de rika och de svagare rimmen. Beroende på deras sammansättning kan de även på detta plan meddela textens betydelse.

Överensstämmelser

I detta avsnitt använder jag mig av versen som enhet, för att visa hur motpolerna i dikten har likheter och motsvarigheter.

Eftersom Baudelaire har brutit upp den gängse sonettformen, där man använder kiastiska rim i oktaven och istället utnyttjar den korsställda rimformen, så hamnar de korresponderande rimmen automatiskt relativt långt ifrån varandra. Det blir mer tydligt i sextetten där rimmet »étoiles» – »toiles» skiljs åt av två verser istället för en. Detta hindrar inte att de åtskilda rimmade verserna hör ihop på ett intimt vis. Syntaktiskt är de korsställda verserna konstruerade som individuella enheter,

som mycket väl kan sammanföras med sin motsvarighet utan att bli betydelselösa:

1 Grand bois vous m'effrayez comme des *cathédrales*;
3 Chambres d'éternel deuil où vibrent de *vieux râles*,

2 Vous hurlez comme l'orgue; et dans *nos cœurs maudits*,
4 Répondent les échos de vos *De profundis*.
•
5 Je te hais, Océan! tes bonds et tes *tumultes*,
7 De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'*insultes*,

6 Mon esprit les retrouve en lui; *ce rire amer*
8 Je l'entends dans *le rire énorme de la mer*.
•
9 Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces *étoiles*
12 Mais les ténèbres sont elles-mêmes des *toiles*

10 Dont la lumière parle *un langage connu*!
11 Car je cherche *le vide, et le noir, et le nu*!

13 Où vivent, jaillissant de *mon œil par milliers*,
14 Des êtres disparus aux *regards familiers*.

Med denna distikiska uppställning understryks korrespondensen mellan de motstridiga krafterna i dikten. Det är »l'esprit qui a horreur de l'univers cependant se mêle et se confond désespérément avec lui».[50]

Hemistichen »Chambres d'éternel deuil» i vers 3 syftar här på »cathédrales» i vers 1, men i originalet på »cœurs maudits» i vers 2. Konklusionen är att »Chambres d'éternel deuil» har sin motsvarighet både i »cathédrales» och »cœurs maudits». Detta leder till att återskallen från »vos De profundis» i vers 4 ekar både i des »cathédrales» och i »nos cœurs maudits».

I vers 5 blir följden att andra hemistichen »tes bonds et tes tumultes» beskriver en företeelse både hos »Océan» i vers 5 och hos »l'homme vaincu» i vers 7. Detta kan även utläsas ur originaltexten. Men i vers 6 återfinner inte diktjaget havets krumbukter och tumult i den slagne mannen, såsom den ursprungliga sonetten uttrycker det, utan ordet »les» syftar här på »de sanglots et d'insultes». Dessa snyftningar och hån härrör dock endast till »l'homme vaincu». Eftersom »ce rire amer» är starkt förbundet med »les», får »ce rire amer» i denna strof en dubbel betydelse. Två semantiskt motsatta uttryck likställs och ingår i varandra på denna nivå; »de sanglots et d'insultes» – »ce rire amer». I vers 8 hör diktjaget detta bittra skratt i »le rire énorme de la mer», vilket leder till att även snyftningar och hån registreras i havets enorma skratt. Det ådagaläggs förvisso även i Baudelaires text.

I versparet 9 och 12 anvisar den inledande konjunktionen i vers 12, »mais», det ekvivalenta förhållande som råder mellan vers 12 och vers 9. Natten har sina stjärnor, men mörkren har också stjärnor, transformerade till (målar)dukar. Konjunktionen i vers 12 binder på så sätt samman två verser, som i originaltexten inleder varsin terzin, genom att fungera som följdsats till vers 9. Vidare syftar inte längre den överklivande versen 10, »Dont la lumière parle...» på »étoiles», utan ljuset som talar ett känt språk återfinns på mörkrets (målar)dukar. Detta framhäver stjärnornas och (målar)dukarnas likställda funktioner. Vers 12 och 10 blir i den här uppställningen en inskjuten sats mellan vers 9 och 11, där de deklarerar likheten mellan mörkret och stjärnorna. Om konjunktionen »mais» binder samman vers 9 och 12, så länkar »Dont» samman vers 12 och 10. »Car» i vers 11 kopplas i sin tur ihop med vers 9 i sin funktion som följdsats, vilket är identiskt med ursprungstexten. Men »Où» i vers 13 kopplas här till vers 11 istället för 12, vilket stärker och anspänner motsägelsefullheten i terzinerna: uppväckta döda, lever i ett brokigt myller i det tomma, svarta och nakna.

Verserna uppvisar på detta sätt en självständighet i och med att de kan kopplas ihop med andra verser än de som ges i kompositionen. Samtidigt framgår att de krafter som i dikten drar åt var sitt håll, existerar i och beblandar sig med varandra. »Obsession» äger en förmåga att manifestera kontradiktioner som slutligen sammanfaller i en fusion, såsom havets och den slagne mannens skratt slutligen är poetjagets skratt. Det kan uttolkas som ett exempel på Baudelaires passon för det enhetliga där poeten söker harmonin i mångfalden och skillnaderna.[51]

RYTM OCH METER

För att få en bild av versifieringen, inleds rytmanalysen med en beskrivning av de viktigaste metriska villkoren i »Obsession». Jag kompletterar rytmen med stavelsernas ljudliga betingelser, då rytm och ljud är intimt förknippade.

Stavelseräkning

Det som metriskt främst skiljer fransk vers från svensk är att den är stavelseräknande istället för

accentuerande. Varje vers i »Obsession» innehåller tolv stavelser, vilket är det antal alexandrinen föreskriver. I den klassiska poesin räknas vanligen ordens finala e:n som egna stavelser, men de är strängt taget aldrig accentuerade.[52] En ytterligare restriktion är att de feminina e:na undertrycks vid interpunktion och vid versslut. Dessa regler hade fortfarande starkt fäste i Baudelaires samtid, även om de luckrades upp från och med 1886 med symbolisterna och den fria versen eller *vers libre*. Symbolisterna började använda instabila e:n på ett mer godtyckligt sätt.[53]

Med dessa fakta kan man urskilja vilka vokaler i dikten som räknas som stavelser. Men »Obsession» består av ett antal vokalmöten inuti orden. Denna vanliga företeelse i franskan förekommer bara i svenskan i vissa främmande ord som exempelvis »serie», »historia», »opium», eller vid morfemgränser och sammansatta ord; »ny-a», »fru-ar», »se-ende», »blå-is», »ny-år», »o-artig».[54] Hiatus kan skapa problem för stavelseräkningen, eftersom reglerna för vokalmöten i fransk poesi inte är helt säkra. Efter romantiken har det successivt blivit legitimt att välja mellan dissyllabiskt (*diérèse*) eller monosyllabiskt (*synérèse*) uttal efter behov.[55] Baudelaire tar dock i »Obsession» oftast hänsyn till traditionella metriska regler. Hiatus i sonetten är distribuerade enligt följande:

vers 1:	bois
vers 3:	vieux
vers 5:	Océan
vers 6:	lui
vers 9:	nuit, étoiles
vers 10:	lumière
vers 11:	noir
vers 12:	toiles
vers 13:	milliers
vers 14:	familiers

vers 1: »Bois» är ett enstavigt substantiv i vardagsspråket. Det föregås ofta av ett oaccentuerat bestämningsord, vilket som regel i poesin kräver att en accentuerad stavelse följer. Detta för att uppfylla den jambiskt konstruerade franska versen.[56] I »Obsession» föregås »bois» av »Grand», som framtvingar en betoning på diftongen [wa], varför »bois» måste uttalas med syneres. Detta betydelsefulla ord i dikten frammanar en överraskande effekt, genom den i versen förhållandevis tidiga och korta accenten. Plötsligheten i ordet förstärks även genom den initiala explosiva konsonanten b. Detta stämmer överens med den oväntade rädsla diktarjaget känner inför skogen.

vers 3: Ordet »vieux» kan användas som dissyllab, men utnyttjas här som monosyllab. Dels beroende på att det är enda möjligheten för att fylla den tolvstaviga versen och dels för att det är ett bestämningsord till det betonade och semantiskt tyngre »râles», som kräver att »vieux» är obetonat och kort för att själv framhävas.[57]

vers 5: Hiatus i »Océan» uttalas med två accenteer, då de två mötande vokalerna praktiskt taget aldrig diftongiseras.

vers 6: Pronominet »lui» var en monosyllab redan i fornfranskan och har behållit denna status i modern tid.[58] Ordets två vokaler har diftongiserats, där u har fått ljudet [y].[59]

vers 9: Det konstanta ordet »nuit» kan användas som dissyllab men är oftast en monosyllab där vokalen u har gått till ett [y:]. Därmed är tredje strofens »nuit» en ekvivalent till andra strofens »lui».[60] Tillsammans binder de samman strof 2 och första terzinen genom att vara ett *rime pauvre*. Det kan visa de mellersta strofernas gemensamma rörelsefunktion från första strofens upphöjda sfär till sista terzinens nedsänkta mönster.

I samma vers finns även ordet »étoiles», som uttalas som dissyllabel, där diftongen är [wa]. Orsaken kan analyseras i analogi med »bois», där en föregående obetonad stavelse kräver en påföljande betonad.

vers 10: Ordet »lumière» uttalas med tre stavelser där i blir [j] och där det finala e:et bildar en egen stavelse.[61]

vers 11: »Le noir» antas uttalas med syneres som sitt motsvarande rimord »étoiles». Emellertid uttalas toiles med dieres för att den tolvstaviga versen skall uppfyllas. En möjlighet vore att låta sista e:et i »elles-» uttalas, men det skulle uppfattas som konstlat. »Moelle» och »poêle» är ord, där man vanligen använder dieres.[62] Vardagsspråkets uttal av dessa ords vokalmöten stämmer överens med diftongens uttal i »toiles»; [wa]. Det-

ta är ett argument för att använda »toiles» som dissyllabel.

vers 13: »Milliers» uttalas med syneres i gruppen -ier, eftersom l-ljudet måste föregås av en konsonant framför -ier för att en dieres ska framkallas.[63]

vers 14: Samma argument som för »milliers» gäller för »familiers».

Spridningen av diktens vokalmöten, där kvadernärerna innehåller två var och terzinerna har en hiatus i varje vers, pekar på att dikten går mot en större sonoritet.

