



DET SPROGLIGE KUNSTVÆRK

MODERSMÅL
SELSKABET
1998





DET SPROGLIGE KUNSTVÆRK
© Modersmål-Selskabet, forfatterne
og C. A. Reitzels Forlag A/S

Bogen er sat med
New Baskerville og trykt hos
Jørn Thomsen Offset A/S, Kolding.

ÅRBOGSUDVALGET:
Gerda Thastum Leffers
Elisabet Sinding
Georg Søndergaard
Peder Skyum-Nielsen
Bent Pedersbæk Hansen

Design af omslag:
Kitte Fennestad MMD
Redaktionel tilrettelægning:
Michael Blædel

Printed in Denmark 1998

ISBN 87-7876-110-7

Indholdsfortegnelse

FORORD	7
Gerda Thastum Leffers	
STROFENS MAGT OG HERLIGHED	10
Jørgen Fafner	
AT LÆSE	37
Anne-Marie Mai	
ET SAMLENDE NU	46
Pia Tafdrup	
HVAD SKAL VI MED POESIEN?	55
Erik Skyum-Nielsen	
SALMEN SOM SPROGLIGT KUNSTVÆRK	63
Lisbeth Smedegaard Andersen	
NOGET OM AT SKRIVE SALMER	76
Johannes Johansen	
SPROG OG FORKYNDELSE	84
Johannes Møllehave	
BEGÆRETS INDIREKTE TALE	89
Johan de Mylius	
SPROGET, FRØEN OG DEN POETISKE AND	99
Klaus Rifbjerg	
HVAD TÆNKTE EGENTLIG MODERNISMEN?	112
Torben Brostrøm	

Forord

Gerda Thastum Leffers

*Kunsten er en luksus,
som mennesket behøver.
(Bertold Brecht)*

Ord vil gerne siges, eller synges, alt efter om de er skrevet som prosa eller lyrik. Mundtligheden bor i teksten, og den vil til orde. Vel handler denne bogs artikler ved første betragtning om det skrevne kunstværk, men man læser sjældent uden undervejs at få trang til at *høre* den prosa, de salmer, sange eller viser, teksten udtrykker. Det er Modersmål-Selskabets hensigt med denne bog dels at befordre en god læseoplevelse, dels yderligere at skærpe den interesse, der *er* for sproglig kunst.

Vi har bedt forfatterne fortælle om digtningen, om poesiens regler, om verdsligt og gejstligt, som vi møder det i det sproglige udtryk. Jørgen Fafner skriver (i *Strofens magt og herlighed*) 'vil en forfatter have mange læsere, skriver han prosa.' Sådan er det. Ganske uanset at mennesket fra de første tider har holdt af at forme sin tale som vers. Men når kunstneren, der vælger poesien som sprogligt udtryksmiddel og selv lægger stemme til, får et (ak!) alt for ringe *økonomisk* udbytte, kompenseres der ved et større *kunstnerisk* udbytte. Anne-Marie Mais *At læse digte* fortæller netop om, hvordan man kan bringe sig selv i direkte forhold til digtet ved at læse digtet op. 'Den gamle skolegrundlægger Nathalie Zahle gav sig i sin undervisning ikke af med at analysere og fortolke lyrik og prosa. Hun læste op.'

Oplæsningen *er*, og *var*, fortolkningen bibragt gennem et sind. Implicit ligger der i bogen her en hyldest til kunstværket af lidt ældre tradition, der kan yde en modvægt til, hvad Pia

Tafdrup kalder 'den stærkt dominerende begivenhedskunst, der her i 90'erne udgør et blandet felt af flygtige indslag'. 'Den interaktive form, der er blevet opøvet via computer- og netværksrelateret kunst, eller den zapning, der har bredt sig ud til at blive en hel livsstil', så vi glemmer at *dvæle* og at *tage bolig i sproget*.

Vi bliver bevidste om et tab, der ikke indvindes igen. En læsehunger, der opstår ved skærmen, en drift mod poesien, der nødtigt skulle forlade os.

Det virker modsat (altså helt efter hensigten), når Erik Skyum-Nielsen nævner rækken af opnåelige fordele ved at holde sig langt væk fra lyrik: man bliver tændt på at komme lyrikken nær. *Hvad skal vi med poesien?* spørger han og giver selv mængder af svar, der afføder modspørgsmålet: hvad var vi uden?

Lisbeth Smedegaard Andersen fortæller om *Salmen som sprogligt kunstværk*: den gode salme, der har Bibelens billedsprog som Modersmål, og som kan forandre os, så vi efter at have sunget den har fået et større synsfelt. Teksten og dette *at synge* gør noget ved os. Jeg prøvede at synge en salmetekst efter Internet. Det ændrede absolut noget i sindstilstanden, medførte samme stemning af højtid som normalt. Alt kan åbenbart befordres elektronisk.

Johannes Johansen har en stærk "salmetrang" og giver heldigvis efter for den. Den tidligere biskop betragter 'salmen som det jordiske svar på den himmelske udfordring. På én gang bøn og lovsang. Bønnen fødes, når livet bliver uoverkommeligt,' siger han, sikkert i overensstemmelse med, hvad mange har erfaret. Johannes Møllehave, der vel kan regnes som tidens eksponent for det levende ord, fortæller, at han i sin ungdom troede, det var fint at udtrykke sig uforståeligt. Enhver bliver ved læsningen af Møllehaves tekst overbevist om, at han på det punkt for længst har skiftet tro. Og forståelighed tager jo ikke livet af skønheden i sproget.

Man kan 'lade sproget synge af savn og smerte', som Johan de Mylius udtrykker det – og teksten om *Begærets indirekte tale*

er så beskrivende og rummer så smukt syngende sætninger, at man løftes bort fra en eventuel smerte og lige ind i glæden. Der kommer en egen æstetisk fornemmelse for vokaler til udtryk. Det gjorde der også hos Johannes V. Jensen, og det gør der hos Klaus Rifbjerg i *Sproget, frøen og den poetiske and*, der netop handler om de syngende vokaler hos nobelpristageren.

Hvad tænkte egentlig modernismen? spørger Torben Brostrøm. Vi kommer nærmere svaret ved at læse om både den modernisme, der var før modernismen, og om den (fra midten af 1970'erne) som nogle, ifølge Brostrøm, mente henhørte under ældresagen! Begrebet modernisme forekommer mindre diffust, og det rimløse digt står smukt forsvaret og forklaret efter læsningen af Torben Brostrøms gode ord.

Tak til bogens ti forfattere, til redaktør Michael Blædel, grafiker Kitte Fennestad og Jørn Thomsen Offset for godt samarbejde også om *denne* bog, nr. 19 i rækken af Modersmåls Selskabets årbøger.

Strofens magt og herlighed

Rids af rimstrofens historie og æstetik

Jørgen Fafner

Versets anseelse

Mennesket har til alle tider holdt af at forme sin tale i vers. I det kunstnerisk udarbejdede sprog havde verset en ubetinget forrang, digtning betød versdigtning slet og ret, og prosaen måtte se sig henvist til en mere ydmyg plads.

I dag er det omvendt. Vil en forfatter have mange læsere, skriver han prosa. Men prosaens litterære status hører en nyere tid til. På vore breddegrader kom gennembruddet først med fremvæksten af et dannet borgerskab, der kunne læse, og som havde appetit på det. Da først prosaen havde sejret med aviser og underholdningsromaner, blev verset en sag for feinschmeckere, noget som travle folk holdt sig fra livet. Den tyske vershistoriker Andreas Heusler beretter om en borger i 1890'ernes Berlin, der skal købe teaterbilletter til aftenens forestilling. Der udspiller sig følgende replikskifte: Borgeren (ængsteligt): "Nu er stykket vel ikke på vers?" Billetdamen (beroligende): "Jo, men man mærker det ikke!" – *doch, aber man merkt es nicht!*

Selvom man, endda på nationalscenen, gør sig uhæderlige anstrengelser for at undertrykke verset, står det fast, at hovedparten af den klassiske digtning faktisk er på vers. Fjern al versdigtning til et par årtier ind i det nittende århundrede, og se, hvad der bliver tilbage. Så ville der være endnu større grund til at glæde sig over Holbergs komedier.

Ustrofisk og strofisk

Den klassiske versdigtning grupperer sig, som alle ved, omkring to poler, en friere, hvor man lader talens indhold bestemme farten, og en bunden, hvor man pålægger sig selv en

tvang, der øger udtrykkets kraft. Det sker ved, at sprogstoffets egne kræfter, rytmen og klangen, mobiliseres og så at sige gøres til en del af digtets eget "indhold". Dette intensiveres yderligere ved, at versene (dvs. verslinjerne) skyder sig sammen i de mønstre, vi kalder strofer, i daglig tale "vers".

Den ustrofiske og den strofiske stil fordeler sig ret klart i de klassiske genrer: drama og epos over for lyrik. Lige så velbekendt er det, at de kan arbejde sammen inden for samme værk. Det græske drama bygger på modsætningen mellem dialogernes talevers og korets odemæssige strofer i afvigende versmål. En lignende kontrast møder os i barokkens store kunstformer kantate, oratorium og opera med deres recitativer og arier. Tilsvarende bruger kirken modsætningen mellem messeleddenes psalmodi i frie rytmer og de strofiske salmer, som Luther skulle gøre til en vigtig bestanddel af gudstjenesten.

I romantisk og efterromantisk poesi er modsætningen og samspillet mellem den friere versform og strofen et fundamentalt stiltræk. Helt op til modernismens frembrud er imidlertid hovedparten af al ægte lyrik stadig formet i strofer.

Man kan undre sig over, at digterne så vedholdende uddestillerer deres hjerteblod i nøje afmålte portioner, ofte endda med et helt præcist antal stavelser, 26, 30, 60 osv, i hver strofe. Der findes digtlæsere og sågar litteraturforskere, der bryder sig fejl om al denne ulejlighed. Med sådanne folk er der intet udkomme. For dem kunne man servere slotsaftapning i plasticbægre, de labber den bare i sig.

Men stroferne er ikke ligegyldige. De kan være rustikke som stenkrus eller forfinede som krystalglas, men de er ikke bare emballage. De har del i digtets komposition, og de intensiverer som sagt selve det lyriske udtryk. De er den europæiske lyriks grundform, de er ikke kun lyrikelskerens oplevelsesrum, men følger os alle fra fødsel til død. Hvad var reformationen uden stroferne, hvad var socialismen uden "Internationale"?

I en bog om Det sproglige Kunstværk vil det derfor være på sin plads at give et rids af strofen, dens oprindelse, dens karakter og dens funktion.

Arkaiske vers og antikke strofer

De første vers fortaber sig i arkaisk mørke. De har været brugt i rituelle, magiske, retlige og episke sammenhænge. Verset gav udsagnet fynd og autoritet, og så var det let at huske. Det har genlydt over Europas sletter, skove og bjerge som hyrde- og jagtråb, besværgelsesformularer, dødeklager, opsange ved arbejdet og meget mere. Sådanne 'ustrofiske' udbrud har kunnet føje sig sammen til to- eller flerleddede formationer med strofisk præg. Meget peger på, at 'tolinjerne' er en slags urform for strofen. De kan udvides og dobles op, så længe de ikke overskrider de fundamentale krav til fattelighed og gentagelighed.

Med den antikke digtning i Hellas og Rom træder strofen ind i sin første litterære æra. Den er nu del af den skriftkultur, som lagde grunden til europæisk digtning og talekunst. De antikke korsange, hymner og oder må have rod i de arkaiske sange fra en tid, længe før nogen kunne drømme om musik og poesi som selvstændige kunstarter.

De antikke strofer var ofte uensdannede eller 'asymmetriske', dvs de var ikke dannet af to éns led, men ved en konstellation af fx to éns plus to afvigende, eller tre éns plus ét afvigende vers. Filologen Meineke hævdede, at Horats' alkæiske og sapphiske oder var sådanne firdelte systemer. Det kan man diskutere, men hvad man ikke kan diskutere er, at den litterære praksis stemmer smukt overens med "Meinekens lov". Udgivere og efterlignere af de klassiske oder opfatter dem som firlinjede strofer. Men ellers er de på alle afgørende punkter vidt forskellige fra de strofer, vi kender i dag, og som skylder kristendommen deres tilblivelse. Den europæiske strofe er en gave fra kirken.

Da kristendommen opstod, skulle den ny lære forkyndes.

Det gjorde man ved forenede retoriske og poetiske anstrengelser, både i tale og sang. De to kampmidler var prædikenen og salmen. Prædikenen var imidlertid ikke prosatale af den uldne art, vi kender fra folkekirken, men en højststileret retorisk prosa. Til langt op i middelalderen var grænsen mellem prosa og vers overhovedet mere flydende end i dag. Prædikenen skulle ikke kun tale til modtagerens forstand, men også til hans følelser, og var derfor mere "poetisk" end "prosaisk". Vi kan læse om det hos Augustin, der giver en grundig anvisning i den kunst at prædike.

Med hensyn til den egentlige poesi er der to mærkelige omstændigheder at fæstne sig ved. Den ene er, at de første kristne vers med stor sandsynlighed har rod i den retoriske kunstprosa, den anden er, at disse nye vers på afgørende vis brød med den antikke poesis former.

Fra retorisk parallelisme til rimvers

Den vigtigste retoriske figur i kunstprosaen var parallelismen. Den sideordner led, der er syntaktisk nogenlunde lige store. Er leddene relativt korte – antikken kaldte dem *kola*, ental *kolon* – har de selvfølgelig ret få vægtpunkter, ofte kun to, hvad der allerede frembringer en virkningsfuld rytmisk symmetri.

Parallelismen har stor folkelig appel, og findes i mængder af ordsprog: *Quot homines, tot sententiæ* (Terentius), *Summum ius, summa iniuria* (Cicero), *Man skal seedh følghe eller land fly* (P. Laale), *Hoo aarligh rijt, han wordher mangt wijss* (samme). De kristne kunne med god samvittighed blåstemple denne figur, fordi bibelen bruger den. Den retoriske kunstprosa udsmykede ofte sine parallelismer med såkaldte *homoioteleuta*, der var en slags prosarim. Efter Ciceros forbillede tog kirkefædrene dem op. Augustin bruger dem i sin prædikestil¹.

Det er i dag en almindelig antagelse, at de første rimstrofer har udviklet sig af kunstprosaens parallelismer². I modsætning til antikkens strofer var de vigtigste kristne strofer ofte symme-

triske, dannet af to eller flere éns led.

Antikstroferne var desuden konstrueret over et helt andet versbygningsprincip end det, vi nu vedkender os. De var bygget på den sindrige fordeling af lange og korte stavelser i smukke og faste mønstre, som man kunne nyde gennem recitation. Denne *kvantiterende* versbygning, som vi har vanskeligt ved at sætte os ind i i dag, fortsatte i de første kristne strofer, men blev fortrængt af det nye princip, *accentprincippet*, som måler rytmen efter trykstærke og trykssvage stavelser. Allerede i slutningen af 400-tallet erklærer Augustin, at han ikke kan høre forskel på lange og korte stavelser.

Ambrosiusstrofen

Kirkefaderen Ambrosius, der var Augustins samtidige, var biskop i Milano. Da arianerne belejrede hans kirke og truede den rene lære, satte han mod i sin forsagte menighed ved at indføre vekselsang mellem den og kirkens kor. Til det formål dannede han en yderst enkel strofe, bygget af fire éns otte-stavelelsesjamber: *Splendor paternae gloriae etc.* Der gik to gange to sådanne vers på en strofe, og otte strofer på en *hymne*, altså i alt 32 verslinjer. 'Symmetrien' eller tofoldigheden er iørefaldende og totalt forskellig fra antikstrofernes bygning.

Men Ambrosius holdt endnu fast ved antikkens versbygningsprincip. Hans hymnestrofer er som sagt kvantiterende, men efterhånden som de bredte sig i kristenheden, bøjede de sig for accentprincippet, som lægmand bedre kunne kapere. *Enderimet* trænger først helt igennem senere, på begge sider af år 1000. Det bliver den kristne rimstrofes varemærke. I folkelig sammenhæng blev de sprogligt beslægtede ord "rim" og "rytme" identiske. At rime var at digte, slet og ret.

Hymnestrofen blev en af de mest udbredte strofer i kirken, hvorfra den bredte sig til den skønlitterære tradition. Luther overtog strofen i salmer som *Vom himel hoch da kom ich her* og *Von Himmel kam der Engel Schar*. De er, som salmeforskeren Anders Malling udtrykker det, julesalmer for Luthers kæm-

pende kirke, ikke for hans legende børn. Man mener, at salmerne har været udført som vekselsang ved jule- og krybbespil. Kirkens folk stod ikke på god fod med gøgl og teater, men de vidste, hvordan det kunne bruges i agitationen. Derfor anskueliggjorde de den hellige historie ud fra den retoriske devise: hvad du *ser* med dine egne øjne, *tror* du på. Ved jul og Helligtrekongers var hovedattraktionen hyrdernes tilbedelse ved krybben. Dette motiv vandrer o.1200-tallet fra kirkespillet over i billedkunsten³. Flere hundrede år senere tog Brorson hymnestrofen op. Han brugte den formentlig til krybbespil i bedehuset i Emmerske ved Tønder. Børnene, som pietismen tog hånd om, mødte da op i procession og sang:

Her kommer dine Arme Smaa,
O Jesu, i din Stald at gaa,
Oplyss enhver i Siæl og Sind,
At finde Veyen til dig ind.

Stabat-mater-strofen

En anden strofetype, hvormed kirken vandt sjæle, var *sekvensen*. Den er udviklet af en anden liturgisk dramaform, de såkaldte *troper*, der var en udveksling af sungne spørgsmål og svar i prosaform. Under påvirkning af hymnestrofen antog også sekvenserne fast versform, men trøkæisk. Nogle sekvenser var trelinjede – de ansås som symbol på treenigheden – men for at kunne synge dem som vekselsang, kunne man lægge trelinjerne sammen par-vis og eventuelt markere todeltheden ved skiftende versudgange fx AAbCCb som i den bekendte franciskanske salme om Gudsmoder ved korset:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius:
Cujus animam gementem,
Contristantem et dolentem

Pertransivit gladius.

Her er rytmen accentuerende. Desuden er *enderimet* kommet til, ikke som et ornament, men som formkonstituerende faktor.

Den sekslinjede sekvensstrofe fik ligesom hymnestrofen stor udbredelse. Efter sprogenes natur bliver de latinske trokæer oversat til germanske jamber, og da man desuden i nordeuropæisk middelalder ikke var så nøjeregnende med antallet af stavelser, kunne man komme til en strofe som denne⁴:

Gud Faders Magt kalder jeg paa,
at jeg maatte den Helligaands Naade faa,
at fuldkomme al min Vilje:
Jesus Guds Søn agter jeg at love,
ej vil jeg glemme den rene Jomfru,
Maria den ædele Lillie.

Og til hende, "den rene Jomfroue", Gudsmoder, er digtet rettet. Det er en Mariavise fra slutningen af 1400-tallet, tillagt Per Ræv Lille, der menes at have været munk. Hans ærinde er ikke blot kamp for troen, men forførelse, der jo også er en slags kamp. Selvom visen er en hyldest til Jomfru Maria, kunne den være møntet på enhver jordisk kvinde. Som trubadur véd Per Ræv, at kvinden lader sig bevæge af skønne sangstrofer. Men han har også andre midler, som kirken gjorde brug af for at få folk i tale. Et af dem er anskueliggørelsen, her ikke ved ageren, men ved malende ord.