Pauser och accenter

Den allmänna rytmen kan definieras som en orienteringspunkt som återkommer i påtagliga jämna intervaller. I en snävare bemärkelse står rytmen i opposition till metern, där rytmen bryter mönstret och framkallar ett överraskningsmoment.[64]

Metern i dikten är den tolvstaviga alexandrinen. Alexandrinen kallas också för dimeter, för att metern är indelad i två enhetliga hemisticher. I de fall då versen är en semantisk enhet, stiger melodin i den första delen och sjunker på slutet.[65] Metern borde vara jambisk tetrameter om den franska versen hade varit accentuerande.[66] Nu är den stavelseräknande, varför den sjätte och den tolfte stavelsen är betonad. Vid den sjätte betonade stavelsen faller i regel cesuren, vilket gör att hemistichen inte får avslutas med ett feminint ords obetonade e. Cesuren får heller inte klyva ett ord före det instabila e:et, så att sista stavelsen i ordet blir sjunde stavelsen i versen och därmed hamnar i versens andra hemistich. Hemistichen kan likväl avslutas med ett instabilt e, i de fall då efterföljande hemistich börjar med vokal.[67] Då förenas föregående finalvokal med följande vokal i en så kallad *synalèphe*.[68]

Hemisticherna innehåller förutom sjätte och tolfte stavelsen en eller två rörliga betonade accenter, som vanligtvis faller i slutet av ett ord som är av vikt för betydelsen.[69] Trots att fransk vers inte har några versfötter i egentlig mening, kan man beroende på de rörliga accenternas placering tala om anapestisk eller jambisk rytm i hemisticherna.[70] I analysen är de betonade accenterna kompletterade med svagare betonade accenter för att rytmen skall framgå. I »Obsession» markeras de svagt betonade accenterna med ett X, de obetonade stavelserna med x och de starkt betonade accenterna med X'. De rörliga accenterna har en motsvarighet i de rörliga pauserna eller *coupes*. Den klassiska alexandrinen har en coupe i varje hemistich. Dessa får inte förväxlas med vanliga pauser, utan en coupe är ett tänkt uppehåll, som skiljer de rytmiska ordgrupperna åt:[71]

1. Grand bois | vous m'effrayez || co | mme des cathédrales;
x X' x X x X' X' x x X x X'
2. Vous hurlez |comme l'or || gue; et dans nos cœurs | maudits,
x x X' x x X' x X x X' x X'
3. Chambres | d'eternel deu: || il où vi | brent de vieux râles
X' x x X x X' x X' x X x X'
4. Répon | dent les échos || de vos | *De profundis*.
x X' x X x X' x X' x X x X'

5. Je te hais, | Océan! || tes bond | s et tes tumultes,
x x X' x xX' x X' x X x X'
6. Mon esprit | les retrou: || ve en lui; | ce rire amer
x x X' x x X' x X' x Xx X'
7. De l'homme vaincu, | plein || de sanglot: | s et d'insultes,
x X' x x X' X' x x X' x x X'
8. Je l'entends | dans le ri: || re énorme | de la mer.
x x X' x x X' x X' x X x X'

9. Co | mme tu me plairais, || ô nuit! | sans ces étoiles
X' x x x x X' x X' x X x X'
10. Dont la lumière | pa: || rle un langa: | ge connu!
x X x X'x X' x x X' x x X'
11. Car je che || rche le vi || de, et le noir, | et le nu!
x x X' x x X' x x X' x x X'
12. Mais les ténè | bres son || t eller-mê | mes des toiles
x X x X' x X x X' x X xX'
13. Où vivent, | jaillissant || de mon oeil | par millier,
x X' x X x X' x x X' x x X'
14. Des êtres | disparu: || s aux regards | familiers.
x X'x X x X' x x X' x x X'

Rytmanalys

strof 1:

Vers 1 är jambiskt konstruerad, men vid cesuren faller två på varandra följande starka accenter. Mötet av de här betonade stavelserna skapar en inversion i rytmen, då andra hemistichen inleds med en troké. I musikaliska termer bildas en synkop mellan den sjätte och sjunde stavelsen. Eftersom den starka slutaccenten i »effrayez» kräver en fördröjning i uttalet, blir den starka initialaccenten i »comme» plötslig och överraskande. Den fungerar som en betonad upptakt till vad som skall komma på det semantiska planet. Med rytmbytet kan poeten uttrycka den omvälvning och det fall mot natten som på betydelseplanet är i antågande.[72] Det chockartade elementet i den hastiga förändringen visas även genom den ex-

plosiva allitterationen i »comme» och »cathédrales».

Accenten på stavelsen -ez i »effrayez» betecknas som en flyktig stavelse eller *syllabe évasive*. Den är undvikande och utan definitivt slut. I franskan kan en sådan stavelse i det här läget förmedla ångestfylld väntan och en känsla av kvävning.[73] Det stämmer överens med de upprörda känslor poetjaget känner inför skogen. Kvävningskänslan växer med de stumma explosivor som k-ljuden i liknelsen vid katedraler utgör. De korresponderar mot versens initiala explosivor i »Grand» och »bois».

Andra versen börjar med anapestisk rytm och övergår i andra hemistichen till jambisk. Hemistichen »Vous hurlez comme l'orgue» kontrasterar mot föregående vers genom den tydligt anapestiska diktionen. Följden blir den att de starka accenterna i de betydelsefulla orden »hurlez» och »l'orgue» framträder och antyder en sorgsen stämning i de sävliga anapesterna. Men den betonade accenten i »l'orgue» är kortare i jämförelse med den utdragna, flyktiga sista stavelsen i »hurlez». Detta och det rytmiska bytet till jambisk diktion gör att nästa hemistich inträder abrupt, som en opposition till den föregående. Andra hemistichen bryter det dystert långsamma, där »cœurs» återigen saktar ner rytmen med sin mörka, fördröjda vokal. Denna övergång gestaltar betydelsen där fördömda hjärtan, som vibrerar av gamla rosslingar, står i opposition till en vrålande orgel.

Hemisticherna i vers 2 är likväl förbundna ur fonetisk aspekt. Båda har två ekvivalenta ljud [k] och [m] i »comme» och »cœurs maudits». Dessutom finns en assonantisk parallell mellan »comme l'orgue» och »nos [...] maudits». De första orden innehåller ljudet [ ] och andra versdelens nämnda ord innehåller ljudet [o].

Vers 3 och 4 är jambiska och kopplade till vers 1 och 2 genom en överklivning från vers 2 till 4. Där länkas fördömda hjärtan samman med gamla rosslingar, för att därigenom bli en motsvarighet till skogens vrålande orgel. Vers 3 utvecklar även de assonanser som påträffas inom hemisticherna i vers 2. Här uppmärksammas två allitterationer i vardera hemistich: »d'éternel deuil» och »vibrent de vieux». Vidare existerar en ljudekvivalent mellan versens två delar i gruppen -bre- i »Chambres» och »vibrent».

Men vers 3 markerar en brytning mellan de två övre och undre raderna. En final betonad stavelse i »maudits» följs av en initial betonad stavelse i »Chambres». Denna *mot-accent* resulterar i en synkop eller rytmisk inversion mellan verserna, likt den inuti vers 1, och föregriper den nedstigande rörelse som poetjaget följer under diktens gång.[74] Oppositionen mellan de två övre och de två undre verserna framträder yttermera i den snabbare rytm, som framkallas av den påbörjade överklivningen i andra hemistichen i vers 2 och accelererar i den inskjutna satsen som vers 3 utgör. Det manifesteras även i »d'éternel» vars första stavelser är märkbart snabbare än övriga, med sitt staccatobetonade uttal. Den enjamberande dynamiken ger spänst åt rytmen, liksom de jämnt fördelade starka accenterna. Motsättningarna mellan hemisticherna i strof 1 och mellan övre och undre verser, kan jämställas med den motsättning som existerar mellan högt och lågt på betydelsenivån (se »Rimmets funktion» ovan).

Vers 4 uppvisar påtagliga korrespondenser mellan hemisticherna på den fonetiska nivån, där »échos» och »vos» har samma vokalljud [o] och »Répondent» och »De profundis» varierar ljuden [p], [r] och [d].

strof 2:

Vers 5 inleder anapestiskt i analogi med första hemistichen i vers 2. Sekvenserna är semantiskt jämförbara genom att de båda förmedlar den motvilja poetjaget känner inför objekten »Grand bois» och »Océan», via de negativa verben »hurlez» och »hais». Signifikativt nog börjar orden med samma konsonant, även om de är aspirerade.

Andra hemistichen är en rytmiskt identisk upprepning av de tre sista hemisticherna i vers 3 och 4, vilket gör att vers 5 blir en mjuk övergång till strof 2. Övriga ekon från vers 4 återfinns i o-nasalen i »bonds» som motsvarar o-nasalen i »répondent» och i y-ljuden i »tumultes», som korresponderar mot y-ljudet i »profundis». De fem t som förekommer i vers 5 framträder starkt och explosivt som ett svar på det stora motstånd poetjaget visar inför objektet »Océan».[75]

Vers 6 är rytmiskt identisk med vers 5. Likheten väver på rytmnivån samman de undre versernas beskrivna skratt med hemistichen »tes bonds et tes tumultes».

På den fonetiska nivån kontrasterar de frikativa konsonanterna m, r och l mot de explosiva t:na i

vers 5. Vers 6 inleder med ett m och avslutar med ett m i »amer». Versen som helhet innehåller 6 r, tre på var sida om hemistichen, och två l i »les» och »lui». Dessa konsonanter betecknas som marina, vilket stämmer överens med strofens havsbild.[76] De kan även tillsammans uttrycka en dämpad smärta, som gestaltar diktjagets sorgsenhet över att finna havets kaos i den slagne mannen.[77] Stämningen har här övergått från hätskhet till lågmäldhet.

Cesuren är svag i versen: två vokaler förenas vid pausen i en synalèphe och frasen enjamberar den fixerade pausen fram till »en lui». »En lui» betecknas här som en *rejet*. Med rejet menas den delen av den överklivande frasen, som befinner sig antingen på andra sidan cesuren eller i en motstående vers.[78] Orden »en lui» blir på detta sätt starkt markerade och framhäver det överrumplande i att poetjaget ser havets tumult i honom. Efter »en lui» följer en *mot-rejet* i en *mot-enjambement*, som manifesteras i sekvensen »ce rire amer».[79] Den överklivande frasen fullföljs med »De l'homme vaincu» i vers 7, varefter ordet »plein» representerar en mot-accent i en mot-rejet.[80] De nämnda fyra delarna blir alla på detta sätt framhävda i kontexten, men ju kortare en sekvens är ju mer framträder effekten. De två mötande starka stavelserna 5 och 6 gör att »plein» får en synkopiskt framskjuten plats i innehållet. Den labiala explosivan p gör ordet än mer iögonenfallande, efter den paus som kommatecknet skapar, och betonar den volymmässiga betydelsen i ordet: labiala explosivor gör att munhålan fylls med luft.[81] Andra hemistichen avslutar den enjamberande frasen som »plein» tillhör.

Det enjamberande momentet i vers 6 och 7 gör att rytmen bryts upp. I vers 7 kan man därför varken tala om anapestisk eller jambisk rytm. Denna företeelse i de mellersta verserna kan jämställas med havets uppbrutna yta på semantisk nivå. Rytmen stabiliserar sig återigen i andra hemistichen i vers 7, där sorgset långsamma anapester uttrycker den slagne mannens snyftningar och hån. Den anapestiska rytmen fortskrider i vers 8 för att övergå till en snabbt stigande jambisk diktion i andra hemistichen. Det visar hur havets enorma skratt tornar upp sig.

I vers 7 dominerar de nasala ljuden i »v*ain*cu», »pl*ein*», »sa*ng*lots» och »*in*sultes». De berättar som den smärta poetjaget upplever inför den slagne mannens jämrande sorg.[82] I vers 8 återkommer de marina konsonanterna l, m och r från vers 6, med ett mer betydande inslag av n, som tillika är en marin konsonant.

Strof 3:

Strof 3 inleder med en mot-accent i förhållande till slutaccenten vers 8. Det framkallar en rytminversion i den anapestiska hemistichen, och markerar den motsättning som finns mellan kvadernärer och terziner. De tre m:en som finns i »comme» och »me», förstärker känslan av längtan till och önskan om natten och mörkret, som första hemistichen berättar om.[83]

Andra hemistichen korresponderar mot andra hemistichen i vers 6. De är båda jambiska med identisk ordgruppsindelning. »Ô nuit» kan betecknas som en rejet och »sans ces étoiles» är en mot-rejet i en mot-enjambement som fullföljs efter första hemisichen i vers 10. Detta bryter inte den jambiska rytmen i vers 10, men ordet »parle» får en framträdande plats, likt »plein» i strof 2. »Parle» är ett slags mot-rejet som inleder med en explosiva och som tar vid efter en coupe. Hemistichens överklivning avslutas i versens andra hemtistich, som är anapestisk. Förskjutningen i vers 9 och 10 kan beskriva havets gränszon som nu passerats och diktarjaget nu mer medvetna nedåtgående rörelse mot det mörka. De båda övre verserna i terzinen är enhetligt sammankopplade i en allitteration och en assonans i och med första ordet »Comme» i vers 9 och sista ordet »connu» i vers 10.

Vers 11 inleder liksom vers 9 med ett k-ljud i »Car», som på detta sätt kontrasterar mot föregående verser genom den hårda explosivan. Men versen fortsätter den nedstämda anapestiska diktionen från andra hemistichen i vers 10. Här är anapesterna än mer utdragna genom de kommatecken som följer de tänkta versfötterna. Intonationen i frasen faller successivt fram till slutet. Detta kan tillsammans med de två avslutande n:en i »noir» och »nu» uttrycka en blandad känsla av tvekan och längtan inför inträdet i det totala mörkret.[84]

Vers 12 fungerar i opposition till föregående vers, med en markerat snabb jambisk vers, där cesuren är i det närmaste obefintlig. Den har en ljusare framtoning än vers 11 och visar att mötet med mörkret är en glädjande överraskning. Här står två olika versindelningar mot varandra: cesuren och den *coupe lyrique*, som skapas i den ho-

mogena indelningen av versen i tre partier med vardera fyra stavelser.[85] Versen är därmed betecknad som *amphisbène*.[86] Fenomenet kan representera de två motpolerna eller dubbelheten som manifesteras i mörkret och i de tavlor som kräver ljus för att vara synliga. Detta bekräftas yttermera i de fonetiska överensstämmelserna mellan de båda hemisticherna. M:et i »Mais» finner sin motsvarighet i »-mêmes», t:et i »ténèbres» motsvaras av t:et i »toiles», l:et i »les» motsvaras antingen av det i »elles» eller av l:et i »toiles». Dessutom finns ett komplement i den vokala korrespondensen mellan »les» och »des».

Vers 13 är jambisk i första hemistichen och anapestisk i andra hemistichen. Det är ekvivalent med vers 14. Ljuden som framträder i vers 13 är de jämnt varierade bokstäverna i och j enligt i–j–i–j–i–j. De förekommer i »vivent», »jaillissant», »œil» och »milliers». De här ljuden ger en ljus och lättsam nyans åt versen, då de uttalas långt fram i munhålan.[87] Det kan spegla den positiva nyans de sista verserna förmedlar.

DE POETISERADE ORDEN

Under denna rubrik behandlas vokabulären i »Obsession»: art, funktion och symbolik.

Ordens kategorier

I dikterna i *Les Fleurs du mal* möts läsaren oftast av enkla och lättfattliga ord såsom femme, or, ciel och soir, vilket inte behöver betyda att poesin i sig är enkel.[88] Poeten rör sig även i »Obsession» med relativt vanliga ord. Men det är ord som på ett enhetligt sätt uttrycker en specifik och individuell känsla hos poeten. Enligt Riffaterre utmärker sig dikter genom ett språkligt effektivt stilistiskt system.[89] I »Obsession» kan man ana en organisation och ett urval av ord, som exempelvis de framträdande substantiven »Grand bois», »Océan» och »nuit», vilka i sin enkelhet uttrycker ett komplicerat psykiskt skeende.

Baudelaires språk kan kallas reduktivt. Algulin förklarar:

> Baudelaire bygger i många avseenden vidare på romantisk grund men utvecklar ett allt djärvare hallucinatoriskt bildspråk för att gestalta sin inre föreställningsvärld. Därmed vidgar han den poetiska koden på analogisk väg och skapar framför allt ett reduktivt bildförråd som haft en närmast oöverskådlig betydelse för senare poesi. (S. 42)

Denna baudelaireska selektion av reducerade bilder kan spåras i 20-talets purism och Art Concret och i Gunnar Ekelöfs tidiga 30-talsdiktning.[90] Ekelöf knyter an till Art Concret »genom en rigorös reducering av det poetiska vokabuläret till ett starkt begränsat antal 'konstanta ord'».[91] I Cahier-anteckningarna ger Ekelöf en förklaring till begreppet:

> 1) Begrepp som kunna tänkas förstådda icke blott av alla människor utan av allt liv som äro *elementära* och i hög grad. (Ros, fjäril cigarett äro smådelar, innehålla relativt litet konstant material. Dag och natt, Röra sig stå still, etc. är konstanter)
>
> 2) Alla konstanta ord ha en given motsats, d.v.s. ett konstants ords motsättning är immanent i det, svart är otänkbart utan vitt, dag utan natt man utan kvinna o.s.v. Ros har ingen direkt given motsats. Motsatsen ligger så långt bort från ordet ros att vi för att finna den måste säga, En ros lever; livets motsats är död alltså är rosens motsats död (en död ros). Alltså är ordet ros förgängligt.[92]

I Bilanfragmentet preciserar Ekelöf begreppet *konstanta ord*:

> Il y a certains mots qui n'ont pas précisement de contraste mais qui sont tout de même des constants. Tels que ciel, horizon. Ou plutôt: ce ne sont pas des constantes absolues, mais les éléments les plus éternels de la vie quotidienne.[93]

Det är det lexikala materialet som anvisar diktens struktur, varför jag har funnit Ekelöfs definitioner av konstanta och elementära ord behjälpliga för en klassificering av orden i »Obsession».[94] Med Ekelöfs utkast vill jag delvis åskådliggöra Baudelaires reduktionistiska språk, men också dess funktion. Jag anser inte att Ekelöf illustrerar Baudelaire, men använder dock Ekelöfs fragment som utgångspunkt till ett något mer utvidgat struktursystem och betonar att indelningen utnyttjas för att nå syftet.

Jag delar in orden i *konstanter, elementärer, grammatiska ord* och *övriga lexikala ord*. I mitt urval av konstanter har jag försökt ta fasta på de ord som äger en förhållandevis tydlig immanent motsats. Jag vill emellertid framhålla att antonymen »cherche» – »trouve» är ofullständig, eftersom verbet »chercher» är durativt och verbet »trouver» iterativt. Samma sak kan sägas om antonymen »vivent» – »meurent». Beträffande motsatsparen »le vide» – »le rempli», »le noir» –

»le blanc» och »le nu» – »l'habillé», har jag lagt till artiklarna för att den substantiviska betydelsen inte skall gå förlorad.

Ekelöfs definition av *mots élémentaires* lämnar plats för individuella tolkningar, varför jag reserverar mig mot urvalet. Då Ekelöf endast nämner substantiv i sin definition, har jag dock följt den restriktionen i klassificeringen:

KONSTANTER

substantiv:

vers 3:	deuil	vs	joie	1
vers 6, 8:	rire	vs	larmes	2,3
vers 7:	homme	vs	femme	4
vers 9:	nuit	vs	jour	5
vers 10:	lumiere	vs	ténèbres	6
vers 11:	le vide	vs	le rempli	7
vers 11:	le noir	vs	le blanc	8
vers 11:	le nu	vs	l'habillé	9
vers 12	ténèbres	vs	lumière	10

adjektiv:

vers 1:	Grand	vs	petit	11
vers 2:	maudits	vs	bénis	12
vers 3:	éternel	vs	mortel	13
vers 3:	vieux	vs	jeunes	14
vers 6:	amer	vs	doux	15
vers 7:	vaincu	vs	victorieux	16
vers 8:	plein	vs	vide	17
vers 10:	connu	vs	inconnu	18
vers 14:	disparus	vs	trouvés	19
vers 14:	familiers	vs	etrangers	20

verb:

vers 2:	hurlez	vs	chantez	21
vers 5:	hais	vs	aime	22
vers 9:	plairais	vs	deplarais	23
vers 11:	cherche	vs	trouve	24
vers 13	vivent	vs	meurent	25

ELEMENTÄRER

substantiv:

vers 1:	bois	1
vers 1:	cathédrales	2
vers 2:	orgue	3
vers 2:	cœurs	4
vers 3:	Chambres	5
vers 3:	râles	6
vers 4:	échos	7
vers 4:	De profundis	8
vers 5:	Océan	9
vers 5:	bonds	10
vers 5:	tumultes	11
vers 6:	esprit	12
vers 7:	sanglots	13
vers 7:	insultes	14
vers 8:	mer	15
vers 9:	étoiles	16
vers 10:	langage	17
vers 12:	toiles	18
vers 13:	œil	19
vers 14:	êtres	20
vers 14:	regards	21

GRAMMATISKA ORD

vers 1:	vous, m', comme, des
vers 2:	Vous, comme, l', et, dans, nos
vers 3:	d', où, de
vers 4:	les, de, vos
vers 5:	Je, te, tes, et, tes
vers 6:	Mon, les, en, lui, ce
vers 7:	De, l', de, et, d'
vers 8:	Je, l', dans, le, de, la
vers 9:	Comme, tu, me, ô, sans, ces
vers 10:	Dont, la, un
vers 11:	Car, je, le, et, le, et, le
vers 12:	Mais, les, sont elles-mêmes, des
vers 13:	Où, de, mon, par
vers 14:	Des, aux

summa: 64

ÖVRIGA LEXIKALA ORD

vers 1:	effrayez	1
vers 3:	vibrent	2
vers 4:	Répondent	3
vers 6:	retrouve	4
vers 8:	entends	5

vers 8:	énorme	6
vers 10:	parle	7
vers 13:	jaillisant	8
vers 13:	milliers	9

summa totalt: 119 ord

Ordens funktioner

KONSTANTER:

Diktens lexikala ord utgörs uppenbarligen till största delen av konstanter och elementärer, där konstanterna överväger. I substantivgruppen ackumulerar orden strof för strof. Första strofen har ett substantiv, andra strofen tre och tredje sex. Förhållandet blir 1–3–6. I denna ordklass är »nuit» ett av de mest frekventa orden i *Les Fleurs du mal*. Det förekommer 59 gånger. Adjektivet »noir», som i dikten är substantiverat förekommer 65 gånger i verket.[95] Detta visar deras symboliska betydelse och den reducerade vokabulären Baudelaire rör sig med. Förutom dessa substantivkonstanter inbegriper dikten 21 substantiv tagna ur gruppen elementärer. Att diktens substantiviska konstanter successivt ökar, kan förklaras med att i första strofen är läsaren okunnig om att det råder ett motsatsförhållande mellan sonettens inledning och avslutning; mellan kvadernärerna och sextetten. Läsaren blir allteftersom invigd i diktens motpoler och efter voltan ger poeten förklaringen att hans hat och rädsla existerar i förhållande til ett annat tillstånd, där dessa negativa känslor är avlägsnade.