Cicero havde med henblik på talen og Horats med henblik på poesien peget på personskildringen som et argument, skribenten måtte beherske. Det kunne bruges meget prosaisk til at stille den anklagede i en sag i et ugunstigt lys, men det kunne også mere poetisk bruges til at besejre det svage køn. Alverdens Don Juan'er har altid vidst, at en veltalende beskrivelse af den udkårnes legemlige fortrin kan føre til de ønskede resultater. Den middelalderlige retorik, som klosterbroderen

må have kendt, udviklede en sindrig strategi for personbeskrivelse, *descriptio personae*. Fremgangsmåden findes i de lærebøger, som alle interesserede kunne ty til, Mathæus af Vendôme's *Ars versificatoria* (ca.1175)⁵ eller Galfred de Vino Salvo's *Poëtria nova* (fra begyndelsen af 1200-tallet)⁶. Galfred giver anvisning på den rækkefølge, hvori sangeren bør skildre og lovprise den skønnes yndigheder fra øverst til nederst. Per Ræv følger kompositionsskemaet. Han priser damen, som han siger, "fra Top til Taa,/ og der imellem": fra hår, øjne, ansigt, hænder og midje til ben og fødder – der lignes ved liljerødder. Det mere ømtålelige "der imellem" anbefaler også Galfred forbigået i tavshed, eftersom "fantasiens tale her er mere duelig end tungens".

Den citerede strofe er kendt fra sin senere brug i dele af Den danske Rimkrønike. Den betegnes derfor i litteraturhistorien som Krønikestrofen⁷.

Strofens krav

For at en strofe skal kunne fungere i det folkelige fællesskab, må den opfylde to krav. Det første er, som allerede sagt, kravet om umiddelbar fattelighed. Det andet er kravet om en 'god' form.

Kravet om fattelighed er afhængigt af strofens omfang eller format. Den må populært sagt hverken være for lille eller for stor. Ultrakorte strofer har vid udbredelse som folkelige fyndord, indskrifter, epigrammer, mottoer osv, men drejer det sig om sange, kommer de – bogstavelig talt – til kort. Tolinjere har ikke meget at skulle have sagt i salme- og sangbøgerne.

Formatkravet er på engang praktisk og æstetisk. Praktisk skal strofen selvfølgelig kunne rumme en vis meningsmængde. Den er derfor gerne bygget af firtrykslinjer, der skaber et kompromis mellem det råderum, sproget kræver, og den æstetiske tilfredsstillelse ved en elementær rytme. Derfor dominerer firtaktsstroferne, og derfor retter den folkelige strofes sætningsføjning sig næsten altid efter versenes længde. Enjambement, dette at syntaksen ignorerer versdelingen, er ikke god

tone i den folkelige strofe. Sætningerne må ikke blive for lange og indviklede. På den anden side vil den syngende forsamling gerne have noget, der fylder i munden – ligesom det sønderjyske kaffebord. Tolinjere er folkesangens tvebakker, husmandskost. Hvor de forekommer, udspiler man dem derfor gerne med gentagelser: *Et Barn er født i Bethlehem, / Bethlehem...*, eller med omkvæd: *Ole sad paa en Knold og sang, / la-la-la-la-la...* osv. Den nøgne tolinjer gjaldt i klassisk verslære ikke engang for en "strofe", men den fik en vis oprejsning i nyere læselyrik, hvor den kunne udmejsle et billede, som i Oehlen-schlägers romancesstil:

De vare blege, bestænkte med Blod,

Og Vinden i deres Kaaber stod...

...eller som hos Johs. V. Jensen (mindedigtet over Oehlen-schläger: *Graven i Sne*), hvor den udtrykker mandig resignation, eller på samme vis hos Thøger Larsen (*Walther von der Vogelweide*).

De spontant opståede, folkelige strofer er gerne en- eller tolinjere, der kan formere sig ved gentagelse. De er verslærens leddyr, primitive men livsduelige skabninger. Ved fodboldkampe kan man synge – til Beatlesmelodien *Yellow Submarine*:

IRland ER et TEGneserieHOLD, TEGneserieHOLD, TEGneserieHOLD...

Ved et folkemøde i Christiansborg Ridehus i 1885 skabte mængden spontant denne slagsang*:

NED med E-strup, ScaVenius og RAVN,

vi vil INgen revnet GRUNDlov ha' i KONgens KøbenHAVN...

...og den repeterede man i provisorieårene, når lejlighed gaves. De grundlæggende stiltræk i sådanne strofer er firtakten, der kan rive selv tunge ord med sig i farten (*revnet GRUND-*

lov...), og de mange svagstavelser, ofte tre mellem hver hævn-
ning, såkaldt pæon-rytme, der klæ'r danske vers så godt.

Mere gods er der naturligvis i den firlinjede visestrofe (*I alle de Riger og Lande, Jeg elsker de grønne Lunde etc*), men i folkesangen må den alligevel se sig distanceret af de mellemstore strofe-
former. Især fædrelandssangen vil ifølge sin natur gerne møde
med lidt pondus.

De meget store strofer findes som bekendt (*En Skaal for det blinkende Søernes Baand...*), men er igen i undertal. De blev po-
pulære under nationalliberalismen og skandinavismen, hvor
den ordrige talekunst florerede. Ud over godt et dusin vers-
linjer strækker den klassiske strofe sig nødigt. Den lever af de
syngende fællesskabers korttidshukommelse.

Revyviserne har dog *carte blanche*. De dyrker det fyldige op-
læg, der eksploderer i en pointe, i princippet ikke forskelligt
fra Byron's og Paludan-Müllers ottave-teknik. Revyvisen kan
akkumulere forventningerne og lade dem udløses i refræn-
linjer, hvorved de kan opnå et betydeligt omfang.

Det andet krav var kravet om en 'god' form. Med dette
menes, at strofen er bygget af vers, der passer sammen. Meget
er her muligt, men traditionen søger erfaringsmæssigt et vist
fællesmål – man begynder ikke en strofe i heksametre for at
fortsætte i femfodsjamber. Den 'gode' form stiller krav om en
vis egalitet, en vis balance. For den sørger rytmen, der gen-
nemstrømmer strofen som en sammenholdende kraft.

Takten

'Rytme' er ikke det samme i de gamle og de nye strofer. Vi er
vant til, at en strofe holdes sammen af en gennemgående *takt*.
Den skal holde fodslaget: *Takt, Takt, pas paa Takten, / den er mer
end halve Makten*, skrev Bjørnson i sin velbekendte Arbejder-
march.

Rytme og takt er forskellige ting. De første accentuerende
strofer var rytmiske, men ikke af den grund takterende. Vi op-
fatter helst vore middelalderlige folkeviser som bygget af fir-

taktsvers, men det stemmer bedre med de historiske forhold at betragte dem som bygget af en slags rytmiske buer eller melodiformler, som sangerne kunne håndtere som byggemateriale, hver gang de skulle genskabe visen. Den musik, de havde i ørerne, var jo den gregorianske koral, der blev (og bliver) sunget efter den frie rytmes regler, uafhængig af taktens tyranni, som det fremhæves i Vatikanets koraludgave⁹. Antallet af metriske tryk i strofens vers behøver ikke altid at være lige, men kan variere, så vi får "skæve" verslinjer med fx fem eller syv betoninger, som det ses af megen folkemusik i de europæiske randområder. At de rytmiske buer ofte lander på et lige antal stavelser, er en anden sag, ligeledes, at de altid grupperer sig i de toledede formationer, vi betegner som strofer. Den store folkemindesamler Evald Tang Kristensen kom i forrige århundrede på kollisionskurs med det etablerede musiksyntaktiske greb. Musikprofessor A. P. Berggreen nægtede at anerkende de frie accentueringsforhold i viseoptegnelserne og tilføjede de "nødvendige" metriske pauser, så melodierne kunne fremstå som velafrettede ottetakter¹⁰.

Denne taktfornemmelse er et relativt ungt fænomen. Den konsolideres endegyldigt i det 18. århundrede, hvor man begyndte at måle også de talte vers i takter¹¹. Med den taktende strofe lægges også det formelle grundlag for romantikkens læselyrik. Taktbegrebet bliver et erklæret holdepunkt for såvel Oehlenschlägers og J.L. Heibergs versopfattelse¹² som for den store fornyelse af folkesangen, der forløber i tre mægtige bølger, én omkring J.A.P. Schulz, én omkring Grundtvig, og én i vort århundrede omkring "de fire store", Thomas Laub, Carl Nielsen, Thorvald Aagaard og Oluf Ring.

To formtyper

Den simpleste formdannelse var, som nævnt, koblingen af to ens led, den strofiske 'urform' A+A. En anden mere sammensat form fås ved tilføjelsen af et kontrasterende led: A+A+B.

Flertallet af de ældre europæiske strofer fordeler sig over

disse to formtyper, symmetriformen og kontrastformen. Den første skaber en ligevægtig spænding, den anden giver en æstetisk tilfredsstillelse ved at sætte et modspil ind, særligt når B-leddet er vægtigere end A-leddene¹³. I retorikken kendes den fra den stigningsfigur, der går under navn af "de voksende leds lov", *Gesetz der wachsenden Glieder*. De store talere bruger den, men vi kender den bedst fra musikken, hvor en formation af 2+2+4 takter er langt hyppigere end den modsatte bevægelse. Også strofekunsten lukrerer af figuren:

Herre Jesu Christ,
Min Frelser du est,
Til dig haaber jeg allene... (Sthen o.1589)

I nyere versdigtning kan grundformerne varieres på et stort antal måder. Man kan holde fast i symmetriformen og doble den op påny til f.eks. ottelinjere, eller man kan underkaste både symmetriformen og kontrastformen forskellige variationer, som forløber efter nogle få grundprincipper (verslinjernes deling, fordobling eller ombytning).

Hymnens og sekvensens symmetri var betinget af dens 'responsoriale' og 'antifonale' brug som vekselsang. I den folkelige digtning bliver denne tofoldighed hurtigt suppleret med eller udkonkurreret af kontrastprincippet. Det præger på en enkelt undtagelse nær vore folkeviser, hvor vekselsangen ikke fordeles mellem de to ens led, A|A, men mellem grundformen og et omkvæd, AA| B.

Den folkelige sang har en forkærlighed for kontrastformen, enten som grundstrofe plus omkvæd eller refræn, *verse and chorus*, eller som det man kalder *barform*, dvs. en strofe bestående af to ens led plus et større, tredje. Grundtvig er i sin folkelige lyrik storforbruger af forskellige barformer. Han kendte dem også fra reformationssalmen. Barform og refrænformer bliver også populære i klub- og drikkeviser. De har den fordel, at kan svirebrødrene ikke huske teksten i grundstrofen,

kan de i det mindste lalle med på omkvædet. Sådanne strofer styrker følelsen af samvær.

To nationale pletsbud

Sanglyrikkens magt ligger i den fælles bekræftelse. Den kan være en bekræftelse af det blotte fællesskab – *Vi har det – åh – åh* – og den kan være en bekræftelse af højere værdier, troen på Gud, konge og fædreland eller i øvrigt en sag man vil kæmpe for. Det fører til de velkendte sanggenrer selskabsvis, salme, fædrelandssang. Den sidste forgrener sig hos os i en stor rigdom af sange om folkets kår og dets politiske kampe.

Lad os tage to af vore mest udbredte fædrelandssange i øjesyn. De opfylder til punkt og prikke de nævnte krav til den folkelige strofe: overskueligt format og god form, der nu er stabiliseret ved en gennemgående taktrytme.

Kort før sin død i 1691 skrev Røsnæspræsten Laurids Kok sin vise om Tyre Danebod, *Danmark, deiligst vang og vænge*. Digtet løfter sig frit og originalt over stoffet, som Kok havde fra en slesvigsk krønike.

Men der skal tre ingredienser til, før en fædrelandssang kan få succes: en nationalfølelse (som ikke må forveksles med sin gustne skygge nationalismen), et billede af landet i dets typiske fremtræden, og en god strofeform.

Røsnæspræstens nationalfølelse lader sig ikke betvivle, men den er af samme art som den, der råder i vore middelalderlige, latinske klagesange over Danmarks tilstand eller i Nils Ebbesonvisen. Danmarksbilledet er også til stede, men det har mere karakter af en topografi end af et samlet, poetisk billede af landet. Disse ideer blev først folkeeje med romantikken. Den begyndte som nationalromantik og skabte gennem malerne og digterne et fuldgyldigt billede af landet med de brede bøge.

Derfor slog Koks Danebodvise først igennem mere end et århundrede efter sin tilblivelse, men den gjorde det også takket være sin melodi, som den fik i 1810. Det var auditor P. E. Rasmussen, der ude i Farum klimprede den frem på sin violin,

og dermed skabte en af vore fineste fædrelandsmelodier. Den er på én gang fordringsløs og værdig, holdt i overvejende trinvisse intervaller, ingen dikkedarer eller kromatik, end ikke det obligate udsving til kvinttonarten.

Melodien profilerer på udmærket måde strofen, som synes at være Koks egen opfindelse. Den er i barform, som der på Koks tid var god tradition for. Men de to første led, som er i 13-stavelser trokæiske vers, savner fortilfælde. Med trokæerne kan Kok have haft et ønske om at give digtet en gammeldansk farvning. Herpå tyder også de mange bogstavrim (*vang og vænge* etc). Kok kan have drøftet versformen med sin antikvariske ven, Peder Syv, der efter nogen tøven optog visen i sin Kæmpeviserbog fra 1695.

Med sit romantiske gennembrud blev Danevirkevisen brugt og misbrugt i én uendelighed, ved folkemøder på Himmelbjerg og Skamlingsbanke, i selskaber, loger osv. Teksterne kunne være hårrejsende som denne fra den navnkundige Sommerstedfest i 1843¹⁴:

Endnu maa vi nævne tvende
Deputerede,
Som, før Sagen den fik Ende,
Protesterede
Imod Tydskernes Betænkning,
Til vor Rettigheders Krænkning,
Disse to vor Bifalds-Hilsen:
Jeppesen og Nielsen!

Teksterne kunne også have lyrisk karat som den smukke fædrelandssang, Hauch skrev i 1855 til en fugleskydning (!):

Morgendug, der sagte bæver i den lune Vind,
Blomsterduft, der langsomt svæver fra den gamle Lind.
Alfeleg bag Skovens Sale,
Fuglesang i Foraarsdale,

Maanens Lys paa Bølgens Strømme.

Det er Danmarks Drømme.

De følgende strofer anslår heltetonen. Men den citerede førstestrofe tromles ned af Rasmussens stoute melodi. I 1921 redede Carl Nielsen æren, og der kom en velskabt sang ud af det. Hauch var også mester for den patriotiske sang *Hvorfor svulmer Weichselfloden, som et Heltebryst*. Her kommer 13-stavelsestrokæerne nok østfra, som "slaviske trokæer".

Den norske versforsker Hallvard Lie formoder, at Danebodvisen har inspireret Bjørnson til *Ja, vi elsker dette landet* (1859), der ganske vist er en ensdannet ottelinjer. Men Lie kan have ret i, at det sjældne trokæiske langvers i sig selv er nok til at betinge en rytmask påvirkning¹⁵.

Der er imidlertid en anden mulighed. Oehlenschläger har nemlig brugt ottelinjeren et par gange, sidst i digtkredsen "Norgesreisen" fra 1833, tidligere i digtkredsen "Frederiksberg" fra 1817. I den finder man det kønne erindringsdigt "Søndermarken", hvor stadsgartner Voigt – som Oehlenschläger hylder – havde skabt forskellige romantiske prospekter. Mest betaget var den unge digter af det norske landskab, "Grane-skoven" og hans "norske Lund", som angiveligt inspirerede ham til Hakon-Jarl-romancens grantakte fjeld. Voigt havde med opstablede stenblokke skabt et miniaturebillede af fossen og fjeldnaturen, som fik digterens hjerte til at gyse¹⁶. De romantiske digtere havde bibragt folk den forestilling, at sten og fjelde var et fortrin for et land. Bjergene blev symbol på nationens kraft og mandighed, og det var naturligvis ubelejligt for fladlandets patriotiske digtere. Det jamrer de over, *I Danmark knejser intet Fjeld*, synger C.Wilster i sin "Sang for Danske" (1827), men de tager også til genmæle: *Troer I da, at Klippen ene / Præger sig i Hjertet ind?* spørger Oehlenschläger i "Hiemvee", 1805. Og i Søndermarksdigtet siger han rent ud: *Praler ei af store Fielde! / Jeg har Fielde seet...*, men ingen der i storhed kan måle sig med det, som den almægtige fantasi får ud af slotsgartnerens norske tuer med det lave mos.

Hvis man til dette lægger, at Bjørnson både var en trofast ven af Danmark og tillige belæst i den danske litteratur, kan man gætte på, at han har fået sit sjældne versmål fra Oehlen-schlägers to norske digte. Det er en morsom tanke, hvis slots-gartner Voigts miniaturefjeld havde ydet en skærv til Norges prægtige nationalsang.

Dette fører videre til den vistnok berømteste underdrivelse i vor nationale sangskat, Grundtvigs *Langt høiere Bjerge saa vide paa Jord*. Den blev lige så populær som Danevirkevisen, men udfolder nu det kendte billede af Danmark med de brede bøge nær salten østerstrand:

Langt kjønnere Egne, vil gjerne vi troe,
Kan Fremmede udenlands finde,
Men Dansken har hjemme, hvor Bøgene gro
Ved Strand med den favre Kjær-Minde,
Og deiligst vi finde, ved Vugge og Grav,
Den blommede Mark i det bølgende Hav!

Strofen var på mode i årene omkring 1790, hvor den findes i Thaarups populære syngespil og i klubviserne. Men Grundtvigs forlæg lader sig muligvis indkredse nærmere.

Den 30. januar 1801 opførtes på Det kgl. Teater den første ballet med nordisk tema. Den hed "Lagertha" og var et mærkeligt blandingsværk af dans efter balletmesteren Galeottis koreografi og skuespil med indlagte sange til tekster af digteren Chr. Pram. Musikken var af Cl. Schall. Sangen *Saa glade vi drage det lynende Sværd* med en hyldest til konge og fædreland, fik folk til at synge med.

Tiden var nemlig politisk spændt, ladet med ængstelig forventning, men også med forsvarsvilje. I marts 1801 var en engelsk flåde under Nelson på vej mod København. "Fædrelandets frivillige sanger", den folkekære skuespiller H.C. Knudsen foranstaltede patriotisk fællessang i forbindelse med forestillingerne på nationalscenen. Sidst i marts foretog han selv,

iført matrosthøj, en ny sang. Det var kaptajn W.H.F. Abrahamsons *Vi alle dig elske, livsalige Fred / Du viser os Himmelen aaben*. Den er i samme strofeform som *Saa glade vi drage etc.* og lægger sig i sit udtryk tæt op ad denne. Prams sang har t.eks. linjerne:

Saa glade nedlægge vi dræbende Staal,
Naar først det tilkæmped os Freden.

Schalls melodi er i den mørktfarvede "nordiske" stil, som kendtes fra Joh. Hartmanns og Ewalds Liden-Gunver-romance: moll-tonart med indledende opadgående kvart og 6/8-takt. Men Abrahamsons ord havde fået en ny melodi af H.O.C. Zinck, som var mere slagkraftig end Schalls: i lys og frejdig dur med treklangsmelodik og 4/4-takt med punkterede noder. Det er den melodi, vi stadigvæk bruger.

Hvad man havde fået øre for, var trestavelsestaktens (trisyllablernes) folkelige appel. Hvor de optrådte, ventede man følsomhed, begejstring eller fest i gaden¹⁷. I det nittende århundrede blev det almindeligt at komponere dem i den omtalte festlige marchrytme, som blev tidens symbol for kraft og heltemod. Som sådan bruges den i studenterangen (Winther: *Her under Nathimlens rolige Skygge*), under skandinavismen (Ploug: *Længe var Nordens herlige Stamme*), helt frem til arbejderbevægelsen, der fører en god del af denne borgerlige patos med over i sine sange (U.P. Overby: *Snart dages det, Brødre, det lysner i øst*, Aakjær: *Her kommer fra Dybet den mørke Armé*).

Vi alle dig elske blev med Zincks melodi et hovednummer i de heroiske tableauer, som Knudsen arrangerede rundt om i landets købstæder¹⁸. Oehlenschläger indlagde sangen i sin kanta-te på årsdagen for slaget på Rheden. Sangen blev sunget overalt, og kom også naturligt til at figurere ved den afskedsfest, der blev holdt for Pram i 1820, da han skulle emigrere til dansk Vestindien. Andre digtere bidrog i samme versmål, således Oehlenschläger med et temmelig ugideligt produkt. Grundtvigs digt stikker dybere end lejlighedssange plejer. Det

fremhæver de indre værdier på bekostning af ydre herlighed, og må siges at være en rammende karakteristik af dansk sindelag. Ved jorden at blive, det tjener os bedst. Vi er beskedne indtil det selvudslettende, men ved godt, at vi er nogle pokkers karle. Zincks kække og selvbevidste melodi slår nok digtets ord over munden.

Der kunne anføres andre impulser til Grundtvigsangen¹⁹. Her er kun fremdraget den mest plausible udviklingslinje: Prams Lagertha-sang, dens forbindelse til Abrahamsons patriotiske vise,²⁰ Zincks marchmelodi, som så bliver forlæg for Grundtvigs fædrelandssang.

Strofens livskraft

I selskabssang, salme og fædrelandssang sikres strofens stabilitet gennem melodien. I læselyrikken må den klare sig som poetisk form ved egne, sproglige kræfter, hvad den som bekendt også har gjort gennem årtusinder.

Man fremhævede fra alle sider strofens nødvendighed som lyrisk form. I 1818 udskrev Selskabet til de skønne Videnskabers Forfremmelse en konkurrence om den bedste nationalsang. Konkurrencebetingelserne fastslog udtrykkeligt, og i grunden helt overflødigt, at indsendte tekster skulle være i "taktfast Versform". I 1837 udskrev Musikforeningen en konkurrence om danske sange, og fremhævede igen den strofiske form²¹. Det inspirerede bl.a. Ingemann og Weyse til Morgen- og Aftensangene.

Hvad der kan undre, er den stædighed, hvormed den strenge strofe holder stand også i den lyrik, som er beregnet ikke til sang, men til læsning. Helt frem til modernismens frembrud underkaster den høje lyrik sig denne tvang.

Der kan anføres tre sammenhørende grunde.

Det kan skyldes ren og skær sædvane, hvortil man må henregne det almægtige eksempel fra sanglyrikken.

Det kan også skyldes ønsket om trods alt at blive sat i musik. Digterne vidste udmærket, at hver gang 10 mennesker læste

deres digte, var der 1000 eller flere, der sang dem, hvis de først havde fået en god melodi.

Det kan for det tredje skyldes den vilje til selvpålagt kunstnerisk disciplin, som alle de store digtere kendte til. Goethe formulerede den i sit ofte citerede aperçu: *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*, og Oehlenschläger taler senere om at *for at frembringe Kunst (...) maa vi indskrænke os; (...) denne Indskrænkning forudsætter Skranker*²². Strofen er i så henseende et klassisk (i betydningen mønstersøgende og mønstergivende) fænomen.

Strofen under pres

Siden romantikkens frembrud har man gjort de klassiske strofer til genstand for rytmiske eksperimenter, der satte dem mere og mere under pres. Indenfor de gængse versarter kom den såkaldte dobbeltmetrik på mode. Hermed menes, at en strofe lader sig tolke metrisk på to måder. Dens klassiske entydighed bliver tvivlsom.

Tag som eksempel denne strofe fra Ingemanns Morgensang, som ethvert barn kender:

Nu titte til hinanden de favre Blomster smaa;
De muntre Fugle kalde paa hverandre;
Nu alle Jordens Børn deres Øine opslaae;
Nu Søglen med Huus paa Ryg vil vandre.

Det er en gammel folkelig strofe, der efter sin ydmyge herkomst har fået navnet *Almuestrofen*. Den havde stor udbredelse i Danmark og Sverrig med viser som "Lille Lise og Greven", der går til en folkemelodi, som blev optegnet af R. Dybeck og blev benyttet af ham i 1844 til nationalsangen *Du gamla, du fria, du fjällhöga Nord*.

Almuestrofen adskiller sig fra den almindelige folkevisefirlinjer ved sin større stavelsesrigdom. Derved får den sin mærkeligt tvetungede rytme, som romantikerne satte pris på.

Versene ligesom svæver mellem to metra, otteslags rækker med normalt eller undernormalt antal stavelser:

Nu titte til hinánden ~ de fávre Blómster smáa ~

De múntre Fúgle kálde paa hveráandre ~ - ~ - ~

...eller firslags rækker med overnormalt antal stavelser, og hvor vægtige ord undertrykkes, men som går gnidningsfrit i flere partier af digtet:

Guds Hímmerriges Frýd har Han lóvet de Smáa

Og Blómster fra Páradíssets Énge.

Ved denne læsning undgår man det store tomrum efter de kortere vers.

Meningen er ikke, at man skal vælge pedantisk mellem det ene eller det andet metrum, men at man skal føle den sødmefulde svæven mellem de to metra.

Ingemann gør formen raffineret ved at gennemføre en konsekvent stavelsesfordeling igennem hele digtet, hvis samtlige førstevers, andetvers osv altså har nøjagtigt samme metrum. Han gør derved på en gang versforedraget folkeligt og artistisk, og rækker dermed hånden til komponisten Weyse, der kvitterede med den fortjente anerkendelse: "Sådanne skønne digte komponerer sig selv".

Grundtvig brugte den samme faste fordelingsteknik i sine sange. Men han bruger ikke de stavelsesrige, *pæoniske* metre og undgår alle ekstravagancer. For ham var den faste blanding af to- og trestavelsesgrupper folkelig og romantisk nok.

Nu drejer det sig jo stadigvæk om sange, hvor melodien sikrer strofens identitet, så den hellige grav er vel forvaret. Men strofen bruges også i læselyrikken. Som et eksempel fra nyere tid kan nævnes Jens August Schades satiriske roman "Sjov i Danmark" fra 1928. Når den kalder sig et "sangværk", er det billedligt ment, som f.eks. Riffbjergs "Fædrelandssange", der heller ikke skal synges. Schades roman er endnu metrisk, men

tillige en forbrødring med maleriets omtydning af den moderne kultur – alle kapitler begynder med ordene MAN SER:

MAN SER en skygge ånde, – et viftende gardin,
et lille barnehoved ler på puden –
det trækker lidt i kamret, og mørket bliver koldt,
– men skyggen bliver roligt dér på ruden.

Forbilledet er den romantiske sangpoesi.

I læsepoesien blev tidens store metriske mode *Nibelungenstrofen*. Den blev genopdaget og lanceret af Oehlenschläger, men udfoldede for alvor sin dobbeltmetriske natur med Chr. Winther. Hans vældige spektrum af rytmiske variationer var *gefundenes Fressen* for tidens mange oplæsere. *Hjortens Flugt* skifter mellem fastere lyriske strofer, der kunne sættes – og blev sat – i musik, og friere episke strofer, der bringer strofen under alvorligt pres:

Jeg fæster ingen Qvinde,	Med ydmyge Lader,
Jeg sætter aldrig Bo;	Men med listige Blik
Jeg har en Elskerinde,	Den fremmede Qvinde
Som evigt jeg er tro;	Imøde os gik.
Som Solen kaster Skygge,	Hun vilde have Fred og Frist,
Som Blomst har Blad ved Blad,	Det kunde vi forstaae.
Vi sammen boe og bygge,	Os fremmed var Ordet, som
Og skilles aldrig ad.	Paa hendes Tunge laac.

Strofen og oplæsningsbølgen

I det 19. århundredes borgerhjem underholdt man sig med samtale, dans, spil og selskabslege, men der var to arter af underholdning, som tegnede sig særlig markant med en næsten rituel karakter. Det var hjemmemusikken, og det var oplæsningen.

Den musikalske underholdning var midtpunktsamlet om tidens populæreste instrument, klaveret, eller "pianofortet", i regelen trakteret af husets døtre, som instrumentalmusik eller

som sangledsagelse. Man kunne øse af et fyldigt repertoire af romantiske karakterstykker (Schubert, Field, Chopin, Schumann, Mendelssohn...) og af sange, hvor akkompagnementet var indrettet, så det i givet fald kunne stå alene som en "Lied ohne Worte". B-tonarterne var særligt yndede, fordi de lå bekvemt for amatøreren, der med sin begrænsede teknik kunne få brudte akkorder til at lyde helt virtuost. I de mere avancerede borgerhjem kom mandskvartetsang på mode.

Den nemmest tilgængelige tidkort var oplæsningen. Øverst på dagsordenen stod tidens mange underholdningsromaner, men i de dannede kredse foretog man også tidens lyrik. I 1830'erne gik mange gode kræfter i brechen for denne underholdning. Der gik en oplæsningbølge over landet, et sidestykke til den interesse for klaversangen i hjemmene, som Musikforeningen stimulerede. Ikke bare sangen, også læsepoesien var på den måde med til at holde liv i den romantiske strofe. Christian Winther, der læste sine egne digte op så de lød som sang, var ikke meget stemt for, at de skulle sættes i musik²³. For ham skulle poesien stå på egne ben, hvad den da også gjorde. At kunne deklamere et digt hørte til de selvfølgelige færdigheder, som i Aarestrups lille scene fra selskabslivet, "Declamationen":

Musiken i det Fjerne

Kun lidet os geneerte;

Vi bad, og, rød som Rosen,

Du Digtet declameerte.

Af oplæsningsstof brugte man forhåndenværende samlinger, Sanders *Odeum* fra 1808 og Chr. Molbechs *Dansk poetisk Anthologie* (1830-32). I 1836 udgav Chr. Winther med udtrykkeligt henblik på deklamationslysten en mere tidssvarende samling af *Hundrede Romanzer af danske Digtere*²⁴. Samme år udgav Hertz sin Samling af danske Sange, og i 1842 kom J.L. Heibergs *Et Hundrede lyriske Digte af den danske Litteratur*.

I 1865 prøvede Winther at gentage sin succes med antologi-

en *Dansk Lyrik*, og samme år fulgte H.P. Holsts *Romanzer af danske Digtere*. Winther havde allerede i 1836 fremhævet den episk-lyriske romance som særlig velegnet til levendegørelse ved deklamation. I 1872 udgav han sin samling af *Danske Skjemtedigte*, ikke alle lige morsomme.

Disse antologier er i lommeformat. De skulle være håndterlige, når man læste op for selskabet.

Mod århundredets slutning tog oplæsningsinteressen en anden retning. Den blev demokratisk, skulle være almindelig. Den har næppe bevaret gejsten i det borgerlige hjemmeliv, hvor man måske mere satte problemer under debat, men det står fast, at den nu fik et mere pædagogisk ydre. Herom vidner de mange anvisninger på oplæsningskunsten (Georg Fasting: *Læsekunsten* 1891, Peter Jerndorff, *Om Oplæsning* 1897, opr. holdt som foredrag for Det pædagogiske Selskab, Tale og Læsning (1911), Betty Paullis *Læsning og Oplæsning*, 1922, for børnene i N. Zahles skole m.m.).

Samtidig fortsætter lyrik-antologierne, men der sker nu det betydningsfulde, at formaterne vokser til storformat. Særligt karakteristiske er de pragtudgaver med illustrationer af danske kunstnere som xylograf F. Hendriksen i firserne og halvfemserne udgav for foreningen "Fremtiden". Hendriksen betød for datidens boghåndværk det samme, som Erik Ellegaard Frederiksen har betydet for vor generation. I "Fremtiden"s digtudgivelser har billedet taget tæten, med illustrationer af Hans Nic. Hansen, August Jerndorff, Carl Thomsen, J. og N. Skovgaard, Lor. Frølich, Hans Tegner m.fl. Omkring århundredskiftet hersker skønvirke-stilen, og digtene er på nippet til at forsvinde i kalligrafi. Ikke bare satsen, men også kæmpeformatet gør bøgerne uhåndterlige til oplæsningsformål.

Men i alle lyrik-antologierne er det påfaldende, at strofen holder stand. Den får, som den også tidligere har fået det, sit modspil i ustrofiske deklamationsnumre, som ikke mindst Drachmann var mester for. *Den sidste Parade* (1877), *Den store Bjørns Endeligt* (1878) og *Androkles og Løven* (1879) er gode ek-

sempler. De er skrevet i frie, metriske vers med varierende linjelængde, der giver foredraget et stærkt "deklamatorisk" præg:

Hed som en Ovn,
Rødgul som Stenen, der brændes i Ovn,
Trøstesløs tør som det Halm, hvormed Teglovnens næres,
Ligger den lybiske Ørk
Som et Ler, der kan brændes til Tegl,
Men aldrig fortæres...

(her cit. efter *Romancer og Digte, danske og norske* ved Chr. Richardt, med tegninger af Aug. Jerndorff, 1882).

Slutning

Vi har fulgt den europæiske rimstrofe fra dens udspring i de første kirkesange. Den blev til i mødet mellem romersk kunstoprofa og en ny accentuerende versbygning, som i nyere tid blev profileret gennem musikkens taktprincip.

Strofens krise indtræffer hos os i tiden efter anden verdenskrig. I tiden op mod modernismens gennembrud udsættes den stadigvæk for "dobbelmetriske angreb", således hos Tom Kristensen, men den befæstes og holder stand med store sangdigtere som fx Jeppe Aakjær. Og under besættelsen viser den jo om nogensinde sin magisk samlende kraft.

Med tabet af det gamle værdigrundlag står strofen for fald. Intelligentsiaen mister troen på Gud, konge og fædreland, men værre er, at efterkrigstidens modernitet anfægter fællesskab og sammenhold. Man kan mande sig op til 'politisk solidaritet', men den synes ikke at stikke dybt i befolkningen, hvor arbejdersangen minimeres til statsminister Nyrup Rasmussens fremførelse af *Når jeg ser et rødt flag smælde*. Det voksende velfærd fører til selvgothed. Herom vidner hensygnende partiforeninger, tyndt besøgte vælgermøder og højskolernes krise. I kirkerne synger den lille tapre skare ufortrødent videre, men salmerne har svært ved at nå uden for murene. Skolernes morgensang er en saga blot. Folkeligheden har fået andre

mål, ikke blot fodboldmål, men først og fremmest underholdning. Her har sangstrofen stadigvæk sin indlysende funktion, men nu under den rytmiske musiks ægide, ikke som de gammeldags sangstrofer, der var våben i tilværelseskampen. Der synges endnu på højskoler, efterskoler, ved landsidrætsstævner m.m. Længst har strofesangen vel holdt skansen i Sønderjylland. Medens dette skrives, inviterer "Weekendavisen" til en national sangerdyst i god gammeldags forstand, og det første forsøg (Pia Juel) er allerede offentliggjort (10-16 juli 1998). Det præsenterer de nødvendige ingredienser: fast strofebygning, nationalfølelse og Danmarksbillede, men er præget af angst for fremtiden.

Sangstrofernes undergang er ikke uden sammenhæng med modernismens medieskift. De visuelle medier vinder frem ved siden af de auditive, man *ser* mere end man *lytter*. Det "musiske" taber terræn, eller søger mod voldsommere påvirkninger som den nævnte rytmiske musik. Den overhører ingen, men dens sjælelige effekt tilhører øjeblikket. Det er et af den moderne æstetiks paradokser, at popmusikken somme tider kan bevæge hjertet med en lignende styrke som den klassiske musik. Den efterlader blot ingen spor, mangler slidstyrke.

Strofen er ikke længere noget man synger og hører, den er noget man *ser* på papiret. Den er blevet det synlige udtryk for de musikalske (rytmiske og klanglige) kræfter, som også råder i modernismens digte, nu bare frit, styret af digtets øjeblikkelige krav. Det moderne digt opviser ikke helt sjældent en opstilling i strofer med ens linjetal, men de er som sagt primært grafisk begrundede.

Ezra Pound skelnede i sin tid i et berømt manifest mellem to arter af lyrik, én hvori musik, ren melodik bryder ud i ord, og én hvor ordene går over i malerkunst. Den første er strofens gebet, den anden kan undertiden låne strofens ydre form som virkemiddel, men er i vor tid behersket af de frie, dvs de ikke-metriske vers. Digtet bliver til en lille billedramme, som vore øjne kan gå på vandring i og – i de lykkelige øjeblikke –

fatte digtet som en tidløs helhed, hvor alle ord gennem deres konstellationer virker i samtidighed.

Om årsagen til denne udvikling kan der siges meget. Men det er, som man siger, en anden historie²⁵.

Noter:

1. Oversigt i J. Fafner: *Tanke og Tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa* 1982 s. 129-132. Augustins retorik er udgivet af Niels W. Bruun: *Om den kristne taler*, 1972, indledning, kommentar, latinsk tekst og dansk oversættelse.
2. E. Norden: *Die antike Kunstprosa* 1909 s. 810-908.
3. P. Johansen: *Kunst og Illusion* 1912 s. 7. Om kirke- og krybbespil i øvrigt, se Torben Krogh: *Ældre dansk Teater* 1940 s. 9 ff. Om Luthers krybbespil, se A. Malling: *Dansk Salmehistorie I* 1962 s. 408.
4. Cit. efter P.A. Steidl, *Vor Frues Sange* 1918 s. 10 f.
5. James J. Murphy: *Rhetoric in the Middle Ages, A History of Rhetorical Theory from Saint Augustin to the Renaissance* 1974 s. 163 ff.
6. *Poetria Nova of Geoffroy of Vinsauf*, translated by Margaret F. Nims, Toronto 1967.
7. J. Fafner: *Digt og Form. Klassisk og moderne Verslære* 1989 s. 128.
8. Cit. efter T. Vogel-Jørgensen *Bevingede Ord* 1940, 5. udg. 1975 sp. 674.
9. P. Dominicus Johner: *Gregoriansk Koral*, overs. af J. Bruun 1931 s. 64.
10. Erik Dal: *Nordisk folkeviseforskning siden 1800* 1956 s. 81 f. Se også *Danmarks gamle Folkeviser XI: Melodier*, udg. af Thorkild Knudsen, Svend Nielsen og Nils Schiørring 1976 s. 41 ff.
11. Franz Saran: *Deutsche Verslehre* 1907 forord VIII ff.
12. J. Fafner: *Dansk Vershistorie II* (udkommer).
13. *Digt og Form* § 77.
14. Cit. efter Jakob Petersen: *Skamlingsbanken 1843-1943* s. 43. *Tanke og Tale* s. 424 ff.
15. Hallvard Lie: *Norsk Verslære* 1967 § 1072.
16. Se også Chr. Elling: *Tvillingriget i Søndermarken, "Motiver"* 1963 s. 132.
17. J. Fafner: *Dansk Vershistorie I* 1994 kap. 8, cf. *Digt og Form* § 110.
18. Henrik Nyrop-Christensen: *Mindehøjtideligheder fra Fr. VI's tid. Omkring H. C. Knudsens heroiske tableauer*, 1970.
19. Flemming Lundgreen-Nielsen: N.F.S. Grundtvigs "Langt høiere Bjerge",

- i "Hvad Fatter gjør", festskr. t. Erik Dal 1982 s. 289-307.
20. Således antydte af Vilh. Andersen i *III. da.Litt.hist. II* 1934 s. 858.
 21. Niels Martin Jensen: *Den danske romance 1800-1850* 1964 s. 87.
 22. Adam Oehlenschläger: *Æstetiske Skrifter 1800-1812* ved F.J. Billeskov Jansen 1986 s. 42 f.
 23. A. Arnholtz: *Fremførelsens historie i Danmark* Da.Studier 1965 s. 20.
 24. F.J. Billeskov Jansen: *Danmarks Digtkunst III* 1958 s. 282.
 25. Historien vil blive fortalt i det kommende andet bind af *Dansk Vershistorie*.