Det är i jämförelsen som de här antonymerna kan agera fullt ut och den dualistiska innebörden kan framträda. I den sista strofen har läsaren under diktens gång erhållit en referensram, kvadernärerna, till de antonymer som presenteras i strof 3. Läsaren kan nu härleda den ena delen av konstanten till kvadernärerna och den andra till terzinerna. Exempel: »nuit» – terziner; »jour» – kvadernärer, »le vide» – terziner; »le rempli» – kvadernärer.

I adjektivgruppen är situationen omvänd. Konstanterna tenderar att koncentrera sig till kvadernärerna enligt förhållandet 4–3–3. Anledningen till denna ansamling kan vara att denna klass av ord används för att levandegöra en text och frammana en bild av textens budskap. Läsaren tillhandahåller på så sätt ett verktyg med hjälp av vilket han kan träda in i diktarens poetiska landskap. Adjektiven avtar därefter i takt med läsarens initiation. Orden »maudits», »vaincu» och »disparus» närmar sig verbgruppen genom att vara adjektiviserade particip.[96] Om man uteslöt dessa ord ur adjektivgruppen skulle förhållandet 3–2–1 bättre framhäva dessa ords symmetriska avtagande i stroferna. Alla adjektiven i »Obsession» är konstanter, vilket betonar enkelheten i språket. Adjektivkonstanterna tar bort nyanser och subjektivitet och markerar istället sin motsats: vad objektet inte är. Den här gruppen innehåller två ofta förekommande ord i *Les Fleurs du mal*: »Grand» och »vieux», som uppträder 75 respektive 63 gånger.[97]

Verbkonstanterna är fördelade över diktens strofer enligt 1–1–3. »Obsession» innehåller dessutom sju ytterligare verb tagna ur gruppen övriga lexikala ord, vilka är fördelade i sonetten enligt 3–2–2. Verbkonstanterna fungerar likt substantivkonstanterna. Båda kvadernärerna innehåller ett verb var med en immanent motsats: »hurlez», »hais». Därmed äger strof 1 och 2 en inneboende möjlighet att realisera sin motsats: »chantez», »aime». I strof 3 fungerar verbkonstanterna något annorlunda. I denna del existerar antonymerna i sin fulla bemärkelse. Den första konstanten »plairais» finner sin motsats »deplairais» i kvadernärerna, där tillvaron misshagar diktarjaget. Ordet »cherche» har sin ekvivalent i första treradingen där diktarjaget finner (trouve) vad han söker i mörkret. I sista terzinen lever döda själar, vilket förverkligar antonymen »vivent» – »meurent».

Oktavens totala summa av verb är genomgående uttryckta i presens. Första verbet i vers 13 är uttryckt i gérondif. »Plairais» är verbet som markerar vändningen i dikten. Genom en verbform i futurum rör sig diktjaget mot en framtid i terzinerna, med andra villkor än i oktavens nutid.

Vad som sagts om verben och substantiven markerar sextetten som en mer tillåtande sfär i förhållande till oktaven, där kontradiktioner inte nödvändigtvis behöver utesluta varann.

ELEMENTÄRER:

Den här gruppens substantiv är homogent fördelade i strof 1, med två elementärer i varje vers. Strof 2 inleder med tre elementärer på första ra-

den för att övergå till en i vers 6. Vers 7 innehåller två elementärer och finner sin ekvivalent dubbelt så många verser längre ner i vers 14, som likaledes är den sista versen. Substantiven avtar regelbundet från strof till strof: strof 1 har åtta elementärer, strof 2 sju och strof 3 sex stycken. Distributionen av elementärerna i strof 1 åskådliggör det ansträngda stämningsläge som innehållet förmedlar, genom den rädsla som alstras mellan skogen och diktarjaget. Orden är spända i ett strikt mönster; två elementärer i varje vers, vilket visar dess balanserade ordning. I analysen av rimmen har nämnts hur första rimmet i varje strof är sammanställt från två semantiskt skilda fält. Dessa tre rimpar återfinns i elementärgruppen. Första rimparet i strof 1 innehåller dessutom kontrasten mellan högt och lågt. Strof 1 uttrycker i sin helhet en högre ordning genom sin anknytning till kyrkan (se »Rimmets funktion» s. 11). Strof 1 speglar således ordning på det semantiska planet liksom på elementärernas distributiva plan. I strof 2 bryts mönstret delvis, vilket överensstämmer med havets uppbrutna yta. Strof 3 lämnar plats för ostrukturerat kaos, som en motpol till inledningen.

»Cœurs» och »œil» är två ord som ingår i strof 1 respektive i strof 3. De är ord som är ytterst vanliga i *Les Fleurs du mal*. »Cœur» förekommer 143 gånger och »œil» 142, vilket styrker motsvarigheten mellan strof 1 och 3, liksom det reduktiva inslaget i språket.[98]

GRAMMATISKA ORD:

Dessa ord fyller sin funktion genom att kopplas samman med de lexikala orden, som på så sätt erhåller en specifik betydelse och hamnar i en avgränsad position i förhållande till övriga ord. Exempelvis blir vers 1 utan grammatiska ord: »Grand bois» – »effrayez» – »cathédrales». Sekvensen kan realiseras på en mängd olika sätt genom grammatiska tillägg, beroende på vad som skall uttryckas. Här analyserar jag de grammatiska orden som jag funnit strukturellt signifierande i »Obsession» (se »Avstånd–närhet» nedan).

»Comme» är en konjunktion som förekommer två gånger i strof 1. »Comme» inleder strof 3 men fungerar där som ett utrop: vad! Det är det mest frekventa ordet i *Les Fleurs du mal* och förekommer 331 gånger.[99] Enligt Jean Pommier är detta ord som konjunktion ett medel att förvanska verkligheten.[100] Anaforen i vers 1 och 2, »vous m'effrayez comme des cathédrales» och »Vous hurlez comme l'orgue» visar hur »comme» används för att göra om skogen till katedraler med vrålande orglar. I strof 2 används inte konjunktionen »comme» för att beskriva havet. Förvanskningen sker här genom att havet i dikten skrattar. Användningen av liknelsen i strof 1 gör att katedralbilden uppfattas relativt långt ifrån objektet »Grand bois». I strof 2 blir förvanskningen av objektet »Océan» desto påtagligare, eftersom havets tumult förstås av poetjaget som ett verkligt skratt, i vilket den slagne mannens skratt genljuder. I vers 12 förstärks det påträngande bildspråket, genom att mörkren genom det grammatiska ordet »sont» är målardukar. »Sont» i vers 12 kan ses som en korrespondent till »comme» i vers 1 och 2. Det sagda kan i sin tur tolkas som diktens rörelse mellan två poler, från ett plan till ett annat. Poetjaget inleder försiktigt med att ge uttryck för sina tankar om världen via liknelsen. I sista strofen har tankarna suggererats till verklighet via metaforen.

Rörelsen befästs genom *où* i vers 3 och 13. I vers 3 syftar det grammatiska ordet till den eviga sorgens rum, som vibrerar av gamla rosslingar. I vers 13 syftar »où» till (målar)dukar, där försvunna själar lever. »Où» följs i vers 3 av »vibrent» och i vers 13 av »vivent». Dessa verb allitterer och inleder varsin hemistich. På detta sätt transformeras den eviga sorgens rum till mörkrets (målar)dukar. Denna förvandling kan ses som diktarjagets rörelse mot ett sätt att handskas med de svåra sinnesstämningar som dominerar hans inre.

Ordet »dans» manifesterar en parallell mellan strof 1 och 2. »Dans» i vers 2 säger att poetjaget hör skogens ekon i fördömda hjärtans gamla rosslingar, som refererar till poetjaget. I vers 8 hör poetjaget den slagne mannens skratt eka i havets enorma skratt. »Dans» fungerar med andra ord på ett omvänt sätt i strof 2 där subjektet poetjaget hör mannens skratt eka i objektets skratt, istället för att höra objektets ekon i fördöma hjärtans gamla rosslingar. Detta pekar på havets starka inflytande på diktarjaget.

ÖVRIGA LEXIKALA ORD:

Dessa ord består framför allt av verb, förutom adjektivet »énorme» i vers 8 och räkneordet »milliers» i vers 13. Gruppen är reducerad till mindre än hälften så många ord som i konstant-

och elementärgruppen. Det beror dels på att elementärgruppen endast inbegriper substantiv, dels på att de övriga lexikala orden inte äger någon näraliggande immanent motsats, som skulle få dem att passa in i konstantgruppen.

Orden är distribuerade enligt förhållandet 3–3–3 i sonetten. Varje strof innehåller ett verb som utgör en del i kommunikationsprocessen – »Répondent», »entends» och »parle». I realiteten fungerar verben omvänt enligt tala–höra–svara, för att en logisk överföring av språk skall uppstå. Strukturen visar på den kontakt som trots oppositionen existerar mellan strof 1 och 3, men det är också tecken på sonettens inneboende förmåga att fungera omvänt från strof 3 till strof 1 (se »Havets funktion» nedan).

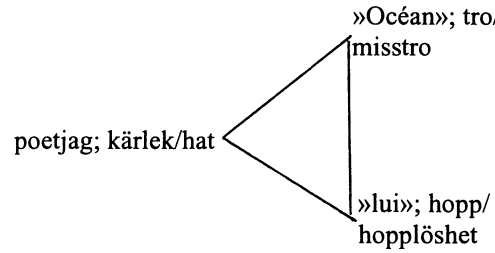
Ordens symbolik

I elementärgruppen urskiljs de vanliga symboler som brukar kallas *konventionella* eller *statiska*, till skillnad från de *levande* symbolerna som har betydligt fler signifikationsmöjligheter. Baudelaire var föregångare till den symbolistiska skolan som uppstod i Frankrike omkring år 1885, där symbolen utnyttjades i en större utsträckning och på ett mer nyskapande sätt än vad som skett tidigare.[101] De vedertagna bilder som påträffas i »Obsession» är enligt *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*:

Strof 1: »Cœurs»: hjärtat står för godhet, kärlek, liv, mod och ära.

Strof 3: »étoiles»: stjärnan har innebörden av ledsagare och står för hopp, ideal, lycka och renhet. Stjärnan är också symbolen för drömmarna och odödligheten; »œil»: ögat anknyter till vaksamhet, övervakning och symboliserar den allvetande Guden; »toiles»: målarduken symboliserar ett komponerat verk eller en sammansvärjning.