JØRGEN FAFNER

F. 1925, dr.phil.1964 på en afh. om guldalderens strofekunst, 1970-95 professor ved Københavns Universitet, hvor Institut for Retorik blev bygget op. Gennem årene medarbejder og konsulentvirksomhed ved amerikanske, tyske og nordiske publikationer, sæde i forsk. ministerielle udvalg samt i Dansk Sprognævns arbejdsudvalg. Bøger om retorikkens teori og historie, dansk metrik og vershistorie, medarbejder ved Danmarks Nationalleksikon.

At læse

Anne-Marie Mai

For længe siden, tilbage i de tidlige 70'eres støvede dansk-timer, var min gymnasieklasse, hvis pensum var begyndt med runerne og skulle slutte med reklamerne, nået frem til Klaus Ribbjergs digt "Nultime", 1960, og et par stykker af os vågnede i en slags glad forskrækkelse over dette digt, som virkede ganske ubegribeligt og dog alligevel vedkommende. Digtets sære søjlefisk, omvendte og overfyldte sætninger, bristende hvalhud og opløste klokkeslet ud over nul fremkaldte en sproglig rystelse og usikkerhed. En forstående dansklærer kunne berolige os med, at digtet faktisk handlede om noget, nemlig jordens undergang, hvis det da ellers kunne være en trøst. Men heldigvis slap usikkerheden ikke sit tag i os, og sidenhen har jeg tænkt, at det er godt, at et digt kan bringe læseren på gængende grund, især hvis læseren tør se sin usikkerhed i øjnene og ikke blot vælger at lægge digtet fra sig med en hoveddrysten og en erklæring om, at digte "ikke siger mig noget".

Digteren Dan Turéll kunne ved udgivelsen af sit Ingemann-udvalg fortælle, at han besvimelede første gang, han som 10-årig hørte salmen "Lysets Engel". Salmen væltede ham i bogstavelig forstand. Denne lykkelige besvimelse var det overvældende udtryk for, at digtet kan bringe sin læser ud af en vant sproglig balance. Digtet kan ramme i plet og udtale følelser og forestillinger, som vi ikke havde sprog for, eller oplevelser, som vi ikke var klar over, at vi faktisk havde haft. Digte kan være et sprog, vi har længtes efter. De tidlige 80'eres storbydigtning havde denne funktion for mange læsere: sådan havde vi set og oplevet storbyen, natten og parken, uden egentlig at vide det.

Det negative udtryk for det tab af balance, for den rystelse, digtet kan udsætte sin læser for, er usikkerhed. Det er ikke rart at være usikker, at være bragt ud af fatning. Mange læsere bli-

ver virkelig ubehageligt berørt af deres egen usikkerhed i forhold til digtet. Nogle bliver ligefrem vrede på digteren. Man kan vælge at befri sig for sin usikkerhed ved hurtigst muligt at lukke bogen og blive enig med sig selv om, at det er bedst at glemme alt om digte. Dermed har man flyttet sin opmærksomhed væk fra digtet og tilbage på sig selv og er sluppet ud af pinen.

Nogle læsere prøver at søge sikker grund på en anden måde. Hovedkuld giver de sig til at associere på digtets billedsprog eller de fænomener, digtet benævner, og hurtigt kan de konkludere, at dette digt handler om en bestemt følelses-situation, sorg, melankoli, splittelse eller kærlighed. Som læsere kan vi nemt blive tilbøjelige til at bevæge os milevidt væk fra digtet, allerhelst tilbage til os selv og vores kendte forestillingsverden. Vi har en lidt uklar fornemmelse af, at digte handler om eller udtrykker følelser. Siden Ewalds dage er og bliver digteren for os den følende skjald, og selvom digtningen siden hen har gjort meget for at rokke os i den overbevisning, forlader vi os ofte som læsere trygt på følelsen. Digtet kan stritte nok så meget imod, men når vi ikke rigtig ved, hvad vi ellers skal stille op, begynder vi at sætte følelser på digtet.

I det øjeblik, vi ikke selv straks og øjeblikkeligt svinger følelsesmæssigt med digtet, prøver vi på alligevel at få følelserne ind i billedet ved at gøre os forestillinger om digterens "bagvedliggende" følelsesliv og digtets stemning.

Det er en smuk digtersandhed, at forstanden fejler, følelsen ikke, men man behøver ikke af den grund at tro, at digtet altid er et rent følelsesansliggende. Digtet kan være indsigt: digtet kan se ind på mennesket og på sproget, på muligheder og grænser i mennesket og i sproget, herunder selvfølgelig også følelsernes muligheder og grænser.

Mange læsere er tilbøjelige til at falde over en eller anden detalje i digtet, som man mere eller mindre tilfældigt har et forhold til, f.eks. digtets brug af farver. Vi har en forestilling

om, at farven rød symboliserer varme eller måske ligefrem kærlighed, og vi får nu snildt spundet en ende over vores egen forestilling, og med en mellemting mellem en smagsdom og en antagelse erklærer vi, at vi synes, at der er en varm eller kold, lys eller mørk stemning i digtet.

Begrebet stemning er for så vidt vigtigt i digtlæsningen, hvis man husker, at "stemning" er beslægtet med verbet "at stemme". En musiker stemmer sit instrument, mens digtet kan have en sproglig stemthed, der – hvis vi vil give det lov – kan gøre sin virkning på os.

Selvom nogle læsere og digtere mener, at det er en forbrydelse at ville prøve at forstå digte, hverken kan eller skal læseren afskaffe forståelsen, når der læses digte. Forståelsen kan man forsøge af afskaffe, hvis man vil tro på Gud, men digtet behøver vi ikke at tro på; det befinder sig lige for øjnene af os.

Forståelsen er en indbygget del af den måde, hvorpå vi forholder os til os selv og den foreliggende verden. Men en forståelse af, at fiskene og hvalen i Rifbjergs digt "Nultime" optræder i forlængelse af et kristent billedsprog, er kun et led i en indsigt i digtet og i digtets indsigt.

Det gælder om at bruge sin menneskelige trang til forståelse så langt som muligt og på en måde, der ikke lukker digtet af for indsigt i, at det måske netop beskæftiger sig med noget uforståeligt.

Læseren har først og fremmest godt af at iagttage digtets ordmateriale. Slet og ret læse, hvad der faktisk står i digtet. Det er en god idé at skrive digtet af. Dermed får man direkte fat om hvert eneste ord, hver sætning, hver strofe i digtet. Afskriften giver ikke læseren nogen mulighed for svinkearinder eller forvirrede associationer. Læseren holder sig selv fast på digtet og kan gøre opdagelser undervejs frem for at stirre sig blind på uforståelige sætninger eller metaforer. Hvis man f.eks. afskriver Michael Strunges første digt "Livets hastighed" fra hans debutsamling af samme navn, 1978, kan man ikke undgå at lægge mærke til, hvordan det personlige pronomen

"jeg" bliver brugt i digtet, og hvordan Strunge skriver sig frem til et punkt, hvor jeg'et og livet i en dobbeltbevægelse bliver subjekt og objekt for hinanden: "jeg ændrer mit liv/ før det ændrer mig." Dermed er læseren måske på sporet af et vigtigt forhold i digtet, og måske i hele Strunges forfatterskab, nemlig den følsomme cirkelbevægelse om jeg'et, dets betingelser og muligheder.

Læseren kunne gøre andre iagttagelser i "Livets hastighed" ved hjælp af en afskrift, f.eks. Strunges brug af mange verber og få adjektiver. Det har betydning for en fortolkning af digtet og dets ordmateriale. Det vil utvivlsomt være tidsspilde for en trænet læser at gå i gang med at skrive digtet af, og dog kan en afskrift skærpe selv den trænede læsers opfattelse. Man kan huske på historien om Jens Baggesen, der var så glad for sit berømte digt "Da jeg var lille", 1785, at han med fornøjelse skrev det af mange gange og også rettede i det ved et par lejligheder. Når Baggesen kunne lide at skrive sit digt af, var det ikke bare, fordi han var selvoptaget, men fordi han var optaget af de ord og det sprog, han havde fundet ind til i sit digt.

Digterne er omhyggelige med ordene. Nogle digte bliver til i en forkærlighed for eller overraskelse over et bestemt ord eller en sætning. Inger Christensen har fortalt, at *Det*, 1969, tog sin begyndelse, da hun efter færdiggørelse af sin roman *Azorno* i 1967 sad og ordnede sit manuskript og pludselig sagde: "Det. Det var det" til sig selv. Denne helt almindelige sætning og ordet "det" blev begyndelsen til værket. Herudfra kunne digtet vokse og folde sig ud, og alle de små notater og iagttagelser af sprogteoretiske forhold, Inger Christensen havde gjort uden egentlig at vide, hvad de skulle bruges til, begyndte af falde på plads omkring det lille ord og den helt almindelige sætning.

I de fleste lyriske forfatterskaber kan man lægge mærke til, at digteren har bestemte yndlingsord, der bliver ved med at give poesi fra sig. En slags katalog over yndlingsord kan man finde i Søren Ulrik Thomsens digt "regn søvn blå kys",

Ukendt under den samme måne, 1982, hvor digtets anden halvdel helt konkret viser, hvor skabende netop disse ord gør digteren.

I sit forhold til sprog materialet kan digteren være utroligt fintmærkende, nærmest fysisk. Det er ikke et spørgsmål om, at nogle ord i sig selv er mere poetiske end andre. Det er et spørgsmål om, at netop dette ord eller denne ordforbindelse kan blive en anledning til poesi.

Man kan tænke på, med hvilken utrolig nænsomhed og kærlig ironi Kristen Bjørnkjær i *Kærestesorg*, 1973, kunne vikle sig ud og ind af parforholdets 70'er-sprogklicheer og vise vej i en smerte og desperation, som de færreste, der havde følt kønsskampens hede, rigtig turde se i øjnene.

Der er nogle, der mener, at "ungdomsdrøm" er et mere poetisk ord end "søm". Lad dem om det. Digteren viger ikke tilbage for at kortslutte på en overraskende måde og bryde vores sprogvaner, og det er Sophus Claussen, der i "Mennesket og Digteren", 1907, fejrer livets fester i ord og gør sig fri ved rim som "drøm" og "søm".

Hvis man som læser skal opdage en bestemt digters yndlingsord og særlige greb om sproget, må man give sig i kast med hele forfatterskabet. Men skal man i første omgang blot nærme sig et enkelt digt, er det vigtigt at forholde sig til det, som digtet består af: ordene.

En måde, hvorpå læseren kan bringe sig selv i et direkte forhold til digtet, er at læse digtet op. Det er ikke alle digte, der kan eller skal læses op. Den konkretistiske og grafiske digtning skal ikke altid læses op, og man drejer unødvendigt halsen om på sig selv, hvis man vil prøve at læse den franske digter Apollinaires *Calligrammes*, 1918, op. Men tonsvis af andre digte kan læses op. Den gamle skolegrundlægger Nathalie Zahle gav sig i sin undervisning ikke af med at analysere eller fortolke lyrik og prosa. Hun læste op. Oplæsningen var analysen og fortolkningen. Hvis man lytter til grammofonpladen med Poul Reumerts oplæsning af "Guldhornene", er det nærmest en paro-

di, men oplæsningen var ment som en seriøs fortolkning. Reumert tolkede digtet.

Når vi giver os i kast med at læse et digt op, støder vi straks på problemer. Måske mangler der tegnsætning, måske er der ikke naturlige pauser efter sætninger eller verselinier. Måske er der stor afstand mellem nogle ord og strofer og mindre imellem andre. Læseren må tage stilling til, hvilke ord der skal lægges tryk på, og hvor der skal holdes pause, og overveje, hvad digtets grafiske opstilling på siden betyder for oplæsningen og for digtets sprogverden. Oplæsningen kan stille læseren i en valgsituation, hvor vi igen nærmere må studere ordmaterialet, før vi kan komme videre. Oplæsningen gør læseren skabende i forhold til digtet. Ofte støder man på påstande som: "Digtet lever først i oplæsningen." Det er noget sludder. Digte er ikke og kan ikke blive levende organismer. De hverken fødes, lever eller dør. De er kunst. Vi skal ikke sende bud hverken efter jordemoder eller bedemand til digtet. Vi, der læser op, lever. Oplæsningen er i modsætning til digtet en del af den levende sanselighed. Når vi læser op, giver vi vores forhold til digtet krop, fysik og ånde. Læg mærke til, at det er vores forhold til digtet, vi taler om, ikke digtet i sig selv. Oplæsning er vejtrækning. Vi giver digtet vores ånde for at kunne udtrykke vores forhold til digtet og gøre forholdet fysisk.

Det er meget lærerigt at studere og praktisere oplæsninger. De såkaldt åndfulde og dramatiske oplæsninger, der tidligere blev dyrket af berømte skuespillere som Poul Reumert, er ofte helt uudholdelige og virker ufrivilligt komiske. Men forestillingen om, at oplæsningen skal være indfølt, åndfuld og dramatisk er ikke forsvundet, og selv i dag er det hårdt arbejde at få skuespillere til at holde op med at dramatisere og føle med digtet i oplæsning. I stedet for at prøve at være åndfuld og dermed give digtet en slags forgæves kunstigt åndedræt, burde man prøve at samle sig om digtets sprogverden.

Jeg instruerede engang en skuespiller i oplæsning af Ingemanns morgen- og aftensange. Morgen- og aftensangene er

velkendte, og for mange af os starter den indre båndoptager straks Weysses smukke melodier, når vi prøver at læse sangene op. Næppe er vi begyndt på "Lysets Engel", før det indre pigekor sætter ind og synger morgensangen. Min idé med oplæsningen af morgen- og aftensangene var at give tilhørerne en mulighed for at lytte til digtene, bryde igennem melodiernes smukke lydmur og konfrontere tilhørerne med Ingemanns fantastiske og næsten surrealistiske billedsprog.

I oplæsningen blev det vigtigt at undgå, at oplæsningen komprimerede for den manglende melodi og sang ved at blive henåndet, indfølt og dramatisk. Hvis tilhørerne skulle have en chance for at høre Ingemanns ord, måtte vi gøre oplæsningen enkel og klar. Vi måtte undgå at overskygge digtene med følelser og dramatik. Oplæsningen skulle være underspillet, næsten nøgtern. "Der staaer et Slot i Vesterled,/ Tækket med gyldne Skjolde,/ Did gaaer hver Aften Solen ned/ Bag Rosenskyernes Volde." – skriver Ingemann. En "beåndet" oplæsning vil lave mange pauser, næsten efter hvert andet ord: "Der staaer... et Slot... i Vesterled...". En "beåndet" oplæsning vil trække vokalene ud med bagtungefyldte og -klang, sådan som det lader sig gøre med ordene "Rosen" og "Volde". Hvis man holder udtalen af ordene "Rosenskyernes Volde" længst muligt bagud i munden, lyder man nøjagtig som Poul Reumert. Vi valgte af underspille oplæsningen. Skuespilleren skulle læse verset: "Der staaer et Slot i Vesterled tækket med gyldne Skjolde" som en hel sætning. Da vi underdrev skuespillerens følelser, gav vi plads og rum for digtets følelsesunivers og dets billedrigdom. Enhver café eller forening med respekt for sig selv indbyder indimellem digtere til at læse op. Folk vil gerne se de giraffer, de kan læse om og se billeder af på avisernes kultursider, og hvis man krydrer arrangementet med lidt musik, video og en afsluttende diskussion har man dækket sig lidt under begrebet kultur, og digtene glider ligesom lidt bedre ned.

Oplæsningsarrangementerne kan trods girafeffekten og kultursyndromet blive vellykkede. Det kan lade sig gøre for

den digter, hvis digte egner sig til oplæsning, at læse digtene op, således at deres sprogverden kan opfattes af tilhørerne. Et samvær mellem digter og publikum finder sted. Men oplæsningsarrangementer kan også være en frustrerende affære. Frustrerende for tilhørerne, der for hovedpartens vedkommende aldrig har læst en stavelse af den optrædende digter, og for digteren, der står på scenen og nu med stigende skjult eller åbenlys nervøsitet prøver på at nå ud til publikum. Publikum vil underholdes og udfordres, og den digter, der ikke ved det eller kan underholde med latter, alvor eller selviscenesættelse, slipper skidt fra sin oplæsning og burde gå hjem og læse på Per Højholts diskussion af forholdet mellem show og tekst i *Intethedens grimasser*, 1972. For den del af publikum, der ikke er gået hjem endnu, hjælper det ikke at anstrenge sig med at prøve at opfatte de enkelte digte. Man kan foreslå, at digteren læser hvert digt op to gange. Det hjælper faktisk, selv om ideen sikkert ikke bliver populær ved de små borde. Eller man kan prøve at lytte sig ind på digterens oplæsningsrytme, betoning, stemmeføring og iagttagelse af kropsgestus hos den læsende. Bagefter kan man i ro og fred give sig til at læse digtene.

Romantikken opfattelse af, at digtet skal udløse en samtidighed og skabe umiddelbar oplevelse hos den lyttende, præger os stadig. Vi forventer i ét nu og uden videre anstrengelse at blive oplyst af digtet. Så let går det sjældent, men dette at skulle arbejde med et digt er ikke at foragte, og så får man meget bedre mulighed for at nyde oplæsningen ved en anden lejlighed.

Digteren har ikke patent på nogen sandhed om, hvordan hans eller hendes digte skal læses op, og den digter, hvis digte kun dur i hans eller hendes oplæsning, holder ikke særlig langt i litteraturhistorien. Det ville sikkert være interessant at høre Hölderlins oplæsning af sine digte, men Hölderlins digte er ikke afhængige af nogen bestemt oplæsning. De er afhængige af læsning. Forfatterskabets skæbne er afhængig af, at der en gang imellem er et par læsere, der gider koncentre-

re sig om digtenes sproglige dybde og perspektiv. Thorkild Bjørnvigs digt om Hölderlin fra 1986 er et eksempel på, at Hölderlin stadig har den nødvendige læser.

Digterens egen oplæsning og læsernes oplæsninger kan have væsentlighed og betydning derved, at de peger på dimensioner i eller egenskaber ved teksten. Det behøver ikke at være de vigtigste egenskaber ved digtet, som den oplæsende fremhæver. Men lytter man f.eks. til Poul Borums oplæsning af sine digte, opdager man hurtigt, hvor vigtigt ordet "verden" er for ham og kan derefter se på, med hvilken vægt og betydning "verden" optræder i selve teksten, hvorledes Borum kan samle en sproglighed og en rumlighed omkring ordet "verden" og i digtets "verden".

Digtere arbejder ofte meget smukt med digtets lyd og rytme. Især mange nye lyriske forfatterskaber lægger vægt på digtets lydlige udtryksmuligheder som rytme og musikalitet. "At læse lyrik i dag må derfor også handle om at lytte til disse rytmer – at opleve digtets musiske side" – skriver Pia Tafdrup i en artikel fra 1983. Og der er al mulig grund til at følge hendes opfordring. Digtets taktslag, dets tonalitet, dets pauser og rytmebrud er også dets sprogkunst, dets "stemning".

(Artikel er taget fra Anne-Marie Mais bog *At læse digte*, Borgens Forlag, 1991).

ANNE-MARIE MAI

F. 1953, ansat som forskningslektor ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Odense Universitet. Har bl.a. redigeret og bidraget til *Nordisk kvindelitteraturhistorie* bd. I-V, 1993-1998, og *Læsninger i dansk litteratur* bd. 2-4, 1997-1998 og er udpeget som hovedredaktør af den kommende fjerde udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. I-III, der skal udkomme i årene 2001-2002.

Et samlende nu

Pia Tafdrup

Med min seneste bog *Dronningeporten* var det, som om jeg så støvet, der kunne samles til en krukke. Jeg sad fra starten med de fineste og mest porøse bestanddele, men kendte ikke krukens form, kun dens omtrentlige omfang. Det var noget, jeg oplevede stærkt ved enkelte digte, men ikke mindst gjaldt dette som metafor for hele bogen.