Ytterligare en konventionell bild finns i vers 11 – *le noir*, som tillhör konstantgruppen och står för sorg och frånvaro i motsats till glädje och närvaro. I strof 2 kan man frilägga ännu en statisk symbol i konstellationen mellan subjekt och objekt. Här finns tre aktörer: poetjaget som subjekt, *lui* kan ses som ett subjekt-objekt eftersom diktens jag igenkänner sig i *lui* men samtidigt betraktar honom utifrån, och i *Océan* som objekt. Dessa tre skapar en triangel som traditionellt står för harmoni, gudomlig perfektion, treenighet och tro, hopp och kärlek.[102] Triangeln kan tolkas som ett konstant ord genom att veckla ut dess undre betydelser. Om figurens vinklar skapas av tro, hopp och kärlek, finns det en negativ korrespondent till trehördingen: misstro, hopplöshet och hat. Andra strofen förmedlar framförallt den negativa figuren, men i och med sin immanenta motsats äger strofen potentialen att realisera det positiva alternativet:



Med dessa statiska bilder i blickfånget är det möjligt att se innehållet i »Obsession» som det goda, men kanske äregiriga hjärtat, fyllt av liv, kärlek och mod, som blir sviket, övergivet och förbannat av Guden. Hjärtat väljer då en annan väg än den gudomliga, som ju är stängd, där hjärtats negativa aspekt förverkligas: död, hat och feghet. Hjärtat söker sig således till den svarta sorgen och frånvaron av den livgivande Guden. Där ska inte ens stjärnorna existera, för att påminna det förbannade hjärtat om det otillgängliga, hoppet, lyckan och renheten, eller eventuellt försöka leda hjärtat på »den rätta vägen». Nej, i mörkret är det hjärtats öga, istället för Gudens, som vakar och är allvetande. I mörkret har hjärtat tusentals allierade som sammansvärjt sig på mörkrets tavlor och gömt sig från Guds ögon. Där får hjärtat lisa, undkommer orättvisor och kan där komponera sin egen värld.

När man framhäver de konventionella symbolerna blir sonettens innehåll gärna banalt. Det beror på att poeten använder bilder som är väl etablerade i det mänskliga medvetandet för att pragmatiskt beskriva ett komplicerat och individuellt inre skeende. Kjell Espmark skriver om dikten »Spleen IV»:

> Dikten är som helhet, med sin rörelse från kvävande fångenskap till vrålande urladdning, från begravningsstämning till ångestens triumf en målning av ett själstillstånd, den depression Baudelaires tid kallade *spleen*.[103]

Såväl i »Spleen» som i »Obsession» återkommer den hotande ångestkänslan i konkreta bilder och ovanstående beskrivning kan lika gärna illustrera »Obsession». Poeten transponerar således i sin

konst ett abstrakt känsloläge till yttervärldens konkreta och lättfattliga ting, likt målaren som väljer ut de motiv som tillsammans och på ett visst sätt uttrycker konstnärens intentioner. Baudelaires symboler komponeras till en allegori. Allegorin är metoden och symbolerna elementen, men poeten var också ambivalent inför metoden och risken för banalitet.[104] Klichéartade bilder återfår dock sin originalitet genom oväntade sammansättningar, vilket exempelvis uppvisats i rimanalysen. I »Obsession» skapar poeten en konstgjord men verklig värld, som huvudsakligen har elementära ord som byggstenar och där ett inre och ett yttre landskap möts.[105] Det är själen som söker sig tillbaka till ett naturligt tillstånd, där den inte är avskild från tingen. Med andra ord ett magiskt universum, där själva medvetandet styr, utan påverkan av yttre fenomen.[106] Detta speglas i terzinerna, där den påtagliga världen är eliminerad och poetjaget frammanar den verklighet han önskar.

Havets funktion

Med ordens klassificering i minne vill jag återknyta till vad som sagts i rimavsnittet om sonettens tongivande subtsantiv; »Grand bois», »Océan», »nuit». Som nämnts erhåller dessa ord sin fulla betydelse i förhållande till varann. »Grand bois» och »Océan» är elementära ord, medan »nuit» är en konstant. Sålunda förstärks detta ords betydelse med tanke på att »nuit» inleds i tredje strofens första vers och innehåller motsatsen »jour». I och med att »nuit» står i opposition till »Grand bois» och »Océan», befinner sig således »jour» på kvadernärernas sida av diktens volta. Detta resonemang betonar även havets funktion som gräns mot natt, mörker och avgrund. I schemat förstärks havsbetydelsen genom att denna symbol uppträder i början och slutet av samma strof.

I andra terzinen finns en ekvivalent till andra kvadernärens hav: ögat. Enligt Morten Nøjgaard kombinerar Baudelaire ofta ögat med avgrunden, vilket överensstämmer med terzinens innehåll. Sonetten kan ses som tudelad i ett makrokosmos (de två första stroferna) och ett mikrokosmos (de två terzinerna).[107] Havet och ögat fungerar som de semantiska tecken som skapar en övergång mellan sfärerna:

> Celui-ci [l'œil] est en quelque sorte la mer du microcosme, à la fois vitre réfléchissant le macrososme la mer le ciel, et fenêtre sur le cœur comme la mer ouvre les profondeurs.[108]

Successivt eliminerar diktjaget i »Obsession» den yttre världen genom att fördöma och hata. Han skulle lika gärna kunna välja att älska eftersom ordet hata innehåller sin motsatta möjlighet. Men diktarjaget tar avstånd från den slagnes sista upproriska krafter, vilket ådagaläggs genom diktjagets distanserade attityd. Han vill inte resa sig och inte älska. Allt liv, all kraft och alla intryck skall destrueras.[109] Det definitiva valet mellan ascension och descension sker i strof två vid havet, som fungerar som en brytningspunkt, vilket beskrivs i resonemanget nedan:

I »Obsession» verkar de uttalade finala e:na till att göra orden mer durativa och distinkta. I vardagsspråket undertrycks de oftast helt. De här vokalernas distribution i dikten ser ut på följande vis:

strof 1:	5
strof 2:	2
terzin 1:	4
terzin 2:	4

I min analys av denna uppställning tar jag avstamp i Lotmans *lagen om den tredje fjärdedelen*:[110]

> om vi tar en text som på den syntagmatiska axeln sönderfaller i fyra segment, kommer den nästan universellt att ha en uppbyggnad, där de första två fjärdedelarna upprättar en viss strukturell förväntan, den tredje bryter den, och den fjärde återupprättar utgångskonstruktionen, samtidigt som den bevarar minnet av dess förändringar. (S. 74)

De finala e:na är inte linjärt fördelade i stroferna enligt Lotmans princip. Jag vill ändå hävda en viss relevans för lagen om den tredje fjärdedelen. Baudelaire arbetar ofta med uttryckliga och underförstådda motsvarigheter och motsatser. Jag vill därför genom de finala e:na visa att diktens huvudsakliga och explicita nedåtgående rörelse har en implicit potentiell uppåtgående rörelse. Lotmans lag måste i detta fall tillämpas från sonettens sista vers till den första.

Här står de sista terzinerna för strukturförväntan, strof 2 bryter upp den och strof 1 återupprättar strukturen, med ett extra tonlöst e som minne

av det brutna schemat. Detta extra e fungerar som en kompensation för de vokaler som undertrycks i strof 2. På detta sätt belyses andra strofens betydelse i helheten. Den signalerar omvälvning och desautomatisering. Detta svarar väl mot strofens semantik, gestaltningen av det upprörda och oberäkneliga havet. Strof 1 blir här den faktor som står för den högre ordningen och återupprättelse. »Grand bois» liknas vid katedraler, som i sin tur associeras till en kyrklig sublim ordning och en strävan att ställa till rätta ett eventuellt kaos. Nøjgaard presenterar havet som ett poetiskt tecken, med dubbel funktion och betydelse:[111]

himmel

jord--------hav

avgrund

Havet är konstituerat med en yta, ovanför vilken man kan höja sig och fly upp i en högre sfär. Under ytan utbreder sig en avgrund i vilken man kan falla. Dikten innehåller således en möjlighet för en uppåtgående rörelse i ett dynamiskt-dualistiskt system. Havet kan ses som ett uttryck för poetens ständiga försök att få till stånd en försoning mellan motpolerna, och blir då en förmedlare mellan två fiender.[112] Havet är en barriär mellan en övre och en undre värld men fungerar även som en spegelsymbol, vilken fångar upp himlens ljus för att vända det mot sina dunkla djup.[113] I »Obsession» är denna spegel uppbruten av storm och rörelse. Gränsen mellan den övre och den undre sfären har suddats ut:

> Obsession [...] où se trouve abolie, pour la plus grande angoisse du poète, la barrière qui sépare de notre intérieur l'immensité du monde: il retrouve en lui, pour en souffrir, les bonds de l'océan, ou le rire de la mer, la langue des étoiles lui est trop connu, et la nuit elle-même se fait intérieure, et n'est plus que le fond de ses souvenirs de tristesse et de douleur.[114]

Citatet visar att havet inte bara är en utsuddad gräns mellan en högre och en lägre existens utan också en skiljelinje mellan flera motsatta förhållanden, exempelvis själens inre liv kontra den yttre världen.

Mot denna bakgrund kan man dra slutsatsen att sonetten är semantiskt-tematiskt indelad i en yttre och en inre sfär. Ett yttre makrokosmos ovanför havsytan och ett inre mikrokosmos nedanför havsytan. Härmed utkristalliserar sig en översiktlig modell av sonettens implicita motsättningar. En del av dem har berörts i tidigare avsnitt:[115]

Grand bois	*Océan*	*nuit*
Yttre fysiskt liv	diktarjag	inre psykiskt liv
makrokosmos		mikrokosmos
himmel	jord	avgrund
ascension		descension
medvetet		undermedvetet
ordning		kaos
Gud		Satan
starkt		svagt
högt		lågt
auditivt		visuellt
naturligt		andligt[116]

AVSTÅND–NÄRHET

För att återgå till kedjestrukturen i sonetten, så kan man se de tre stroferna som vertikalt sammanlänkade. Texten strävar nedåt mot sin korrespondent i en nedåtgående linje. Semantiskt börjar dikten på ett upphöjt plan och slutar i en avgrund. På detta sätt friläggs några av de baudelaireska kontradiktionerna som presenterats i modellen i föregående avsnitt. Under diktens gång möter läsaren de aktörer som förverkligar dessa motsättningar genom att influera och förhålla sig till varandra på ett visst sätt. Baudelaire beskriver själv lyrikens spel mellan olika motsatta fält på följande sätt:

> Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même[117]

Genom att analysera textens pronomen vill jag visa aktörernas roller.[118] Jag kompletterar också till viss del med den lexikala, symboliska och metriska strukturen för att riktigt visa avståndselementet som uppenbaras.[119]

Strof 1:

I första kvadernären förekommer fem pronomen:
vers 1: vous, m'
vers 2: vous, nos
vers 4: vos

Detta är den enda strofen som använder vous som tilltal till objektet »Grand bois». I övrigt är objekten som anförs i dikten genomgående tilltalade i 2:a person singularis. Att nia någon betecknar distans av något slag, vilket här skulle betyda att det finns ett avstånd mellan objektet »Grand bois» och subjektet diktjaget. I strofens första vers presenteras avståndet med ett verb, »effrayez», som är intimt förknippat med diktens jag genom sin känslomässiga betydelse och genom pronominet »me». Ordet »me» kontrasterar i versen mot pronominet »vous». Genast upprättas ett inomstrofligt maktförhållande mellan objektet »Grand bois» och subjektet diktjaget. Om diktens dominerande rörelser är lodräta, så äger även första strofen egna individuella krafter.