Jeg er optaget af den poesi, der antager form af et udpræget værk. Denne forestilling kan dække såvel det enkelte digt som en bog, hvor samtlige digte, der hver især rummer deres eget afgrænsede univers, indbyrdes forholder sig til hinanden og sammen kaster lys på en overordnet idé. At digte har *værkharakter* implicerer, at de i deres afsluttethed er et mål i sig selv. Disse digte må sættes op over for dem, der har *processuel karakter*, det vil sige digte, der er en del af en fortløbende skrift, digte der udgør en vej frem, digte der er åbne og uafsluttede på en sådan måde, at de ikke sjældent revideres senere i et forfatterskab eller ligefrem gennemskrives igen – for mig med en irritation over, at noget trykt og færdigt sat ind i verden "fortrydes" og omarbejdes til noget værre eller bedre. Det er princippet, der gælder.

Lad mig anføre Gunnar Björling som eksempel på en digter, jeg har et ambivalent forhold til. Jeg kan læse hans digte med sand nysgerrighed, ofte med glæde, da de rummer stor kraft. Der er steder, der lyser hos ham, men hans digte er vanskelige at huske som andet end lyd- eller lysglimt, fordi de er så løse i strukturen. Gunnar Björlings digte afsluttes ikke, de udgør end ikke en kontinuerlig proces af forløb, brud eller omveje, de er derimod stadig nye måder at formulere det samme på. Det vil sige, at man som læser uvilkårligt tvinges til at springe over og dykke ned der, hvor

det glimter – en utilfredsstillende, abrupt læsning efter min opfattelse.

Digte, der i dag har explicit værkkarakter og indbyrdes relationer til hinanden, kan opfattes som tilhørende en gammel tradition, men disse værker kan lige så vel anskues som yderst moderne i deres modstand mod den stærkt dominerende begivenhedskunst, der her i 90'erne udgør et blandet felt af flygtige indslag.

Jeg befinder mig et andet sted med mine digte end i den accelererende strøm af indfald. Min poesi lægger op til en kontemplativ læsning, til at man tager bolig i sproget – en ganske anden tilegnelsesmåde end den interaktive form, der er blevet opøvet via computer- og netværksrelateret kunst, eller den zapning, der har bredt sig ud til at blive en hel livsstil. Digtene forsøger at minde den læsende om værdien af den værensform, hvor man *dvæler* ved tingene i stedet for ustandseligt at haste videre til næste indsigt.

Det æstetiske tillægges en afgørende betydning i det komplekst strukturerede værk. Digtets æstetik, dets opbygning og konstruktion, er uløseligt forbundet med semantikken, betydningssiden. Det formelles skønhed og de substantielle dybder er to sider af samme sag. Den ene kategori kommer ikke før den anden, men betinger gensidigt hinanden i tilblivelsesprocessen.

Jeg har erfaret, at stoffet gennem årene har fremkaldt en mere omfattende syntaks. Og formen har givet plads til mere stof. Forestillingskraften, imaginationen kan inspireres af begge kategorier. I det korte digt kan man være tilbøjelig til at give slip for tidligt, man stopper måske ved det første gode indfald i stedet for at udnytte det optimalt, og faren i det lange digt er naturligvis, at man mister overblikket og derved har svært ved at lukke.

Formspørgsmålet gælder ikke kun det enkelte digt, men omfatter også bøgernes komposition. Når mine digte er vokset fra få overskuelige linjer til længere, skyldes det ikke mindst,

at rummet i digtene har videt sig ud fra en inderste zone til en større verden. Mit hidtil længste digt er *Havel, jeg*, der strækker sig over ni sider, men gennemgående er mange digte i *Dronningeporten* væsentlig længere end digtene i mine første bøger, der udgjorde få linjer eller i det mindste kunne stå på en lille bogside.

Værkkategorien kan dække såvel den minimalistiske form som længere digte. Det korte digt er ikke bedre end det lange eller omvendt, det afgørende er, om digtet kan gribe! Jeg har imidlertid erfaret, at ikke mindst det lange digt er uvant for mange. Det kræver, at man i lögstrupsk forstand er anderledes stemt. Selv læser jeg lige så gerne haikudigte som digte skrevet i langform, men jeg skal i det følgende fokusere på den sidste.

Det lange digt kan spænde fra ca. en A4 side til en bog, der er skrevet som ét langt digt. Dette at overskride et ark er for mig at gå over en magisk grænse. Pludselig skriver man ud over papirets ramme og ind i en anden. Den, der skriver digte, skal til enhver tid have et bevidst forhold til ophør, men denne evne accentueres yderligere, når digtet vokser i omfang. Tilsvarende har jeg som læser fornemmelsen af at sidde med et langt digt det øjeblik jeg skal blade for at læse det, vel vidende at dette er en subjektiv oplevelse.

Lad mig som eksempler på danske langdigte fra de senere år nævne Klaus Rifbjergs *Camouflage* (1961), Thorkild Bjørnvigs *Ravnen* (1968), Per Højholts *Turbo* (1968) og Inger Christensens *Alfabet* (1981). Disse bøger har på forskellig vis værk-karakter i form af ét langt digt (*Camouflage*), en digtkreds (*Ravnen*), en hvirvel af tekststykker (*Turbo*) eller digte der sammen bygger på et større matematisk system (*Alfabet*).

Digte, der udgør et gennemkomponeret værk, kan være tematisk opbygget. I både England og USA er det blevet mere almindeligt, et eksempel kunne være Ted Hughes' netop udkomne bog *Birthday Letters*, der er et stort anlagt værk på 198 sider om hans tid med Sylvia Plath, mens det tematiske bortset fra enkelte undtagelser ikke kan siges at have præget den

hjemlige poesi. Selv har jeg op gennem 90'erne haft en fascination omkring det tematiske, idet jeg i *Krystalsskoven* fokuserede på skoven, i *Territorialsang* på byen (Jerusalem) og senest i *Dronningeporten* på vandet. Det har været afgørende for mig at få de mange sansninger og refleksioner, der knytter sig til et tema, til at forholde sig til hinanden, når jeg forsøgte at indkredse det mytiske, historiske og individuelle liv.

Hvert digt skal kunne hvile i en enkeltstående, vertikal læsning, men læst sammen begynder tråde at væve sig ud og ind mellem hinanden, således at digtene gentagne gange overrasker ved, at strømme af betydninger også udveksles på det horisontale niveau.

En orden er ikke længere givet, tværtimod det er noget af et projekt at fremskrive en sammenhæng. Og kunst er artificiel. Det er en kunstig orden der skabes i et værk, tilsyneladende fordi vi har en iboende trang til orden som reaktion mod det kaos, der omgiver os. Dette er ikke ensbetydende med universalromantikens genkomst, men kan ganske enkelt tilskrives en trang til indsigt i verden, et behov for at reflektere over menneskets vilkår.

Men digte *udforsker* ikke bare et stof, de *rejser* også et univers, en æstetisk verden. Og digte, der tilmed har *skabelseskarakter*, spejler ikke kun, men sætter netop noget ind i verden, der ikke var før. Siden der gik hul på englen i 1981 har jeg taget udgangspunkt i det kaotiske i en længsel efter i glimt at se sammenhænge. Såret kunne blive skrift. Selvom min seneste digttrilogi er komponeret i suiteform, er det kaotiske ikke blevet mindre og det omskiftelige ikke anderledes end før, måske tværtimod. Der skal en stadig større kraftindsats til for at se bare en glimtvis sammenhæng. Den orden, der findes i værkerne, den var ikke på forhånd givet eller i det mindste ikke på forhånd synlig, den er – som støvet til krukken – opstået i forløbet ud fra et vagt omrids.

Man går ind i en skov og kommer ud som "en anden", man rejser til en by og er "ikke helt den samme som før", man

bader, lader sig skylle igennem af regnen, sejler på en flod eller dykker ned i havet og føler sig "anderledes tilpas" end før. Rigtigere end at sige, at man er "en anden" efter disse møder, er det, at noget er hændt med én, noget der måske var latent til stede forud, har fundet vej frem, noget er blevet vendt rundt i én, så man kan samle sig på en anden måde end før eller se og opfatte anderledes end før. Denne *transformation* knytter sig til både skov, by og vand, men den vedrører også læsningen og det fænomen at overgive sig til det fremmede univers, som et digt er, gå ind i det, indånde med den vejstrækning digtets syntaks og rytme sætter og gå ud igen. Det er ikke digtets opgave at lære noget fra sig, men i digtets nærvær kan den læsende *forvandles* – om ikke til en anden, så til en ny version af sig selv, hvor sanserne skærpes, og man bliver i stand til at se meget langt, altså tænke klarere end forud. Det er den *etiske dimension*, der ligger i den forvandling digtet som et sprogligt kunstværk kan hensætte den læsende i.

Når man begiver sig ind i et langt digt, må man overgive sig på en anden måde, end når man læser minimalistiske digte, hvor døren slår i kort efter, at den er lukket op. Her skal de fortættede billeder falde hastigt og med stor præcision, mens de længere digte inviterer til, at man lytter til stemmens strømmende tale, når de mange motiver gennemspilles – med deres form for præcision. En ro, en udveksling, en højeste koncentration hos den læsende er påkrævet, for at digtene bliver mere end de umiddelbare ord. Et vigtigt greb i det lange digt er, at der ikke råbes i alle retninger, men at billederne som før nævnt indbyrdes peger på hinanden og gør noget ved hinanden. Her er billeddannelsen ofte en anden, idet disse langdigte ikke sjældent forsøger at kredse om noget, der ligger uden for samtalen, noget der ligger hen som en ordløs zone i vores liv, et mellemrige mellem sansning – myte – og refleksion. En tilstand, der i musikken kunne udtrykkes ved en tone, der instrumenteres over i forskellige stemmer ovenover og nedenunder. Som vandet søger nedad eller opad som damp,

kan forsøget være at formulere *værensformer* på grænsen mellem det ukendte og det kendte.

Sonia Brandes har sagt om sine papirklip, at hun må benytte nogle broer, ellers falder det hele sammen. Papirklip er en kunstart vidt forskellig fra digtet, men det gælder også, når digte bliver lange, at der optræder størrelser, der sjældent ville eksistere i en minimalistisk struktur. Det er så let at forkaste strukturerede digte som tom formalisme, det er snarere udtryk for berøringsangst, fordi det er en krævende form. Også formbevidste digte kan rumme en vildskab, og lynene kan lige så vel slå ned indenfor afstukne rammer... Digte, der i en storform indfanger det mangfoldige og det polyfone i komplekse enheder, betjener sig ikke alene af isolerede metaforer, som man kender dem fra modernismen, der er snarere tale om sprog-billeder, der forbinder sig med hinanden i lighedsrelationer eller parataktisk fremkalder skred af betydninger. Gælder det længere digte, der sammen danner en suitelignende struktur, begynder de forskellige digte indbyrdes at udveksle "en strøm af hemmeligheder", som Cezanne sagde om sine *Nature Morte* opstillinger, og her befinder vi os pludselig i en kunstform, der i sine stadigt ynglende betydningsdannelser, kræver at læseren vover at give slip og lade sig føre gennem rum af skiftende lys. Langdigtet forsøger at sprænge det minimalistiske digts under-tiden klaustrofobiske rum; det bygger på længsler, på brud og ombytninger, på forskellige vinkler at se fra, her er det ikke blot det hurtige piskesmæld, der falder og så slut. Langdigtet savner ikke kontrol over udtryksmidlerne, der er blot tale om et laboratorium for en ganske anden timing. Her er plads til gentagelsesfigurer, dvælende meditationer, spejlingsmanøvrer. Poesien må have sin klarhed, men langdigtet kan i særlig grad have den vågne drøms flydende karakter, ofte baseret på en associativ arkitektonisk form, en metonymisk gliden, et sug, en understrøm i sproget, der gerne må give kropslig resonans hos den læsende. Iboende i langdigtets bevægelse – fra den tøvende rytme til den rivende strøm – ligger forvandringsdrømmen.

Bøger, hvor hver plads er fyldt ud, kan være en anstrengelse. Er der sprækker i værket, kan det virke stimulerende, mens vældige gab igen bliver intetsigende. Også en storkomposition vil i positiv forstand få det ufuldendtes karakter. Det absolutte digt findes nemlig ikke, man kan ikke sige det hele, heller ikke når man arbejder med større systemer. Der vil – og skal – være sprækker, der åbner for andre indfaldsvinkler. Det uudsigelige vil altid være til stede. For hver ting, der siges, vil der være en irreducibel rest.

Tal igen, tal som regn, sagde de indfødte til Karen Blixen, fordi de holdt af at lytte til hendes rimdannelser, men regnens tonalitet kan meget vel karakterisere langdigtet. Ordene forlænger nervetrådenes sitren samtidig med, at de sætter deres spor i bevidstheden. Regnens strømmen er også et *samlende nu* for læseren og har således ikke så lidt fælles med den stemme, der lyder i langdigtet. Til det strømmende knytter sig forestillingen om, at noget kommer til, og at noget forsvinder. Forsvinden er også en del af tilstedeværelsen.

Hvordan indstiller man sig som læser på det lange digt, hvis man oftest har dyrket kortformen? Muligvis kan en læsningsmetode udledes af *Dronningeporten*. Lad mig derfor slutte med følgende digt:

DRØMMENES VANDINGSTED

Den, der har ører at høre med,
skal opfange et tonehav,
en undersøisk strøm af ord
glide op af mørket og flyve bort
med en erindring om skyer,
om skygger, om floders slyngning
og vinden gennem græsset.
Fiskens silkefine, transparente finner,
en halefinne, en ryg- og gatfinne,
to bugfinner og to gællefinner,

syv vinger for at fare med blodets hast
gennem verdens have
fra nat til nat
mellem delfinkranier, forstenede snegle
og østersfossiler, mellem grønalger
der om dagen lyser som et evigt forår.
Syv farver i en regnbue
for at flyve over himlen
som årets første rådyr
i spring over marken.
Syv farver i en regnbue,
geometrisk trukket
over sjælens firmament,
længe før de ældste hvirveldyr
befolkede vandet, en æra
før de første gik op på land
for siden at give liv til amfibier,
til kryb, til fugle og endelig til den,
der nu sidder helt stille, lyttende.
Den, der har øjne at se med,
skal høre godt efter,
når regnen falder, når dråberne
lyder som lyset i musikken,
ren som drengens første sædtømning
og ikke mindst siden hen,
når en akustisk regnbue
mellem klippemassiver og bjergtinder
sart flammende rejser sig af støvet,
opadstyrtende,
og man i et blått pulserende glimt
svømmelt elsker sit liv,
fordi det er ens eget
og ved, at det lukkes,
som porten til dette digt
slår i nu.

PIA TAFDRUP

F. 1952. Debuterede med *Når der gik hul på en engel* 1981, har foruden poetikken *Over vandet går jeg* (1991) og to teaterstykker skrevet ni digtsamlinger, senest trilogien *Krystalskoven* (1992), *Territorialsang* (1994) og *Dronningeporten* (1998).

Hvad skal vi med poesien?

Erik Skyum-Nielsen

Det spørgsmål, jeg her har stillet mig selv, udæsket af Modersmål-Selskabet, volder mig desværre en hel del problemer – så mange faktisk, at jeg nok kommer til at bruge næsten lige så megen plads på problemerne som på at svare på selve spørgsmålet.

Jeg synes nemlig nok, at jeg for mit eget vedkommende vil være i stand til at begrunde en daglig beskæftigelse med poesi som lyrikanmelder ved Information og som forsker i det 20. århundredes danske digtning. Dette arbejde kan jeg argumentere for ved at henvise, ikke bare til mit udkomme, men også til min nysgerrighed og til den som regel givtige udfordring, der ligger i at se på en tekst, en bog eller et helt forfatterskab – og spørge: Hvad er det her for noget? Hvad kan det, og hvordan gør det? På dette punkt kan jeg helt tilslutte mig lyrikeren Peter Laugesen, som engang, da jeg i et interview spurgte ham: "Hvorfor skriver du?" sagde noget i retning af følgende: "Altså, dette her samfund kører på *junk* hele vejen igennem, bare i mange forskellige former, af hvilke den ultimative hedder penge. I sammenligning med dét er mit "stof", nemlig skriften, ret uskyldigt at være *hooked* på."

Men hvad skal "vi" med poesien? Og hvem er i grunden "vi"? Og hvad for en poesi taler vi overhovedet om?

For nu at tage det sidste først, gælder det for det meste af den lyrik, de fleste af os oftest støder på, at dens begrundelse udspringer af en given brugssammenhæng. Salmen, højskolesangen, arbejdersangen, visen, rockhittet – fortsæt selv listen – har alle deres primære berettigelse i anvendelsen. Hvad man skal med denne digtning, det afhænger stort set af, om den kan synges og spilles, hvilket igen vil sige: om den kan skabe sammenhold og alvor, glæde og åndeligt nærvær dér hvor tek-

sten bruges, dér hvor folk er kommet sammen. Tekster, der dumper til denne prøve i brugsværdi, forsvinder i glemsel. De, der består den, lever.

En sådan åbenlys og spontan funktionalitet besidder den skrevne poesi ikke. Ganske vist hænder det ind imellem, at nogle af dens kvaliteter kan forløses ved en vellykket oplæsning; men selv da kendetegnes effekten gerne ved en art adspredt flygtighed: en digter eller skuespiller har læst, og pludselig kan man mærke, at der er sket noget med luften i lokalet. Folk trækker vejret på en anden måde, sidder måske anderledes på stolene, bøjer sig i alvor eller ser lidt mere åbent på hinanden; men de har ingen fælles form, hvori de bagefter kan fastholde det, der er sket, og der skal næsten intet til, før effekten er dampet bort: en mislykket oplæsning, en fuld mand på femte række, eller en skinger stemme, der højlydt forkynder, at nu kan der købes øl og sodavand i baren. – Man kan da af og til opleve, at skreven lyrik når frem og hjem, men man kan ikke begrunde den med, at den skal vi være sammen om og sammen i, her og nu. Ja, måske ligger dens kvalitet først og fremmest i dens principielle bortvendthed, dvs. i den suverænitet, hvormed den afviser at blive "brugt".

Hermed har jeg indskrænket feltet til den skrevne poesi. I det følgende indskrænkes det yderligere, til den tradition inden for de sidste hundrede år, som vi under ét kalder for modernisme, men som ikke, skulle jeg hilse og sige, er så slem som sit rygte. Og nu til det første problem: Hvem er "vi"?

Der findes i dag ingen vedtagen fælles værdi, der kan forene alle om nogen bestemt poesi. Litteraturen kan ikke længere begrunde sig med henvisning til troen, moralen, nationen eller kongen. Der gives ingen overordnet ideologi, intet kollektivt historisk projekt, som vi samdrægtigt løfter, og som litteraturen, herunder lyrikken, godhedsfuldt må påtage sig at arbejde med på, lige så lidt som vort samfund og vor kultur omvendt bæres af en fælles, overgribende magt eller norm, som litteraturen så kan forholde sig entydigt kritisk til. Poesi kan med an-

dre ord hverken begrunde sig i magten eller dens modsætning, den kan hverken hylde eller hudflette kulturen som sådan. Men den kan synliggøre samfundets og kulturens former, og tænke over dem, i sprogets materiale. Kortest og klarest blev dette formuleret af Per Højholt, da han i en samtale blev bedt om at komme med en definition af æstetik. "Vi lever," sagde han, "men vi lever altid på en måde. Æstetik, det er måderne."

Men at vi i dag står uden fælles vedtagne og åbent vedgåede værdier, betyder jo ikke, at der ikke findes en samfundsmæssig værdimåler – den er blot altid underforstået. Tre begreber må i denne sammenhæng gøre det ud for en beskrivelse af vort samfunds styrende norm:

1. Kvantitet. Alt skal kunne måles og tælles: flere penge, flere våben, smartere biler, større succes.
2. Funktionalitet. Alt, herunder mennesker, skal kunne bruges til et eller andet, men ikke nødvendigvis gen-bruges.
3. Rationalitet. Alt skal kunne begrundes, også tomhjernet underholdning, bare den giver penge (se pkt. 1) og/eller bruger penge og menneskelige ressourcer (se pkt. 2).

Set på denne baggrund kan poesiens værdi meget vel tænkes at ligge i dens mangel på værdi:

- Den rummer og udfolder egenskaber, der ikke kan måles og tælles: det man med et par fine ord kunne kalde "ikke-quantificerbare kvaliteter".
- Den har en nytte, som netop består i fraværet af anvendelighed.
- Den poetiske tekst er en genstand, der ikke lader sig begrunde i noget uden for sig selv, men danner sin egen begrundelse – "siger sig selv", som man siger.

Hvis jeg altså et øjeblik må modsige mig selv: det er godt for mennesker med noget, der ikke er godt for noget. Der skal al-

tid være noget i menneskers liv, der ikke kan og ikke bør begrundes. At søge alting målt, brugt og begrundet, dét er den visse død.

Her vil en og anden (garvet eller ny-omvendt) "holist" muligvis kunne indvende, at mange mennesker verden over i disse år er i færd med at genopdage en hel række mere "ægte" og "oprindelige" livsværdier. Men jeg påstår alligevel, at når gymnastisk kærlighed, meditation og urtediæter samt kondiløb i dansk nationaldragt ("fritidstøj") systematisk dyrkes af hensyn til den enkeltes selvudvikling og velvære, med gavnlig effekt på karrieren, så er der intet ændret ved dén fundamentale samfundsskabende model, hvori vi opsøger én tilstand, fordi den er god for en følgende tilstand, der nok så igen er god for den derefter følgende tilstand – nyttemodel-len udstrakt i tid.

Hvad er det da der sker, når vi læser digte?

1. Ja, klogere bliver vi jo sjældent. Vi vil som regel have meget svært ved bagefter at formulere den "indsigt", vi fik, og kan vi en sjælden gang dét, skal det nok vise sig, at vi netop ikke har haft en kunstnerisk oplevelse, men snarere har været udsat for dygtig pædagogik. Det er ikke med digte som med spillemaskiner, hvor resultatet kommer fossende ud forneden. Læseren modtager ingen jackpot, undtagen lige teksten selv, der bliver siddende i os som et spor: dét digt vil jeg gerne lære og huske, tænker man, og bære med mig videre som et usynligt smykke; dét digt har jeg da vist hørt en gang før; dét digt slår jeg op i en uge et sted, hvor andre kan se det – eller, mindre konkret: næste gang man i sit liv kommer ind på det samme sproglige spor eller befinder sig i en situation, der strukturelt ligner digtets, melder der sig måske en forsigtig tøven, en varsomhed over for ordene.

2. Eller noget uanvendeligt hænder; men det er ikke godt for noget som helst; men det hænder – og trækker dermed vor opmærksomhed hen i retning af betingelserne for, at noget sker: at det er her vi er, at vi har et sprog, og at vi er her en vis tid, som pludselig får fysisk substans, når varigheden slår om i fylde og digtets øjeblik bliver erobret tid.

3. Der sker noget meningsløst. I modsætning til de veldefinerede daglige og faglige brugssammenhænge, hvorfra vi er vant til et stabilt betegnende sprog, udfører poesi en art sabotage på sprogets iboende orden, ikke ved at sløjfe tegnets henvisning til virkeligheden, ikke ved at frakende ordet betydning, men ved at sætte tegnene på spil og på spidsen – i stedet for bare på plads. Teksten tømmes i stedet for som sædvanlig at hobe betydninger op til pædagogisk overmætning. Poesien minder os om, hvor tit sproget er lige ved slet intet at betyde.

Hvad jeg indtil nu har søgt at indkredse, er vistnok det, man i gamle dage kaldte for poesiens væsen. Blot har jeg omhyggeligt bestræbt mig på at beskrive digtningen ud fra det som den ikke er, altså negativt. Hvad sker der, hvis man lader benægtelsen slå om i en bekræftelse?

Så kan man om poesien, og stadig den skrevne, den smalle, den "svære" (fejlagtigt betegnet som vanskelig, fordi den udfordrer de måder, hvorpå vi er vant til at have et sprog) sige noget i denne retning: Ved at undsige vor kulturs fokusering på det kvantitative og afgrænse et felt af væren gør poesien tiden oplevelig som tid, sproget nærværende, kroppen tilstedeværende.

Ved at undsige sprogets krav om funktionalitet kan poesi frembringe skønhed, hvorved jeg forstår et nærmest uimodsigeligt indslag af noget, der er gyldigt i sig selv, i kraft af sin suveræne selvfølgelighed.

Ved at undsige sprogets konventionelle henvisning til en bagvedliggende fornuft siger poesien noget, der ikke kan siges på anden måde. Digtet siger om mig såvel som om sig selv: Jeg. Er. Her. Nu. Men hvis det "noget", som digtet siger, kan siges lige så godt i prosa, så er det også altid bedre at sige det i prosa.

Fra værdiløsheden, nytteløsheden og meningsløsheden som værdier har vi dermed bevæget os over i en positiv begrundelse for lyrik: at den åbner tiden, sanseliggør og konkretiserer sproget, indkredser kroppen, frembringer skønhed og nedbryder den frit i luften svævende mening. Altsammen egenskaber, der gør poesien til en væsentlig del af manges liv, men også egenskaber, der gør poesien besværlig, al den stund den i vidt omfang må stille sig kritisk til modersmålet.

Her må det være passende at tage to store forbehold. For det første, at de kvaliteter, jeg her har tilskrevet poesien, sagtens kan genfindes mange steder uden for poesien, ikke mindst dér, hvor vi gennem visse regler og ritualer åbnes for en væsensfremmed virkelighed. For det andet er poesi, socialt set, gået hen og blevet et nok så snævert foretagende. Dyr er den, og tidkrævende, og tit kræver den med skam at melde visse sproglige og litterære forudsætninger...

Fremfor at hælde vand ud af ørerne om poesiens fortræffeligheder kunne jeg derfor have lyst til afslutningsvis at sige noget om de umådelige fordele, man opnår ved at holde sig langt fra lyrik.

Hvilke fordele indebærer det at slippe for poesien?

Man undgår for det første denne evindelige pegn på sproget med dets løgne og stive modeller, de falske opdelinger, som ellers gør de fleste af os så trygge, skønt vi også ved, at de er med til at gøre mennesker bange og ufri. Undlader man at læse digte, kan man trøstigt blive ved at bruge løs af klicheerne, der jo bekræfter fællesskabet, idet de pr. automatik ugyliggør hvad vi oplever. Holder man sig fra digte, får man lov

at ævle løs uden at blive grebet i det. Man slipper for at få sit sprog uvirkeliggjort og kan derfor i fred "virkeliggøre" sig selv.

Digterne derimod, de tvinger gennem deres form sig selv til at gøre noget andet end det, der er lettest at gøre. Derved bringes de til at undres, ligesom deres tekster bliver i stand til at undre andre, som pludselig finder ud af, at de vidste en masse, som de ikke vidste at de vidste, samt at der fandtes hele verdener, som det almindelige sprog ikke rummede ord for. Altsammen besværligt og svært at holde styr på.

Lad mig i denne forbindelse pege på en sammenhæng i Elias Canettis erindringer, de tre bind med titlerne *Den røddede tunge*, *Faklen i øret* og sluttelig *Øjenspillet*. Hver titel udpeger et menneskeligt organ, som i den modernistiske kunst i dette århundredes tre første årtier blev udsat for gennemgribende kritik. Da tolvtonemusikken blev opfundet, skete det ikke mindst for at bryde de konventioner, der sad i øret på koncertgængerne i form af en tryk forventning om bestemte harmonier, klange og kompositionsforløb. Og da impressionister og kubister gav sig til at sanse om igen og male anderledes, gjorde de det især for at vise, at mennesker ser andet og mere end det, de tror de ser. Hvis altså modernismens musik udgør en kritik af øret, og billedkunsten en kritik af øjet, så leverer modernismens poesi og prosa en kritik af tungen. I lyrikken sker det ved at sætte små ubevogtede tegn på en side, tegn som kun kan opleves i og for sig selv, fordi en digter billedligt talt har skrabt papiret rent for alle de andre sprog, der hele tiden løber igennem os og fungerer i vore omgivelser.

At gøre læserne utrygge ved det sprog, hvis løgne og fortællelser, fortegninger og huller, halvhjertethed og tomhed de ellers så trygt har vænnet sig til, dét er en dominerende hensigt bag megen moderne digtning. At slippe for den slags undergravende sproglig virksomhed kan faktisk være behageligt. Men det har også andre fordele at undgå alt for nær kontakt med skreven poesi.

Men får for det andet lov at beholde sin krop i fred, uden at en fremmed rytme (digtets) kommer og griber den. Man slipper for det tredje for at blive mindet om alt det i livet, der knap kan rummes i sprog, såsom tavshed, stilhed og død. Og man kommer for det fjerde kun sjældent helt ud ved sprogets grænse, derud hvor betydningerne skrider – skulper væk gennem sanserne (som det sker via lydene, klangene) og skærpes ved en teori eller en implicit filosofi. Styrer man uden om digte, kan man måske undgå at havne på det sted, som Søren Ulrik Thomsen engang kaldte et højspændingsfelt, hvor en ekstatiske sang mødes med en teori.

Læsning af poesi er ovenfor beskrevet som noget, man kan hengive sig til, og noget, man kan lade ligge. Anderledes kan det ikke være. Men findes der alligevel en fælles interesse i den nyere poesi, bærer den trods alt en art overordnet værdi?

Jo, poesi kan minde os om vor udsathed, og den kan måske ved at gøre os tvivlende få os til i en slags trods at mobilisere de kræfter, der gør os til tænkende væsener, og til ranke, modige, værdigt vaklende individer. Blot er det vigtigt at understrege, at sådan et engagement aldrig kan blive en borgerpligt, noget man kan kræve af andre. Man er nødt til at gide selv.

ERIK SKYUM-NIELSEN

F. 1952, mag.art. i nordisk litteratur 1974 fra Københavns Universitet. 1974-78 dansk lektor ved Islands Universitet. Fra 1990 ansat ved Det Kongelige Bibliotek. Siden 1978 litteraturkritiker ved Information. Har udgivet en række bøger om litteratur, senest *Den oversatte klassiker*, 1997, samt oversat islandsk lyrik og prosa.

Salmen som sprogligt kunstværk

Lisbeth Smedegaard Andersen

Klokkerne ringer, man går igennem våbenhuset ind i kirkerummets kølighed, sætter sig på en hård bænk og venter på, at gudstjenesten skal begynde. Og hvad gør man i ventetiden: Man kaster et blik på nummertavlen, tager sin salmebog og slår op: Hvad skal vi synge?

Gudstjeneste og salmer hører sammen. En dansk gudstjeneste uden salmer ville ikke være en *rigtig* gudstjeneste, og salmernes brug i kirken har bestemt deres form: De skal kunne synges af en større forsamling, og derfor må de skrives i faste metre, så der kan sættes en sangbar melodi til.

Sværere bliver det, når man begynder at spørge om, hvad en salme *er*. Et sagligt svar kunne være, at en salme er menneskers svar på evangeliet, og derfor er en salme enten en lovsang, en bekendelse eller en bøn. Man kan også springe det saglige over og henført sige, at salmerne udgør en kunstschat, hvis lige ikke findes andre steder i verden. Der er lidt romantik i det synspunkt. Hvis man går til kilden, nemlig "verdens bedste salmebog", finder man alt fra den største poesi til sentimentale vers og dogmatik på rim.

Den samme romantik ombølger også det synspunkt, at salmerne er vor fælles kulturarv. Det er efterhånden kun delvis sandt. Ganske vist har mange af os lært salmevers udenad i skolen; men for de stakler, der ikke havde øre for rim og rytme, var det en blandet fornøjelse. Overhøringen i klassen af fødte ikke nogen kærlighed til salmeskatten, og hvis de pågældende ikke siden har været flittige kirkegængere, er salmerne gledet ud af deres erindring. For den yngre generation gælder, at morgensangens afskaffelse har været en katastrofe for kendskabet til salmerne. Det opdager man som præst, når man sammen med de implicerede skal finde salmer til bryl-

lupper og begravelser; men andre kan konstatere det ved selvsyn. I mange kirker sidder over halvdelen af kirkegængerne tavse, når der bliver sunget salmer. De kender ikke salmerne, og indholdet siger dem ikke noget.

Endelig kan man betragte salmerne som kunstværker, der skal føres tilbage til den skikkelse, digteren oprindeligt har givet dem. Men spørgsmålet er, om man i den forbindelse egentlig respekterer det, der dybest set udgør salmernes kunstneriske egenart: at de hører hjemme i gudstjenestens sammenhæng, og at de er skrevet med den bestemte funktion i tankerne. Derfor kan der være en idé i – i stedet for at prøve at definere, hvad en salme *er* – at se på, hvad en salme *gør*. Svaret er, at en salme forkynder evangeliet, og en salme, der gør det godt, er et sprogligt kunstværk.

At forkynde evangelium er at forkynde til frimodighed, og når det lykkes, bliver vores verden større. Det er salmens opgave i gudstjenesten. Men en god salme har et videreliv udenfor kirkerummet, fordi den hjælper os til at imødegå de kræfter, der truer med at ødelægge vores fælles tilværelse og på længere sigt også vores menneskelighed.

Jo mørkere verden er, jo vigtigere bliver salmernes budskab. I vort århundrede har salmernes forkyndelse haft konkurrence af mange slags profeter. På verdensplan har trusler om krig, vold og terror afløst hinanden, og det har været svært at se andet, end at døden altid får det sidste ord, og at Fanden hytter sine. Også på det mere almindelige plan har mismodet og angsten floreret. Et effektivt samfund er temmelig ubarmhertigt. Mange mennesker bliver skuffede i deres forventninger til tilværelsen og lukker sig inde i bitterhed eller resignation, og det har været anset for både "realistisk" og modigt at skildre menneskelivet som et projekt, der på forhånd er dømt til at mislykkes.

Når en sådan tendens gør sig gældende indenfor kunsten, virker den nærmest forstærkende på håbløsheden. Digteren

Sophus Claussen spiddede i 1901 i et rimbrev de digtere – “Ny-saracenerne”, som han kaldte dem – der ville formene os livet, fornægte dets skønhed og kvæle al livsforventning i smålighed:

De har lært, det er usundt
at tænke sig fremtiden større.
Nej en Mand, der formoder det værste,
har sit på det tørre.

Sophus Claussen hævder menneskets ret til at forvente sig noget godt af livet: “Men jeg tror, at Naturen, vor Moder, er *end* mere ødsel”, skriver han.

Det er den samme forventning, der ligger til grund for salmernes forkyndelse.

De har deres egen tone, fordi forventningen har rod i Guds løfter til mennesker; men salmernes fornemste opgave er at fastholde, at verden er god, fordi det er Guds verden. De har også deres egen realisme. De bilder os aldrig ind, at vi har vores “på det tørre”. Men da de bygger på evangeliet, forkyn-der de samtidig, at vi aldrig behøver at formode det værste. Tværtimod (DS 229, 1):

Rejs op dit hoved, al kristenhed!
opløft dit øje, slå ej det ned!
i Himlen du har hjemme;
der er dit hjerte, der er din skat,
derfra han kommer med æren brat,
hvem du kan aldrig glemme.

Verden er Guds – og Ordet er Guds. Det er udfra den tro, de gamle salmedigtere udfoldede den sproglige kraft, hvormed de får os med, bevæger os, så vi tror deres forkyndelse. Hvad er da mere nærliggende end at gå i “mesterlære” og se, hvordan de gjorde det?

"Rejs op dit hoved, al kristenhed" – det er en opfordring til at ændre synsvinkel. Opfordringen skal forstås rent bogstaveligt. I stedet for bekymret at stirre på vort eget, vil Grundtvig have os til at se mod det sted, hvor vi har hjemme: I Himlen. Her finder vi også ham, som vi aldrig kan glemme, som vil komme til os igen, og som vi kan tale til (vers 2):

Rejs op dit hoved, af hjertet sig
til korsets høvding: "O, tænk på mig,
nu er du i dit rige!"

Grundtvig vil have os til at erindre vores børnelærdom. Derfor kalder han Kristus "korsets høvding", for så husker vi, at han på korset overvandt døden og lovede røveren ved sin side en plads i sit rige. Vi har hørt det før, men nu får vi det gentaget, så erindringen vågner – og det klarer synet:

Da skæl der falder fra øjet dit,
du mægter, som du har ønsket tit,
i Paradis at kige.

At se ind i Paradiset er at vende øjnene fra vores egen snævre verden med alle dens fortrædeligheder og i stedet rette blikket mod det sted, hvor vi kommer fra (vers 3):

Da ser i haven du livets træ,
og Himlens fugle i lun og læ
du hører liflig sjunge
om herrefærden i højen sky,
og jord og himmel de splinterny,
om kristne evig unge.

Vers 3 er salmens omdrejningspunkt. For når vi kikker vi ind i Paradisets have, så ser vi det, vi har tabt; men fuglene synger for os – forkynder – om det, der skal komme: Den nye himmel og

den nye jord, som seeren så i Johannes Åbenbaringen. Det er næsten, som om salmen ikke blot har fået os til at "opløfte vort øje", men også har åbnet vort øre, og nu fornemmer vi den kærlige tone, der gør forkynderens stemme overbevisende:

Ej mer du gruer for dommedag,
du ved, din dommer har ført din sag,
og fra sig selv den vundet; ...

Vi tror ham på hans ord, og med den nyvundne frimodighed følger vi digteren, når han i store billeder opruller det, der skal komme – billeder, der alle er taget fra Biblens verden, men som lyder nye i den næsten besværgende brug af dristige bogstavrim og lydmaleri: øjet *funkler frydeligt*, medens stjerner må *dø og dåne*. Og da salmen endelig munder ud i de gentagne: *da* råber Herren, *da* luer baven, *da* lutres jorden, *da* stråler livets krone, *da* har Grundtvig ført os fra evighed og til evighed.

Fra evighed og til evighed – dette spænd fra tidernes begyndelse til verdens ende er en vigtig dimension i de gamle salmer. Den mangler ofte i de moderne. Vi er så fokuserede på nuet, at det svinder bort mellem fingrene på os. Grundtvig derimod har tid. Han spænder sin salme ud mellem fortid og fremtid, og nuet bliver derved del af noget større, af Guds evighed. Først ser vi bagud med påmindelsen om, at vi har hjemme i Himlen, men derefter går han over til at erindre os om det, vi ved, fordi vi har hørt det: "du *ved*, din dommer har ført din sag" (vers 4), "glem dog ikke, at godt du *ved*..." (vers 6) og endelig: "Du *ved*, du tjener en Herre mild". Og når blikket til sidst vendes fremefter, trækker Grundtvig også her på Biblens eget billedsprog, som han poetisk digter videre på, så det får ny anskuelighed.

For os er alt det med den kommende verden, Guds rige, svært at sætte billeder på. Den historisk/kritiske metodes strenge krav om videnskabelig sandhed har gjort os utrygge

ved det, der ikke kan forklares eller bevises – og målt med videnskabens målestok *ved* vi intet om det kommende. Vi har det kun i billeder, og mister vi tilliden til og forståelsen for Biblens billedsprog, bliver vi tavse, når det gælder om at skildre fremtiden i Guds rige. Det er et alment problem i kirken, og for nu ikke hver gang at skyde på de betrængte moderne salmedigtere, kan vi i stedet rette skytset mod prædikanterne. Det er nemlig heller ikke deres stærke side – som en skeptisk kirkegænger sagde, så beskriver de fleste præster Guds rige som et så kedsommeligt sted, at ingen har lyst til at komme der.