Redan vid verbet »effrayez», som är eliderat med satsens ackusativobjekt »me», taget ur ordklassen pronomen, förstår läsaren att objektet »Grand bois» är i överläge i förhållande till det till underlägsenhet skrämda subjektet. Objektet jämställs sedan med katedraler i en liknelse. Katedraler är förknippade med det upphöjda och sublima, vilket ytterligare understryker objektets överlägsenhet. Här står två lodrätt verkande krafter mot varandra på versens horisontella plan. I vers 2 förekommer, liksom i vers 1, två pronomen: ett pronomen i 2:a pers. plural, »vous», och ett possessivt pronomen i 1:a pers. plural, »nos». Dessa rent grammatiska ord står i opposition till varann. »Vous» refererar till objektet »Grand bois» och »nos» till subjektet »cœurs maudits», som döljer jaget i versen. I och med att poetjaget projiceras på ett »nos», blir motsättningen mellan objekt och subjekt ännu tydligare. Diktjaget uppbådar en armé av »nos cœurs maudits», bakom vilka han kan gömma sig och försvara sig mot den skrämmande skogen. Här strider krafterna enbart på ett horisontellt plan.

I vers 4 återfinns motsvarigheten till det possessiva pronominet i vers 2, »nos». Det är här ett possessivt pronomen i 2:a pers. singular, »vos», som refererar till »Grand bois». Här uttrycks de polära krafterna på ett lodrätt plan mellan verserna.

Första rimmet »cathédrales» – »vieux râles» i strof 1 är det enda rimmet av de utan semantiska beröringspunkter, som innehåller en stilistisk motsättning: den mellan högt och lågt. Det korresponderar mot innehållet i strofen, där avståndet och motsättningen mellan strofens objekt »Grand bois» ocvh diktarjagets subjekt är som störst. Strofens andra rim signalerar även det antonymen lågt–högt: »cœurs maudits» – »De profundis». Rimmen skapar dock en kommunikationsväg mellan högt och lågt genom att dessa termer förs samman på rimnivå. I den eviga sorgens rum, som syftar på subjektet poetjaget, ger objektet »Grand bois återskall. Det är analogt med Baudelaires syn på världen som utgjord av korresponderande element.

Avståndselementet uttrycks även i diktens strukturella mikrokosmos. Det är signifikativt att sonetten som helhet bara är konstruerad med två diereser inuti ord. I vers 5 »Océan», i vers 12 »toiles». I ett ord som »Océan» uttalas stavelserna förhållandevis nära varandra eftersom de båda vokalerna -é- och -a-, som representerar två olika accenter, inte är omgivna av konsonanter. Stavelserna inom orden i sonetten är således sinsemellan väl avgränsade. Detta kan ses som ett försök att förmedla textens koncentration kring oppositionen avstånd–närhet, där tyngdpunkten ligger på avstånd.

För övrigt finner man endast ett vokalmöte mellan orden i strof 1. Fenomenet påträffas i vers 2 mellan orden »l'orgue» och »et». En möjlighet är att det finala respektive initiala e:et slås samman i en synalèphe. Det är dock mer troligt att e-ljudet blir stumt, eftersom feminint e undertrycks i fransk vers, då ordet ifråga följs av en interpunktion. Interpunktionen består i detta fall av ett semikolon.[120] Mellan dessa ord faller cesuren, vilken ytterligare förtar sammanlänkningen mellan ordens slutvokal respektive initialvokal.

Cesuren är en faktor som framhäver avstånd. Dessa tydliga pauser faller regelbundet efter den sjätte betonade stavelsen i strof 1. De skär dessutom inga ordfötter, utan hemisticherna fungerar som individuella enheter. Detta är särskilt märkbart i vers 2 där cesuren, som nämnts, betonas av en interpunktion.

Det faktum att verserna i strof 1 är grammatiskt enhetligt uppbyggda, i den mening att ordgrupper och satser inte bryts av versövergången, svarar mot känslan av stora avstånd på den semantiska nivån. Detta hindrar inte att vers 2–4 är en överklivande mening.

Förutom de tre bindingar som är sammandragna med apostrof i vers 1, 2 och 3 – »m'effrayez», »l'orgue», »d'éternel» – förekommer två obligatoriska bindningar: i vers 2 »Vous hurlez», i vers 4 »les échos».[121] Bindningarna markerar närhet och manifesterar den påbörjade rörelsen från ett avståndstagande mot en sfär där närheten kan realiseras.

Av diktens fyra delar är strof 1 den som innehar flest tonlösa e: »comme» i vers 1, »comme» i vers 2, »Chambres» och »vibrent» i vers 3 och »Répondent» i vers 4. Slutordse:n gör att orden tillåts tänjas ut temporalt och bli mer durativa och framträdande i förhållande till vardagsspråket. Även på detta sätt speglas avståndselementet mellan orden.

strof 2:
I den här strofen finns åtta pronomen;
vers 5: je, te, tes, tes
vers 6: mon, les, lui
vers 8: l'
Liksom i strof 1 är dessa pronomen ackumulerade i de första verserna, vilket visar betydelsen av att tidigt klargöra relationerna mellan objekt och subjekt.

Här är objektet »Océan» och subjektet diktarjaget på samma nivå. Diktarjagets jämlika förhållande till objektet »Océan» åskådliggörs genom att jaget i vers 5 duar objektet. Subjektet har också blivit starkare i jämförelse med föregående strof. Diktarjaget är inte längre skrämd till passivitet utan är aktiverad till att hata havet. Här möts de konträra krafterna på ett horisontellt plan.

Vers 6 för samman ett possessivt pronomen i 1:a pers. singular, »mon», med ett demonstrativt pronomen i 3:dje pers. singular, »lui». Detta klargör sambandet mellan diktarjaget och »l'homme vaincu», som »lui» syftar på. Jaget i strofen projicerar sin identitet på »lui». Förhållandet ger vid handen att det kaos som havet uppvisar och som återfinns i både den slagne mannens och i havets skratt, även finns i poetjaget. Hemistichen »Mon esprit les retrouve» bekräftar detta. Vad som sagts demonstrerar diktjagets dubbla förhållande till nedstigningen i avgrunden. Enligt Baudelaire själv är han både »le victime et le bourreau».[122] Diktjaget omfattar såväl objektet »Océan» som subjektet-objektet »lui».

Avståndselementet i strof 2 är förminskat i jämförelse med strof 1, i och med att motsättningen mellan lågt och högt har reducerats. Men subjektet upprätthåller en viss distans, i och med att jaget projiceras på »lui». Därmed kan jaget ställa sig utanför kraftfältet och betrakta spänningen mellan ett subjekt-objekt i den slagne mannen och objektet »Océan».

Liksom i strof 1 länkas subjekt(-objekt) och objekt samman genom att bespegla varann. De innehar en gemensam kanal för kommunikation; »tes bonds et tes tumultes» syftar på objektet »Océan», men återfinns således i »l'homme vaincu» och likställs med subjekt-objektets snyftningar och hån. Rimmen om skrattet i vers 6 till 8 liknar varandra, fastän de härrör från två skilda polariteter. I vers 6 och 8 är krafterna lodräta. Subjektet har stigit ur sig själv för att beskåda denna vertikala rörelse.

För att gå från strofens lexikala makrokosmos till versernas mikrokosmos, så visas här avståndsreduktionen på flera sätt. Detta korresponderar mot det förminskade relationella avståndet mellan subjektet diktjaget och objektet »Océan» på betydelsenivån.

Först och främst framträder inte cesurerna lika tydligt i den här strofen. Hemisticherna är inte syntaktiskt enhetliga utan klyver ordfötterna i vers 6, 7 och 8. I analogi med strof 1 minskar avståndselementet successivt i verserna. I strof 2 blir detta mer märkbart på mikroplanet. Första versen har en markant cesur och ett klart versslut: »Je te hais Océan! / / tes bonds et tes tumultes». I andra versen är emellertid cesuren försvagad på grund av att den faller mellan ett finalt e och en initial vokal, vilka är eliderade till en stavelse eller synalèphe. Cesuren skär dessutom en versfot.

Avståndselimineringen fortsätter genom att vers 6 och 7 närmar sig varann i en enjambement, där en inskjuten sats klyvs av versindelningen och där sekvensen »plein de sanglots et d'insultes» enjamberar cesuren:

Mon esprit les retrouve / / en lui; ce rire amer
De l'homme vaincu, plein / / de sanglots et d'insultes

Bindningar i strof 2 speglar också det minskade avståndet. Om strof 1 har tre markerade bindingar och två obligatoriska, så har strof 2 tre markerade bindningar i vers 3 och 4 – »l'homme», »d'insultes», »l'entends» – och tre fakultativa i

vers 1, 2 och 3: »bonds_et», »Mon_esprit», »sanglots_et».[123]

Detta bör ses i ljuset av det ökade antalet vokalmöten i strof 2. Här registreras fyra hiatus i vers 1, 2 och vers 4 om man inbegriper dieresen i »Océan»: »Océan», »retrouve_en», »rire_amer», »rire_énorme». Dessa möten gör att orden hakar i varandra och stavelserna uttalas närmare varandra. Det är betecknande att inget av dessa vokalmöten är åtskilt av interpunktion. De hiatus-fenomen som uppträder mellan orden dras ihop till en stavelse eller synalèphe.

I denna strof är de sammanförda rimmen inte tagna från olika stilnivåer och uppvisar endast två tonlösa e:n – »l'homme», »énorme» – vilket framhäver att ett närmande har skett.

Strof 3:
Denna strof innehåller fem pronomen:

vers 9: tu, me
vers 11: je
vers 12: elle-mêmes
vers 13: mon

Här upplevs subjektet som den som har övertaget i förhållandet diktarjag och objektet »nuit». Jaget strävar medvetet nedåt mot natten och tar i detta sammanhang inte avstånd från objektet, såsom förloppet varit förut. I vers 9 kvarstår något av oppositionen mellan objekt och subjekt, där »tu» syftar på »nuit» och dess ekvivalent »me» syftar på subjektet diktarjaget. Här synkroniseras krafterna i en nedåtgående rörelse. Natten blir ett redskap för diktarjaget i sitt sökande efter ett annat objekt: det tomma, svarta och nakna, som ju är mörkret eller les ténèbres.

Pronominets i övriga strofer betydande funktion planas ut i dessa verser. I vers 11 förekommer exempelvis pronominet »je», men det finner inget ekvivalent motstånd. I vers 12 och 13 uppträder ett demonstrativt pronomen, »elles-mêmes», respektive ett possessivt pronomen, »mon». »Elles-mêmes» hör förvisso samman med »toiles», som är likställt med sista terzinens objekt »les ténèbres», genom en metafor och en allitteration, men förhåller sig inte konträrt till pronominet »mon», som utgår från subjektet poetjaget. Dessa båda grammatiska element är förbundna med varann genom en samverkan. »Elles-mêmes» och »mon» syftar på slutorden i vers 12 och 13. Därmed pekar de på det fruktbara samarbete som här uppstår mellan subjektet diktjaget och objektet mörkret som (målar)dukar. Utan (målar)dukarna skulle de försvunna själarna som sprutar ut ur subjektets öga inte äga något medel, på vilket de kan projiceras, och med vars hjälp de kan levandegöras. Den tidigare negativa och distanserade kommunikation som spårats mellan diktens polära krafter, subjekt och objekt, har här eliminerats. Anledningen är att nu har diktjaget erövrat all makt och är den som styr i sitt eget universum.