Sådan er det ikke for Grundtvig. Guds og Kristi rige er "Vidunderligst af alt på jord", og når Kristus kommer igen, bliver det til virkelighed, som vi før kun så i spejlet:

Da riget er med solekår
til syne og til stede,
i evighedens gyldenår
med ret og fred og glæde!

Solekår! – det er et ord, man kan tænke over, åbent for de dejligste visioner.

Salmens forkyndelse bygger på et drama, nemlig evangeliets beretning om kampen mellem Gud og Djævelen, mellem godt og ondt. Men det er et særligt drama i den forstand, at slutningen er kendt på forhånd. Vi ved, det ender godt. På det punkt ligner salmegenren triviallitteraturen: De har begge *happy ending*. Det vil sige, at alt afhænger af den måde, hvorpå dramaet udfoldes. Hvis en salmes beskrivelse af de ydre truenheder begivenheder bliver for letkøbt, bliver salmen – ligesom triviallitteraturen – slap. De kræfter, der modsætter sig Guds sejr, må skildres realistisk og troværdigt.

De dæmoniske kræfter i verden bor i mørket. De skjuler sig, men i Kristi lidelseshistorie træder de frem og viser sig i al

deres hæslighed. Passionssalmerne skildrer verdens ondskab, vold og had i billeder, der bygger på evangeliernes beretninge, men samtidig appellerer de stærkt til sanserne. I en salme om Jesu tilfangetagelse indleder Kingo med at vise, hvordan den skabte orden bryder sammen (DS 160, 1):

Mørket skjuler jorderige,
natten den er nu for hånd,
mørket solen vil bekriige,
lægge Jesus hen i bånd;
slig en nat var aldrig før,
Himlen haver lukt sin dør,
Jesus, al vor sol og ære,
skal nu nattens skændsel bære.

Forfærdelsen udløser digterens bange spørgsmål om, hvorfor alt dette dog skal finde sted (vers 5):

Hjerte Jesus, kære broder,
lysets Herre! hvorfor skal
natten, syndens mørke moder,
natten, lastens skjul og dal,
dække dig med mulm og mørk?
Hvorfor skal af helvedørk
hine grumme ulve springe,
dig til gravens mørke bringe?

Kingo giver selv svaret – det sker for menneskets skyld (vers 6):

O min Jesus, o, jeg mindes,
at jeg er et mørkets barn...

Langfredags fortvivlelse er total, og der skimtes ingen udvej. Men mod dette overvældende mørke sætter salmedigterne så påskeevangeliets befrielse. Udgangspunktet er englens knappe

påskeforkyndelse: "Han er ikke her. Han er opstanden!"; men glæden omsættes i de jublende påskesalmer, hvor digternes billedskabende evner blomstrer i beskrivelser af "Verdens igenfødsel". Eksemplerne er legio, og det er intet under, at de fleste påskeprædikner holdes mere på salmecitater end på engels korte budskab. Flot er det! Men selv må jeg indrømme, at jeg aldrig finder forkyndelsen større end i et lille prunkløst vers af Kingo, hvor han taler med sin egen stemme i en personlig bekendelse, der rummer det hele i et enkelt vers (DS 198, 3):

Jeg kan finde i mit hjerte,
at min sjæl har trøst deraf,
som kan lindre al min smerte,
når jeg mindes kun din grav
og betænker, hvor du lå
udi dødens mørke vrå
og stod op med kraft og ære,
hvad kan større glæde være!

Det er forkyndelse af hjertet. Men den almindelige hverdagsgrå håbløshed og træthed – hvad satte salmebogens digtere op mod den? De kendte den jo (DS 548, 1):

Hvad fattes mig? hvi er jeg dog
så søvnig og så lunken,
ret som min sjæl var spændt i åg,
ja, ned til jorden sunken?
Hvor er den lyst, jeg havde før
til ordets brød at sanke?
Hvi kan jeg ej på nådens dør
med kraft og iver banke?

De satte Guds storhed (DS 7, 2):

Gud er Gud, om alle land lå øde,

Gud er Gud,

om alle mand var døde...

I salmerne er der aldrig tvivl om Guds almagt. Man kan sige, at det er der heller ikke i vor tids forkyndelse, men der er en forskel. Når teologien efter Karl Barth har understreget, at Gud er det *helt anderledes*, at han er ubegribelig for os i ord og tanke, så har denne guddommelige væld medført, at han er blevet fjern for os i vort daglige liv. Gud er blevet så abstrakt, at vi føler, vi lever under en lukket himmel, hvor vi kredser om vor egen magtesløshed.

I salmebogens forkyndelse er Gud nok stor, men han er ikke abstrakt. Brorson kan tale om ham i storslåede billeder (DS 13, 1):

O Gud! hvor er du mer end skøn,

og du, Gud Fader og Guds Søn

og Helligånd tillige!

Hvor dejlig er din trones pragt,

hvor vældig er dit scepters magt,

hvor evigt er dit rige!

Hvor godt dit slot!

hvor retfærdig, hellig, værdig,

fuld af nåde

findes din regeringsmåde!

Guds storhed trykker imidlertid ikke mennesket ned under jordhøjde. For nok er mennesket intet i sig selv. Det er "en liden askebolig"; men det har værdi, det er stort, fordi Gud bøjer sig ned for at søge og favne det (13, 2):

At du er herlig, høj og stor,

den vide himmel, brede jord

og dybe hav betegne;

det alt er kun en dråbe vand,

ja, næppe som et solegran
udi din hånd at regne;
og du dog nu,
her i tiden mig, en liden
askebolig,
søger, elsker, favner trolig!

Guds kærlighed er menneskets værdighed. Det er den samme betagelse som i Davids salme 8: Gud har skabt himlen, den er hans fingres værk, og dog tager han sig af hver enkelt af os: "hvad er da et menneske, at du kommer ham i hu, et menneskebarn, at du tager dig af ham? Du gjorde ham lidet ringere end Gud, med ære og herlighed kroned du ham...". Og mennesket vokser og kan strække sig mod stjernerne i ydmyg taknemlighed.

Mod verdens ondskab og mørke satte de gamle Guds magt og kærlighed. Og da lys og mørke skildres lige konkret og lige stærkt, lyder forkyndelsen på dramaets baggrund, og det gør den troværdig.

Megen moderne forkyndelse drejer sig om vores fælles tvivl. Vi analyserer den og undersøger den – undskylder den måske også – men det ændrer jo sjældent noget. En god salme har magt til at forandre. Den lukker os ind i sit univers, vi lægger selv stemme til dens forkyndelse, og når vi har sunget en salme, har vi bevæget os, hvis dens billeder har været *bevægende*. Vores synsfelt er blevet større. I stedet for at kredse om os selv, vores skyld og tvivl, har vi fået udsyn til en større virkelighed – Guds virkelighed.

Igen tages sanserne til hjælp. I salmen "Hører til, I høje Himle" (DS 154) kalder Kingo jord og himmel til for at lytte til Jesus, der synger på sin vej til Getsemane have (DS 154). Udgangspunktet er en enkelt sætning hos Matthæus, hvor evangelisten efter beretningen om nadverens indstiftelse Skærtorsdag skriver, at "Efter at de havde sunget lovsangen, gik de ud til Oliebjerget" (Matt. 26,30):

Hører til, I høje Himle,
hører til, I englekor!
hører, o I folk, som vrimle,
I som jorderig bebor!
Høre, hver, som høre kan,
hver, som sans har og forstand,
tier, alle engletunger,
Jesus, o, vor Jesus sjunger!

Kingo ved, at den lovsang, Jesus synger Skærtorsdag, er Israels gamle lovsang til Gud, fordi han friede dem ud af slaveriet i Ægypten. Den begivenhed gjorde Israel til et folk, og det fejrede man i påsken. Kingo udvider perspektivet for den kristne påske, idet han går tilbage til syndefaldet og siger, at som Adam græd, da han blev forvist fra Paradiset, sådan synger Jesus nu, da han igennem sin frivillige lidelse igen åbner Himlens dør for mennesker, så slangen må sukke derover.

Hele salmen igennem har digteren opmærksomheden rettet mod Jesus. Sin egen tvivl eller svage tro synger Kingo ikke om, for hvorfor skulle vi dog høre om den? Det er der ingen befrielse i. Nej, han synger om Jesu sang, der forkynder *lise* for den svage tro (vers 4):

At du så med sang begynder,
og du er i sjælen fro,
Herre Jesus, det forkynder
lise for min svage tro,
at når jeg min død og ve
skal for mine øjne se,
jeg i dig skal trøstig blive,
og i sang min død fordrive.

Ved tanken om Jesu sang på vej til lidelse og død har den syn-

gende fordrevet sin egen dødsangst. Han har fået frimodighed og kan nu af fuldt hjerte i sangen stige op mod Himlen (vers 6):

Syng, min sjæl, og lad det høre,
der er glæde i din gråd,
for det klang dig sødt i øre:
Slangen mistet har sin brod!
Syng om ham, som for dig led
mer, end nogen engel ved!
Syng og tro, så skal du stige
syngende til Himmerige!

Af det foregående kunne det måske lyde, som om jeg ikke mener, der kan skrives salmer i dag. Men det mener jeg, der kan. At gå i mesterlære er ikke at give afkald på selv at udøve et håndværk eller en kunst; men det er at trække på tidligere generationers erfaring. Så opdager man, at det er i den kunstneriske udfoldelse af fortællingerne om Skaberordets videre liv på jorden, salmerne får deres forkyndende kraft. Selvom en moderne salme skal forkynde ind i en ændret verden, så kan den kun gøre det, hvis den grundlæggende bygger på den samme tillid til, at Biblens symboler og fortællinger taler sandt og vedkommende om os og om vort menneskeliv. Den tillid har været i fare, fordi vi i vores dagligdag tænker, taler og handler i et sprog, der er udviklet til brug i videnskab og teknik. Vi må (med en formulering af Peter Kemp) genopdage, at symbolsproget ikke siger *mindre* end det historisk-kritiske, det videnskabelige eller det fænomenologiske sprog. Det siger *mere*, for det vil opklare et sagsforhold, som ingen af de andre sprog kan tale om.

Biblens billedsprog er al forkyndelses modersmål. Og en salme, der kender og behersker sit modersmål, er et sprogligt kunstværk.

LISBETH SMEDEGAARD ANDERSEN

F. 1934, student fra Herning Gymnasium 1953. Cand.teol. fra Århus Universitet 1979. MTS fra Union Theological Seminary i 1980. Cand.art. i kunsthistorie fra Århus Universitet i 1984. Hjælpepræst ved Dansk Sømandskirke i New York 1979/80. Derefter sognepræst først ved Risskov Kirke fra 1980-1990, og derefter ved Holmens Kirke fra 1990-1996. Udgivelser: Salme-samlingerne "Vinterlys og Tjørneblomst", "Du bor i vor dag", "Kranse af torne og blomster" og "Klædt i støv". Derudover bøger om teologi og kunst: "Rembrandt – en moderne forkynder", "Ecco Homo", "Ikoner i moderne billedkunst" og endelig "Ordet, der høres". Samt diverse artikler og kronikker.

Noget om at skrive salmer

Johannes Johansen

På min opslagstavle hænger en anmeldelse, skrevet af biskop Jan Lindhardt, med overskriften: *Lad være med at skrive salmer*; og med tilføjelsen, henvendt til den eventuelle muse: "Du, som gav mig denne trang, tænk dig om en anden gang".

Lindhardt anmelder her en artikel af litteraten Erik Skyum-Nielsen, der ikke har meget tilovers for de mange nutidige salmemagere. Nå, en lillebitte trøst er det måske, at de litterater og prælater, der t. ex. var samtidige med Grundtvig, stemplede hans salmer som "dunkle og dårlige". Smigeren kom – så vidt jeg husker – fra biskop Martensen. Og det gik da heller Kingo og Brorson stort bedre! K.L. Aastrup, der "åbnede ballet" i dette århundrede, måtte i levende live døje drøje hug fra Klaus Rifbjerg, der kaldte hans salmer epigonerier. Det hjalp efterhånden på eftermælet, da Aastrup døde (!)

Jamen, det er da også sin sag at give efter for "salmetrangen" i én netop i det land, hvor de tre store Kingo, Brorson og Grundtvig af samtlige smagsdommere er udnævnt til store kunstnere i faget; som sandt er! Vi, der skriver salmer idag, sammenlignes altid med de tre og falder ynkeligt igennem. Og den største af de tre qua verskunstner er i mine øjne Brorson. Jeg har læst et sted, at selveste Georg Brandes, der jo ellers altid ivrede for debat i digtningen, var betaget af "Den yndigste rose" som digt, Og den er jo så "traditionel" som nogen. Tænk på Sarons Rose i Højsangen, der vistnok er identisk med blomsterne tidløs eller krokus. Brorsons vers flourerer ligefrem med fine danske blomsternavne som ærenpris og tusindskøn. Han er, så from han ellers er, forelsket i dansk natur på alle årstider. Han kan sit håndværk. Rim og rytme er altid i orden. Ja, han kan gøre et mageløst "onomatopoieticon" (jeg lærte ordet hos Per Krarup, da vi læste Homer i gymnasiet), og udtrykket

betyder, at lydene i verset sprogligt maler et billede, så man ser og hører det med egne øjne og øren:

Forhærdede tidselgemytter,
så stive som torne og støtter,
hvi holder I eder så ranke
i stoltheds fordærvede tanke!

Nej, hvor var det svært for en ti-års purk at lære det vers udenad. Alligevel var der noget på færde inden i én, da man først havde fået verset ind i sig. Mine børnebørn kan ikke et eneste salmevers fra skolen (!)

Brorson er også fuldblods pietist, men med skarpe modsætninger i sit sind. Aastrup kan ikke lade være med at digte om på Brorson, når han er ved at smelte af lutter fromhed. Værst er Brorson, når han Herren-hjælpe-ham lovpriser de kristne som en særlig fin kategori af menneskeracen. Jeg tænker her på nr. 491 i Den danske Salmebog: "Som liliens hjerte". En præst bad mig skrive en ny tekst til den usædvanligt smukke melodi, Freytingshausen 1704. Endnu har jeg ikke rigtig turdet binde an med opgaven.

Hvad sætter gang i "salmetrangen", så man tør binde an med det halsbrækkende foretagende, som en ny salme er? Halsbrækkende, fordi man bogstaveligt befinder sig på den noksom bekendte "Herrens mark". Jeg nikker bifaldende, når Joseph Brodsky siger, at det er ikke sådan, at sproget er menneskets værktøj – det er lige præcis omvendt: Det er mennesket, som er sprogets værktøj! Ja, det lyder sært, men er sandt. To så forskellige poeter som Kingo og Drachmann har begge følt sig som instrumentet i Mesterens Hånd, ihvorvel de jo nok ikke tænker på den samme mester (!) I salmen anstrenger sproget sig ud over sine hverdagsgrænser: Det rækker efter det uudsigelige, Gud. En præst sagde engang til mig: Der er for få gåder i de nutidige salmer. Pudsigt sagt, men rigtigt, tror jeg. Vil vi gøre Gud acceptabel, forståelig, så har vi totalt misforstået vor opgave.

Der skal nok en eller anden ydre anledning til for at sætte gang i én. Et kald udefra? Måske endda en nærgående provokation. Da Brorson blev biskop i Ribe, bød Sjællands biskop Peder Hersleb ham "velkommen" med følgende salut: En fast uduelig mand fra det sønderjyske ses udnævnt til biskop i Ribe (!) Den sad. Så Brorson – ikke uden lune – satte sig ned og skrev en salme der begynder sådan:

Vor klippe vi slippe umulig,
førend os hjælpen er sendt,
lad være, vi ere udu'lig,
hvilket er noksom bekendt.
(Den danske Salmebog, nr. 568)

Ligeså fromme, ja undertiden sødladne Brorsons vers kan være, ligeså friske er de sommetider også. Man overgiver sig straks, når han synger:

Hvi vil du græmme dig for livet,
og hvad der hører livet til?
Gud, som dig har det første givet,
dig og det andet give vil.
Den lille fugl, vor Fader nærer,
sig aldrig over trang besværer,
er altid lystig, mild og vel,
gør mark og skov til paradiser
og mer end vi vor Fader priser,
så vi må skamme os ihjel.
Se liljen i de grønne dale,
hvem har smykket denne brud?
Hun skulle, om hun kunne tale,
dig skælde for en tidsel ud.
(Den danske Salmebog, nr. 37)

Det er ikke alene blomsten og fuglen, som Brorson gør til Vor Herres "kronvidner". Nej, også det erotiske forhold mellem mand og kvinde, brudgom og brud gør han til et billede på

det intime forhold mellem Jesus og det troende menneske, sådan at billederne bliver "uhøviske", og de forargede redaktører må luge ud: "Hør Hans Adolph – det kan du virkelig ikke sige, hvis du vil være et pænt menneske!"

Når jeg her snakker så meget om Brorson, er det, fordi ham ville jeg helst ligne af de tre store, når det gælder versekunsten. Også det, at han – ligervis de to andre stormænd – næsten altid er bundet af en eller anden bibelsk sammenhæng. Kirken kan jo ikke løbe fra sin alder, sin historie, der begynder både i det gamle og det ny testamente. Og så er der jo "salmevennerne". Dem havde Grundtvig et par stykker af. Det var dem, der trykte og udbredte hans salmer; de skal – som altid – stå deres prøve i menigheden, og ikke på et fornemt litterært parnas. Vi skylder Peter Rørdam for tilskyndelsen til "Nu falmer skoven". Og ved P.A. Fengers sølvbryllup i 1855 skrev Grundtvig "Det er så yndigt at følges ad". Altså lejlighedsdigtning. Denne lidt suspekterede form for poesi, bestemt for kommodeskuffen i familiens kreds, skal, efter hvad Benny Andersen engang fortalte mig, være noget helt specielt dansk; sligt kendes ikke hos andre folkeslag.

Jeg nævner i flæng et par stykker af mine egne salmevenner, som jeg skylder tilskyndelse og opmuntring: Lars Mandrup, der dengang var forstander for diakonhøjskolen i Århus, bad mig i 1991 gøre en decideret diakoni-salme til brug ved diakon-indvielser. Det blev til "Rør ved vort hjerte, vor mund, vore hænder" (Nr. 187 i "Min egen Salmebog"). Pastor Edvard Nielsen, Stengård, ivrig FDF'er, bad mig i 1981 skrive en ny aftensang til en stor landslejr ved Juel Sø. Det blev til "Du, som har tændt millioner af stjerner" på melodien til "Himlene, Herre, fortælle din ære", en tone jeg holder meget af og har brugt tit, måske for tit (!) Men – og nu nærmer jeg mig forholdet mellem tekst og tone – på denne lejr var der en højskolemand, Erik Sommer, der på stedet komponerede en fin melodi, som banede vej for sangen ind i – efter sigende – mange mennesker. Selv synes jeg bestemt ikke, det er den bedste

aftensang, jeg har lavet, men takket være Erik Sommer nok den mest udbredte.

Nu har skaberen ikke udstyret mig med ret megen musikalitet; jeg har uendelig svært ved at lære en ny melodi, og jeg tør slet ikke messe; det advarede Jens Peter Larsen mig imod på Pastorseminariet! Men jeg er snedig og snu derved, at jeg meget tit gør en tekst til en i forvejen kendt melodi. Så har teksten en chance for også at blive udbredt. Bagefter er der så nogle musik-mennesker, der fortæller mig, at melodien er fast knyttet til den og den tekst, og at den ikke passer til min salme. Jeg melder pas, for det kan jeg ikke vurdere. Det har dog styrket min selvillid (nogle vil sige selvglæde!), at kapaciteter som Bo Grønbech og Peter Møller har følt sig inspireret til at tonesætte nogle af mine ting. Personligt holder jeg meget af Peter Møllers melodi til "De fire lys på adventskransen" (M.e.S. nr. 17), og Bo Grønbechs til "En ny sang vil vi synge" (M.e.S. nr. 260). Det er jo indlysende, at tonen betyder en hel del som bærer af teksten. Her i Svendborg har jeg haft megen glæde af, at Bendt Gammeltoft-Hansen, kantor ved Sct. Nicolai Kirke, af og til kommer for at præsentere mig for en melodi, han nys har lavet til en af mine tekster.