I första terzinen blickar diktjaget nedåt, mot något han längtar till som är likt natten, men som natten inte helt uppfyller: »Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!» I andra terzinen är subjektet förenat med det sökta objektet: »les ténèbres». Mörkret fungerar som en parallellsfär till natten, fast belägen på ett än lägre plan. Här beskrivs slutmålet för diktens nedgående kraft. Mindre än så här kan avståndselementet inte bli. Allt är enhet när hela det yttre etablissemanget avlägsnats: stjärnorna är till och med eliminerade. Stjärnan symboliserar evighet och har en religiös prägel. Denna lysande symbol relaterar till sonettens inledning, där läsaren invigs i en gudsförknippad sfär. Härefter nedstiger sonetten till en undre värld för att sakta men säkert destruera den yttre världen och nå en *absolut nollpunkt*.[124] I ett historiskt perspektiv uppfattade romantikerna upplysningen och klassicismen som natt, medan de själva stod för gryning och dag. Baudelaire å sin sida knyter an till romantikerna men anser, att deras tid är förbi, och att en ny skymning och en ny natt väntar i hans samtid. Men som de två sista stroferna visar är denna mörkrens tid transformerad till en ny slags existens, med nya färger och nytt ljus:[125]

Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

Det finns en tydlig linje från Baudelaires diktning till exempelvis Gunnar Ekelöfs, varför jag anför Ekelöfs syn på den moderna diktningen i Stockholms-Tidningen 6.11.1932, där han säger att drömmen och konsten ska uppfylla det som en plågande och påträngande verklighet inte kan ge. Här finns en avgjord likhet med »Obsession», där de reella stjärnorna byts ut mot (målar)dukar, som får symbolisera konsten. Här söker diktarjaget sig inåt mot den undermedvetna drömvärlden, för att undkomma den hårda yttervärlden.

Sextetten belyser rörelsen mot den absoluta nollpunkten på ett mikrokosmiskt plan. På denna nivå tenderar avståndselementen och närhetselementen att ta ut varandra:

Närhet: 5 bindningar uppträder i terzinerna, varav 3 obligatoriska i vers 9, 12 och 14, »ces étoiles», »sont elles-mêmes», »Des êtres», och 2 fakultativa i vers 13 och 14, »mon œil», »disparus aux».[126]

Ett vokalmöte betecknat som synalèphe registreras i vers 10, »parle un». Närhet mellan verserna och mellan två hemisticher visas genom en enjambement från vers 9 till vers 10:

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!

Hela sista terzinen är en enjambement:

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

I vers 12 skär cesuren ordfoten, varför pausen inte framträder:

Mais les ténèbres sont / / elles-mêmes des toiles

Avstånd: 8 tonlösa e:n finns i sextetten, varav en i vers 9, »comme», två i vers 10, »lumière», »langage», en i vers 11, »cherche», två i vers 12, »ténèbres», »elles-mêmes», en i vers 13, »vivent» och en i vers 14, »êtres». Två tydliga cesurer, som inte skär några ordfötter, framträder i vers 9, 13 och 14:

Comme tu me plairais, / / ô nuit! sans ces étoiles
Où vivent jaillissant / / de mon œil par milliers,
Des êtres disparus / / aux regards familiers.

Geometrin

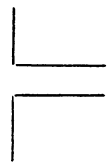
Relationerna mellan subjekt och objekt är enligt analysen ovan dynamiska. Där finns krafter som försvagas och förstärks beroende på var i dikten man befinner sig som läsare. Det finns dock bestämda riktningar som bildar grundläggande geometriska figurer. Baudelaire skriver:

la phrase peut inviter (et là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horisontale, la ligne droite ascendante, qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés.[127]

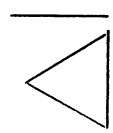
Den övergripande rörelsen och riktningen i sonetten utgörs av en nedåtgående linje, som förflyttar sig från en högre till en lägre punkt. Strof 1 gestaltar den högre punkten och den sista terzinen den lägre. Strof 2 och terzin 1 visar i sin tur den väg och det medel som diktarjaget brukar för den descenderande färden. Detta manifesteras på ett eufoniskt plan. Strof 2 och terzin 1 binds samman genom den vokala överensstämmelsen eller *rime pauvre* mellan »lui» och »nuit» i vers 6 respektive vers 9. Strof 1 och terzin 2 är sammanbundna på ett liknande sätt genom ett *rime pauvre* mellan orden »deuil» i vers 3 och »œil» i vers 13.

På ett undre plan utkristalliserar sig krafterna mellan aktörerna subjekt och objekt på olika sätt i strof för strof. Dessa krafter kan illustreras enligt följande:

vers (1):
vers (2)
vers (3)
vers (4)

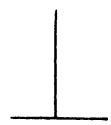


vers (5):
vers (6)
vers (7)
vers (8)



vers (9)
vers (10)
vers (11)

vers (12)
vers (13)
vers (14)



Den första räta vinkeln i vers 1 öppnar uppåt, mot himlen, vilket speglar den nivå som läsaren till en början initieras i. Skogen har en växande kraft som strävar uppåt och en skrämmande kraft som riktas nedåt. Men objektet och subjektet konfronterar varann på ett horisontellt plan genom versens pronomina.

Den andra vinkeln, som bildas mellan vers 2, vers 3 och 4, öppnar ner mot jorden. Horisontala krafter visas i vers 2 genom pronomina. De lodräta krafterna i vers 3 och 4 manifesteras också genom pronomina och dessutom genom de sorgsna rum, som framträder i djupet av våra dömda hjärtan.

I vers 5 presenteras havet, som står öga mot öga med diktarjaget i en kraftmätning. Den räta linjen vill förmedla objektets och subjektets jämspelta styrkor, men också havet som gränslinje mellan världsligt och själsligt. I vers 6, 7 och 8 avviker diktarjaget i ett slags brist på uthållighet. Han betraktar här det besegrade subjektet-objektet »lui», som faller ned genom havets uppbrutna barriär. I den vertikala linjen, som går från vers 9 till vers 11, symboliseras subjektet poetjaget sökande mot nollpunkten. Den vågräta linjen i vers 12, 13 och 14 beskriver målet då jämvikt infunnit sig, och markerar diktens i geometriska termer »bas» för den första terzinens lodräta »normal».

4. Sammanfattning

Baudelaire skrev sonetten »Obsession» omkring år 1860, efter den första utgåvan av *Les Fleurs du mal*. Poemet integrerades senare i verkets andra utgåva år 1861, under rubriken »Speen et Idéal». Baudelaire utnyttjade ofta kontradiktioner i sin poesi, som exempelvis Gud och Satan. Han var också mån om en strikt diktform. Detta påverkade mig att se på strukturerna i »Obsession». Det är huvudsakligen med Jurij Lotmans strukturinriktade analysmodell för den poetiska texten, som jag har inspirerats att på olika språkliga nivåer se strukturer som kunnat bekräfta innehållet i »Obsession». En av mina ambitioner har varit att de skilda strukturer som styrker en viss semantik, ska kunna sammanföras under en rubrik och därifrån påvisa hur diktens element berättar som samma sak på olika nivåer. Detta har inte konsekvent kunnat genomföras på grund av tidsbrist. Men avsitten »Havets funktion» och »Avstånd–närhet» har varit ett försök i den riktningen.

Analysen av sonetten »Obsession» ger ändå vid handen att dess olika konstituenter i många fall fungerar parallellt med betydelsen. Rimmen berättar exempelvis genom stilistiska, emotionella, semantiska och eufoniska beröringspunkter om diktens motpoler: högt och lågt, starkt och svagt. Versen som enhet uppvisar de korrespondenser som existerar mellan motsatser, genom att de kan kopplas ihop på andra sätt än de som ges i ursprungstexten. Rytm och fonem uttrycker genom sin form sonettens stämningslägen och kontradiktioner. Ordens distribution och funktion beskriver dessutom på en egen nivå diktens innehåll. För att kategorisera orden har jag använt en modell, som bygger på Ekelöfs tankar om ett reducerat språk. Även om det finns tydliga linjer från Baudelaire till Ekelöf, har jag inte velat antyda att Ekelöf som poet kan illustrera Baudelaire. Jag har bara utnyttjat ett påbörjat försök att klassificera de poetiserade orden, för att visa att det finns en mening i valet av ord och i sättet att föra dem samman i »Obsession».

Havet som ord betraktat har behandlats under en egen rubrik, då det har en viktig roll såväl i Baudelaires poetiska värld som i sonetten. Det är en gräns mellan en inre och yttre värld och fungerar i dikten som en sista utpost mot mörkret och natten. I avsnittet om avstånd och närhet visas oppositionen genom textens pronomen, samt genom metriska element på ett mikrokosmiskt plan under ordnivån. Denna del kastar ljus över diktens mekanismer, som utkristalliserar sig på ett geometriskt vis, vilket redogörs för under rubriken »Geometrin».

»Obsession» är en komplex dikt, där varje element fyller sin specifika funktion i samspelet med övriga enheter. Det är en demonstration av alltings medverkan i framställningen och ger en djupare förståelse för lyrikens förmåga att uttrycka det som inte kan sägas i dagligt tal. I analysen har jag berört sonettens fonetiska, morfologiska, lexikala och syntagmatiska nivåer, liksom satsnivån, stavelsenivån och intonationsnivån. Nämnda plan har inte behandlats grundligt, utan de delar har sållats ur som kunnat belysa budskapet i dikten. De slutsatser jag anser mest intressanta är: 1. Att dikten har förmågan att fungera på ett omvänt sätt, från den sista versen till den första. 2. Att rimmen och orden har en mer uttänkt funktion i helheten än vad man kan tro vid första anblicken.

NOTER

1 »le plus grand archétype du poète à l'époque moderne et dans tous les pays», Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française XIXe et XXe siècle* (1972), uppl., II (Paris 1986), s. 478.

2 Ibid., s. 479.
3 Ibid., s. 481.
4 Roman Jakobson – Claude Lévy-Strauss, »'Les Chats' de Baudelaire», i *»Les Chats» de Baudelaire: une confrontation des méthodes*, utg. av Maurice Delcroix-Walter Geerts (Namur 1980), s. 19–35. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (diss. Colombia; Paris 1971), s. 310.
5 Jurij Lotman, *Den poetiska texten* (1972), övers. (Stockholm 1974), s. 36.
6 Bengt Landgren, *Den poetiska världen: strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 11 (Stockholm 1982), passim. Neil Oxenhandler, *Reflections on literature and value*, utg. John D. Lyons-Nancy J. Vickers (Lexington 1984), s. 192 ff. Robert Ricatte, »Sur un sonnet de Baudelaire», i *Le français moderne*, 53 (Paris 1985), s. 180–194. Nicolas Ruwet, *Language, musique, poésie* (Paris 1972), s. 228–247.
7 Lotman, s. 22.
8 Pierre-George Castex – Paul Surer, Manuel des études littéraire XIXe siècle (Paris 1966), s. 264–272.
9 Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (Paris 1975), s. 11.
10 Jean Pellegrin, *Réversibilité de Baudelaire* (dess. Lille; Paris 1988), s. 287.
11 »samma relationer mellan konstituenterna upprepar sig på olika nivåer, där samma historia är berättad på flera sätt i samma stund och upprepade gånger på samma sätt» (min övers.), Riffaterre, s. 308 f.
12 Lotman, s. 27.
13 Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris 1975), s. 75 f.
14 »Det finns ögonblick [...] då jag grips av en önskan att sova för evigt (oändligt), men jag kan inte sova längre för jag tänker ständigt.» (min övers.), Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam (cit. *Correspondance générale*, 1, s. 195) (Paris 1961), s. 364.
15 »min själ är så ångestfylld att jag nästan inte sover längre, och då med outhärdliga drömmar och feber» (min övers.), Baudelaire, *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet, 1 (Paris 1947), s. 189.
16 »Barn är i allmänhet begåvade med den unika förmågan att se, eller snarare skapa, en hel värld av säregna visioner på mörkrets fruktbara (målar)duk.» (min övers.), Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris 1975), s. 480.
17 Ibid., s. 980.
18 »röstens klang var inte klangen från en enskild varelse, utan från en mängd själar, och denna röst varierade tonfallen från stavelse till stavelse och nådde förvirrat våra öron genom att härma de välkända och förtrogna accenter från tusen och åter tusen försvunna vänner.» (min övers.), E.A. Poe, »L'Ombre», i *Œvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec (Paris 1951), s. 479.
19 Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris 1961), s. 365.
20 »I skogarnas djup, under de här valven som liknar dem i sakristior och katedraler tänker jag på våra fantastiska städer, och den ofantliga musiken som dånar över hustaken tycks mig vara en tolkning av det mänskliga lidandet» (min övers.), Baudelaire, *Œvres complètes* (Paris 1975, s. 981).
21 »var de första templen», »skogen gav människan en första föreställning om arkitektur» (min övers.), Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (cit. Génie du christianisme III, I, 8) (Paris 1975), s. 981.
22 »multitudinous laughter of the waves of ocean», Aiskylos, *Aeschylus* with an english translation by Herbert Weir Smyth, 1 (London 1922), s. 224 f. Baudelaire, *Œvres complètes* (Paris 1975), s. 980.
23 »Oh that he had hurled me below the earth», Aiskylos, s. 228 f.
24 *Nationalencyklopedin*, 1 (Höganäs 1989), s. 130.
25 »Jag är lik en målare som en hånfull Gud / dömer till att måla, ack! på mörkret;» (min övers.), Baudelaire, *Œvres complètes* (Paris 1975), s. 38, 981.
26 Kristoffer Nyrop, *Fransk verslære i omrids* (København 1910), s. 87.
27 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten: studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm studies in history of literature, 18 (Stockholm 1977), s. 176.
28 W. Theodor Elwert, *Traité de versification française: des origines à nos jours* (Paris 1965), s. 169.
29 Nyrop, s. 92.
30 Cément Marot (1496–1544): Fransk poet som skrev tillfällespoesi, visor och elegier. Hans visor var lätta och eleganta, med influenser från »les rhétoriqueurs». Renässansen påverkade honom mycket lite. Gjorde en metrisk omdiktning av Psaltaren på franska (*Trente Pseulmes de David* 1541), som fortfarande används i fransk reformert gudstjänst. *Nationalencyklopedin*, 13 (Höganäs 1994), s. 104.
31 Atle Kittang – Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse* (Oslo 1968), s. 134 f.
Joachim Du Bellay (1522–1560): Fransk diktare som tillhörde gruppen Plejaden. Införde renässanslitteraturen i Frankrike genom sin poesi och programskriften *Deffence, Et Illustration de La Langue francoyse* (1549). År 1549 utgav han även en samling petrarkiska sonetter under titeln *L'Olive*. *Nationalencyklopedin*, 5 (Höganäs 1991), s. 162.
Pierre de Ronsard (1525–85): Fransk skald som var en av grundarna till diktarskolan Plejaden. Sensualist som sjöng kärlekens lov i exempelvis *Sonetter till Hélène* (1578). *Bra Böckers lexikon*, 19, rev. uppl. III (Höganäs 1988), s. 365.
32 Elwert, s. 177–184.
32 Ibid., s. 178 f.
33 Maurice Grammont, *Petit traité de versification française* (Paris 1966), s. 102. Nyrop anser att det är fyra strofer, s. 92.

34 Lotman, s. 62.
35 Ibid., s. 70.
36 Se not 34.
37 Kittang, s. 126 f.
38 Lotman, s. 85.
39 Clive Scott, *The riches of rhyme: studies in french verse* (Oxford 1988), s. 13 f.
40 Elwert, s. 83–89. Grammont, s. 33–41. Scott, passim.
41 Scott, s. 14, 313.
42 »Skogar ni skrämmer mig, som stora katedraler; / likt orglar vrålar ni, och i vår själ som Gud / fördömt, ett sorgens rum med hesa rosselljud, / vibrerar ekona av era botkoraler.», Baudelaire, »Besatthet», i *Det ondas blommor*: tolkningar ur *Les Fleurs du Mal* av Ingvar Björkeson (Stockholm 1986), s. 92.
43 Nyrop, s. 40 f. Scott, s. 318 f.
44 Elwert, s. 85.
45 Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique (1961), rev. uppl., II (Paris 1975), s. 802.
46 René Galand, *Baudelaire: poétique et poésie* (Paris 1969), s. 338.
47 Ibid., s. 339.
48 Pellegrin, s. 287. Se not 47.
49 »om rimmets funktion är att framhäva de mest 'signifierande' ordens betydelse och ge dem en särskild omfattning och förlängning genom ljudupprepning, är Baudelaire en mycket prestigefylld rimmakare» (min övers.), Jean de Cognet, »Comptes rendues», i *Revue d'histoire littéraire de la France*, 14 (Paris 1907), s. 173 ff.
50 »själen som hatar universum men ändå förtvivlat beblandar sig och flyter ihop med det» (min övers.), Jean Prévost, *Baudelaire: essai sur l'inspiration et la création poétiques* (Paris 1953), s. 233.
51 Prévost, s. 74 f.
52 Alf Henriksson, *Verskonstens ABC* (1982), rev. uppl., II (Stockholm 1990), s. 10, 154.
53 Scott, s. 311.
54 Claes Garlén, *Svenskans fonologi: i kontrastiv och typologisk belysning* (Lund 1988), s. 109 ff.
55 Elwert, s. 41.
56 Grammont, s. 18.
57 Elwert, s. 36.
58 Ibid., s. 35.
59 Se not 57.
60 Scott, s. 317. Se not 58.
61 Elwert, s. 38.
62 Nyrop, s. 7.
63 Se not 61.
64 Morier, s. 933.
65 Ibid., s. 43.
66 Ibid., s. 61.
67 Se ot 62.
68 Elert, s. 31.
69 Ibid., s. 44.
70 Elwert, s. 118, 120.
71 Morier, s. 338.
72 Ibid., s. 1046 ff.
73 Ibid., s. 447.
74 Ibid., s. 1051.
75 Ibid., s. 254.
76 Ibid., s. 250.
77 Ibid., s. 255, 270 f.
78 Elwert, s. 70.
79 Morier, s. 48.
80 Ibid., s. 299.
81 Ibid., s. 254. Se not 76.
82 Ibid., s. 270.
83 Ibid., s. 272.
84 Ibid., s. 292, 272.
85 Ibid., s. 54.
86 Ibid., s. 100.
87 Ibid., s. 1151, 1160–1164, 233, 238.
88 Castex-Surer, s. 266.
89 Riffaterre, s. 205.
90 Landgren, s. 68.
91 Ibid., s. 74.
92 Ibid. (cit. Cahier I (kapsel; »Tidiga manuskript» 127–)), s. 74 f.
93 »Det finns vissa ord som inte har några precisa motsatser, men som ändå är konstanter. Såsom himmel, horisont. Eller snarare: de är inga absoluta konstanter, utan vardagslivets mest bestående element» (min övers.), ibid., (cit. Bilanfragmentet), s. 75.
94 Riffaterre, s. 298.
95 Morten Nøjgaard, *Elévation et expansion: les deux dimensions de Baudelaaire: trois essais sur la technique poétique des Fleurs du mal* (Odense 1973), s. 42.
96 Jonathan Culler, *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature* (London 1975), s. 60.
97 Nøjgaard, s. 46.
98 Se not 95.
99 Baudelaire, *Baudelaire: les Fleurs du mal: concordances, index et relevés statistiques*, établis d'après l'édition Crépet-Blin par le Centre d'étude du vocabulaire français de la Faculté des lettres de Besançon (Paris 1965), s. 226.
100 Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire*, la Faculté des lettres de Strasbourg, deuxième série, 9 (Paris 1932), s. 98.
101 Morier, s. 1034.
102 Se not 101.
103 Kjell Espmark, *Att översätta själen: en huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen* (Stockholm 1975), s. 16.
104 Ibid., s. 12, 27.
105 Castex-Surer, s. 266. Ibid., s. 35 ff.
106 Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (1933), rev. uppl., II (Paris 1947), s. 15.
107 Nøjgard, s. 66.
108 »Ögat är på ett sätt havet i mikrokosmos, som både är glasrutan som speglar makrokosmos som havet himlen, och hjärtats fönster såsom havet öppnar ner mot djupen» (min övers.), ibid., s. 66.
109 Prévost, s. 241 f.
110 Landgren, s. 124.
111 Nøjgaard, s. 58.

112 Galand, s. 218.
113 Nøjgaard, s. 57 f.
114 »Barriären som separerar vårt inre från världens enorma omfattning har, vilket är ångestfyllt för poeten, upphävts [...] i besattheten: han [poetjaget] återfinner oceanens krumbukter, eller havets skratt i honom [lui] för att kunna uthärda dem, stjärnornas språk är alltför välkänt, och själva natten frinns inombords och är inget annat än en fond av sorgliga och bedrövliga minnen.» (min övers), Prévost, s. 234.
115 Landgren, s. 126.
116 Naurligt: kroppen och de fysiska sinnena med deras förmågor att förnimma och tolka yttervärlden. Andligt: själen och dess förmågor, den inre världen. Pommier, s. 35.
117 »Vad är den rena konsten enligt den moderna uppfattningen? Det är att skapa en suggestiv magi som både inbegriper objektet och subjektet, konstnärens yttre värld och konstnären själv.» (min övers.), Galand (cit. *Curiosités esthétiques, L'art philosophique*), s. 146.
118 Lotman, s. 101.
119 Ricatte, s. 183 f.
120 Ibid., s. 42. Scott, s. 311.
121 John Ågren, *Etudes sur quelques liaisons facultatives dans le français de conversation radiophonique: frequences et facteurs*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, 10 (Uppsala 1973), s. 5.
122 »offret och bödeln» (min övers.), Algulin (cit. *Œuvres complètes* (Paris 1954)), s. 47.
123 Ågren, s. 9. Inspelade uppläsningar av dikter ur *Les Fleurs du mal*: »Elévation», »Le poison», »L'invitation au voyage», »Parfum exotique» och »Semper eadem», Romanska institutionen, Uppsala universitet.
124 Algulin, s. 118.
125 Ibid., s. 47 f.
126 Ågren, s. 5, 9. Inspelade uppläsningar.
127 »frasen kan uppmana till (och därigenom berör den [frasen] musikkonserten och den matematiska vetenskapen) en horisontal linje, en rakt nedåtgående linje, så att den [frasen] kan stiga brant mot himlen utan andningspaus, eller falla lodrätt mot helvetet med kraftfull snabbhet, så att den [frasen] kan följa en spiral, beskriva en parabel, eller en sicksacklinje, som gestaltar en serie vinklar som följer på varandra.» (min övers.), Baudelaire, *Œuvres complètes*, utg. F.-F. Gautier–Y.-G. Le Dantec, 2 (Paris 1934), s. 482.