Hvad er egentlig en salme? Jeg plejer at sige, at den er det jordiske svar på den himmelske udfordring. Kortere: den er evangeliets ekko. Et oprindeligt eksempel: Da vor Herre red ind i den tilfældigt sammenbragte menneskeklynge i Jerusalem den første Palmesøndag, brød menigheden ud i sang: "Velsignet være han, der kommer i Herrens navn. Hosianna i det høje". Måske den allerførste kristne salme, med reminiscenser fra Israels Salmebog, kaldet Davids Salmer. Det er det oprindelige og egentlige mønster på en rigtig salme. På én gang bøn og lovsang. Bønnen fødes, når livet bliver uoverkommeligt. Hosianna betyder netop "Ak, Herre hjælp dog". Lovsangen synges, når livet er overvældende lifligt at leve, og takken fødes i hjerte og mund. Det som Erik Skyum-

Nielsen så rigtigt kalder "henvendelsens nødvendighed". Derfor siger salmen "du" til Gud. Men heraf afledes jo også forkyndelsen, ja, fortællingen, som når Grundtvig synger om Peters fiskedræt: "Der sad en fisker så tankefuld" i Carl Niensens uforlignelige tonedragt. Salmen er måske selve kirkens livsnerve, så sandt som menneskeklyngen i Jerusalem forvandlede til menighed med sang på læben ved Kristi komme. Den dag kirken holder op med at synge, så kan vi ligeså godt lukke butikken!

Jeg kan ikke lade være med at citere nogle vers, som K.L. Aastrup skrev i indledningen til sin salmesamling fra 1941:

Hvem er jeg? Hvad skal jeg råbe?

Ingen himmelrejt profet
kasted mig til arv sin kåbe.

Ingen syner har jeg set.

Ingen glød har brændt min læbe,
ingen ildåb tændt min ånd;
og til Samsons asenskæbe
har jeg ikke arm og hånd.

Dåresnak og hovmodstanker!
Spørger han om en profet?
Ved du ikke, at han sanker,
hvor han aldrig selv har spredt?

Har du glemt, at han er skaber
og har mund til almagtsord?
Vil han det, gør han af aber
sig et himmelsk lovsangskor.

Du skal ej dit sind besvære,
øve op dets ydmyghed.
Det er dog din egen ære,
du vil bjerge dig derved.

....

Her er kun for et at sørge:

Tonens rette kirkeklang.

Tåber vil kun siden spørge
om, hvordan han var, der sang.

....

Dåresnak og hovmodstanker!

hvem har bedt om salmesang

her, hvor folkets hjerte banker

helst ved narrebjældens klang.

....

Ene på den tørre hede

søger jeg fra sted til sted

for omsider at oplede

to og tre at synge med.

Det fremgår af disse stærke vers, dels at Aastrup ikke kan lade være med at synge, selvom han ikke føler sig kaldt på hverken oven- eller udefra, dels at han hungrer og tørster efter fællesskab, om så bare to eller tre at synge med. Jeg tror, at Aastrup her fuldt bevidst stiller sig i front mod selveste Grundtvig, der jo havde "syner", og som følte sig uundværlig i skaberens værksted, han var jo *skjalden*, "Herrens kårne medarbejder". Jeg hæfter mig ved, at Aastrup beder om "den rette kirkeklang". Kirken sætter selv grænser for, hvad der kan synges, ved sit væsen både som institution og som rum.

Hvad var det, der fik mig til at offentliggøre salmer i bogform i begyndelsen af halvfjerdserne? Det var et puf udefra. Fra den lærer, jeg højagtede og holdt mest af: P.G. Lindhardt i Århus. Jeg hørte ham prædike i radioen over lignelsen om sædemanden, hvor man modigt skar alle de detaljerede og nævenyttige forklaringer fra, og så talte han karskt og skarpt om Guds uendelige, urimelige og letsindige barmhjertighed som det eneste håb for de hjerter, hvori der groede en masse tidsler og torn. Sædmanden bliver ved med at så uanset jor-

dens beskaffenhed. Gud bliver ved med at tro på os, håbe på os, bliver ved med sin stædige, ubegribelige kærlighed.

Da jeg hørte disse kendte Lindhardtske toner, blev jeg hjertensglad og skrev næsten i ét stræk: "En bondemand går ud at så" (78-Tillæggets nr. 823... Dette tillæg er i mine øjne langt det bedste... det sidste tillæg er noget makværk!) Jeg skrev fuldt bevidst salmen som kontrafraktur til Grundtvigs "En sædemand gik ud at så", hvor han gør en masse ud af de omstændelige forklaringer, og hvor han til sidst siger, at hvis og når vi kommer i himlen, så er der også der "gradsforskel i herlighed". Der er de super-kristne (hvortil Grundtvig vel regner sig selv) og så er der alle vi andre, ukrudtet – eller hvad vi skal kalde det. Og det er vås, så det forslår!!!

I mit overmod sendte jeg salmen til professor Lindhardt med dedikation, og han skrev fluks tilbage, at dér havde jeg minsandten overgået "den gamle" selv. Og som Ps. skrev han: "De skulle tage at udgive Deres vers i en bog til glæde for os andre. Jeg havde selvfølgelig besvær med at finde et forlag. Gyldendal svarede, at man ikke dér påtog sig at udgive salmer, man henviste i stedet til forlaget Lohse. Så var der en modig myre i Herning, der vovede pelsen, Poul Kristensen. Ja, når nogle, hvis vurderingsevne man højagter, tror på én, så får man mod på sagen. Vi skal have to eller tre at synge med. Resten må vi overlade til de højere magter!

JOHANNES JOHANSEN

F. 1925, biskop. Cand.theol. 1951 ved Århus Universitet, biskop over Helsingør stift 1980 - 95. Udgivet bl.a. *Thurø-Rim og noget, der ikke rimer* (74), *Rim om Gud og Gule ærter* (salmer og sange) (76), *Den første jul* (gendigtninger af Christmas Carols) (84), *Min egen Salmebog* (96).

Sprog og forkyndelse

Johannes Møllehave

Jeg var en gang med min datter til forældremøde i hendes børnehave, og der kom jeg til at tale med en af pædagogerne om, hvordan pigen trivedes i det daglige. "Jo, vi er glade nok for hende," svarede pædagogen. "Men vi har nogle problemer med hende i frugtsituationen." Det var altså en situation, når hun skulle have et æble eller sådan noget. Og den situation var der problemer med. Det er et lille eksempel på, hvordan vores fagsprog præger os. Vi har allesammen en række gloser, som vi putter vore begreber ned i, og mange er sikkert stolte af at have sådan et sprog, der viser, at man ikke er en hr. hvem som helst. Men fagsproget er en barriere, og det viser sig hurtigt, når man som ung præst begynder at tale det sprog, man faktisk lærte på universitetet. Et sprog med en meget streng syntaks og lange tirader af sætninger indeni i hinanden.

Når man skal udtrykke sig i en kirke, så har man som regel en teologisk uddannelse. Jah, der er nogle, der har en mindre uddannelse, men hvis man er teolog, som jeg selv er det, så har man lært sproget på en bestemt måde, fordi man har studeret de klassiske sprog.

Jeg var først klassisk sproglig student, og det vil sige, at jeg i gymnasiet arbejdede meget med græsk og latin. Derefter studerede jeg teologi. Og det er baseret på hebraiske, græske og latinske tekster. Og det kan godt skabe en sproglig barriere mellem det almindelige danske sprog og de studerede sprog. Da jeg var ung kandidat troede jeg, det var flot at kunne tale, så andre ikke forstod, hvad jeg sagde. Det er en del af det, man kalder fremmedgørelse. Det gælder teologer, det gælder jurister, det gælder medicinere, ja det gælder endda børnehavelærerinder – børnehavepædagoger, som vi så. Så sker der noget i retning af, at man slet ikke når frem til tilhørerne. Og

dér tror jeg nok for mit vedkommende, at det var en stor fordel, at jeg fik lov til at blive præst på et fængsel.

Folk er jo meget venlige i en folkekirke. De sidder og nikker og siger amen – oftest på de rigtige steder. Gud give, det er bifald, det kan jo også være søvnighed. Men altså, de siger ikke noget. Jeg har meget sjældent været ude for, at nogen råbte i en kirke. Men det var jeg ude for med det samme på fængslet. Hvis jeg sagde en eller anden sætning, så råbte de: "Hvad betyder det?" – lige med det samme. "Hvad mener du med det?" Og så forklarede jeg, hvad jeg mente. "Hvorfor siger du det så ikke?" Det var meget, meget godt at opdage, at sproget kunne være meget enklere, end man havde lært det på universitetet. Men det betyder ikke, at man skal foragte, hvad man har lært på universitetet. Fordi det, man lærte på universitetet, det var at forholde sig til nogle kulturer, som man skal formidle. Hvis jeg skal prædike over en tekst, er det nødvendigt for mig at vide, hvad der ligger bagved denne tekst, og det er et sprogligt arbejde. Jeg kan give et par eksempler. Den ene er det hebraiske sprog. Det har f.eks. et udtryk for det, vi kalder *frelse*; det er i sig selv et mærkeligt ord. Et godt hjælperedskab er altså, at man har læst de sprog. Et andet godt hjælperedskab er Ordbog over det Danske Sprog. Den bør man slå op i, når man sidder med sådan et ord. Hvis der nu står ordet "frelse" i teksten. Hvorfor hedder det så egentlig frelse? Man har slet ikke tænkt over, at det betyder "fri hals". Det vil sige man har ikke reb om halsen mere. Man har fri hals. Så siger man hurtigt "frelst, frit, frelst."

På hebraisk betyder frelse at have plads omkring sig. Det er fantastisk præcist. Hvor er det spændende på et primitivt sprog. Netop det hebraiske sprog har en primitiv tilgang. At ordene i virkeligheden har en helt anden betydning end den, vi kender fra vort eget sprog. At have plads omkring sig. Hvad er det modsatte? Det er, at man ikke har plads, at man er indsnævret. Det vil sige, at man får angst. Så strækker man sig ud; og det er lige præcis den opfattelse, den primitive har af frel-

se, at du behøver ikke sidde og være klemmt. En mand der sidder indespærret, føler det også; et menneske i desperation bliver også sådan, og på mennesker på psykiatriske afdelinger ser man også, at det går ud over motorikken. Personen med den dybe desperation kan næsten heller ikke bruge armene, få plads omkring sig.

En af mine bekendte illustrerede dette her for mig – uden at vide det. Hun var kommet kørende på en motorvej med 120 km's fart, på en tysk motorvej; og pludselig eksploderede for-dækket; og så sker der jo det, at bilen går i skred. Det er noget der hedder pendulfart; det vil sige, at den bliver slynget, og så kan man faktisk matematisk beregne, hvornår den slynger den modsatte vej, fordi det drejer sig om farten. Og det, hun ser, det er en bropille; og hun suser, og man kunne senere måle, at hun var syv centimeter fra en pille og hun lukker øjnene og tænker, så nu er jeg dræbt. Men så svinger bilen rundt, og hun ser en anden pille. Rundt en gang til og så en anden pille. Så lukker hun øjnene og siger "Jeg dør", men så bliver hun slynget ind på en kornmark. Der er bomstille – pludselig ikke en lyd. Hun siger "Er jeg død", men så åbner hun døren og står inde i kornet og tænker: "Min barndomsdrøm var at gå inde i kornet – og så oven i købet have bilen med, med fugle over og fuldstændig fred". Hvis hun opfatter det som frelses-situationen, så var det det, at hun så pillen og tænkte "Du bliver fuldstændig klemmt og mast", og så lige pludselig har hun pladsen. Hun blev jo slynget langt ind i marken. Folk turde næsten ikke løbe derned, fordi de troede, hun var død. Og hun var fuldstændig uskadt. Dette at have pladsen omkring sig, det sproglige udtryk, som man godt kan sige, når man sidder og arbejder med sådan et begreb.

Hvad vil det sige at være dømt, hvad vil det sige at fordømme sig selv, at være lukket. Og hvad det vil sige, hvad frelses-begrebet er. Det har så at sige en oplevelsesstruktur. Man har oplevet det på sin krop, hvad det vil sige, siden man gav ordet den betydning. Tager jeg en græsk tekst, så kan jeg sidde med

en tekst, som enhver jo heldigvis kender, det er jo ikke så mange, alle kender, men man kender juleevangeliet og nogle af de store lignelser. Og det kan somme tider være svært at skulle formidle en lignelse, fordi alle kender den.

I lignelsen om den fortabte søn eller lignelsen om den barmhjertige samaritan står der et ord, som i den danske oversættelse lyder sådan "Han ynkedes inderligt". Det kan man godt sidde og kigge længe på. Man kan godt blive ret betaget af det ord "ynkes, ynkes inderligt". Ejendommeligt dansk ord! I den moderne oversættelse, det vil sige Seidelins oversættelse, står der "han fik ondt af". Den barmhjertige samaritan møder en mand, som er slået til blods af røvere og ligger bevidstløs og "han ynkedes inderligt". Seidelin skriver "han fik meget ondt af". Så bliver man nysgerrig. Hvad mon der står på græsk? Der står *es plank nisti*. Det betyder "han fik ondt i indvoldene". Det er et fantastisk ord, men sådan kan det jo ikke oversættes. Det går jo ikke. Igen er det oplevet fysisk. Hvis en eller anden pludselig åbnede døren og sagde "Du kan ikke tale videre, din datter er blevet dræbt i trafikken", så skal jeg love for, at jeg fik ondt i indvoldene. Så ville jeg ikke bare sige "Åh nej!" eller "Jamen, det var da skrækkeligt". Nej, jeg ville få ondt i indvoldene. Det er så præcist. Vi har allesammen oplevet det, når vi får dødsbudskabet, et chok så det gør ondt i indvoldene. Sikken en præcision i sproget. Og hér er "ynkes inderligt" en afsvækkelse, for det viser sig jo, at den barmhjertige samaritan, som jo ikke kendte manden, der lå ved vejkannten mellem Jeriko og Jerusalem, han kendte ham jo ikke, men har ynkedes inderligt og fik ondt i sine indvolde, ganske som hvis det havde været hans broder eller en nær slægtning. Han ynkedes inderligt, han fik ondt og måtte gøre noget.

Jeg kunne sige meget mere om detteher, men det er bare for at nævne at vi starter studiet ad historisk vej, et idéhistorisk studium, et filosofisk studium, men også et sprogligt studium, og så bliver det måske noget ødelæggende, noget for os teologer. At sige, hvordan kan vi kommunikere, hvordan kommer

vi menigheden i møde, hvordan kan vi tale, så det er forståeligt, og der vil jeg gerne melde mig som en af dem, der var meget uforståelig og måske somme tider er det stadigvæk, men jeg vil nødig være det. Jeg vil virkelig sige, at der var en periode, hvor jeg troede, at det var fint at være uforståelig. Tænk det manglede bare, det er mit sprog. Efterhånden er det mig en pine hvis jeg ikke er forståelig; og der er der gået noget op for mig med hensyn til, hvordan man kan tale. Og det er jo sådan set banalt. Fordi jeg har selv hørt mange prædikener i mit liv, gået i kirke hver søndag, hvis jeg ikke selv prædiker, hvis jeg ikke selv har en prædiken. Før jeg selv blev præst gik jeg altid i kirke, og de prædikener, jeg kan huske, det er dem, hvor præsten fortalte – fortalte en historie, så jeg kunne se det hele for mig. Der skal være noget visuelt i præstens prædiken.

(Uddrag af foredrag i Folkeuniversitetet i Odense, oktober 1984.)

JOHANNES MØLLEHAVE.

F. 1937, præst og forfatter. Fængselspræst i Vridsløselille 1969 - 73, sognepræst i Virum Kirke 1973 - 87, præst ved Den danske Kirke i Bruxelles 1987 - 91. Forfatter til revyer og tv-satirer og har foruden prædikener og romaner bl.a. udgivet erindringsbøgerne *På myrens fodsti* (1975), *Huset vi bor i* (1980) og *Skuffelser der ikke gik i opfyldelse* (1987).

Begærets indirekte tale

– *noget om litterær jugendstil*

Johan de Mylius

Helt bogstaveligt talt er sproget til enhver tid en omskrivning af virkeligheden. Det kan opleves som en afmagt i sproget, og sådan har man til tider set på det ned gennem de sidste halvandet hundrede år, hvor virkeligheden med styrke er blevet gjort gældende over for fantasien og over for litteraturen. Modreaktionen er ikke udeblevet: Modernismens lange historie handler bl.a. om at hævde sprogets selvgylldighed, dets suverænitet over for virkeligheden. Et yderliggående modtræk fra både sprogfilosofiske og litterære retninger med rod i modernismen har endda været at påstå, at virkeligheden ligefrem kunne opfattes som sproglig. Er virkeligheden overhovedet til uden for sproget?

I skismaet mellem at hævde virkeligheden og at hævde sproget, er der noget, der er blevet væk: En sprogopfattelse og en litterær praksis, som befinder sig midt imellem og forsøger at give udtryk og form til alt det, som ikke er der, men som bliver sanseligt i sit fravær – ved at blive omskrevet.

At sproget ved at være kunstnerisk formet kan bringes til at fremvise det skjulte, at tale om det, der ikke siges, at give sanseligt liv til det, der er sublimeret.

Man skal søge til næsten glemte forfattere for at finde dette sprog, sproget for det, der ikke siges, men som netop ved ikke at blive sagt direkte er sanseligt til stede. Det er en indirekte tale, der træder frem som en frodig stilisering af det formløse, af begærets dunkle tale.

Ikke fordi litteraturen ikke havde ord for sanseligheden og begæret, men fordi det først rigtigt fik sproget til at synge, når det blev stemmet op og omskrevet, fremtrådte som ornament, som vibrerende stil.

Sådan finder man det i Johannes Jørgensens små halvfemseromaner, som Johs. V. Jensen fór så hånligt frem mod, og som siden da er sunket ned i absolut glemsel. Den køllesvingende Jensen, der ville bekræfte virkeligheden og bortmane syge drømmerier, var selv en magiker i sprogets omskrivning, i at lade sproget synge af savn og smerte over alt det, som hørte udslettelsen til.

Før Jensen og samtidig med ham ligger en litteratur, som ikke har noget navn i dansk litteraturhistorie¹. Med et navn fra tidens arkitektur og kunsthåndværk kan den kaldes jugendstillitteraturen.

Jugendstilen kommer frem omkring århundredskiftet. Den kendes herhjemme i dekorkunsten og i maleri og arkitektur. Arkitektonisk er den rigere repræsenteret i udlandet, f.eks. i Finland (især i Helsingfors). Litterært har den som sagt ikke i Danmark vundet rigtig anerkendelse som betegnelse for en periodestil. I Tyskland derimod er den litterært et velbeskrevet fænomen.

Hvor skal vi søge hen for at finde eksempler på dansk litterær jugend, og hvad gik den ud på? Et godt eksempel ville være Johannes Jørgensens små romaner, der rettelig bør ses i denne sammenhæng. Ikke som mere eller mindre vellykket symbolisme, men som litterær jugend.

Det er netop i deres ornamenterede omskrivning af virkeligheden, de får sproget til at synge af alt det, som sproget ikke siger direkte, men har grebet og stileret op til uhørt musikalt.

Rigest er i denne henseende Jørgensens lille roman *Sommer* (1892). En skildring af længsler og begær med udgangspunkt i hans egen og Sophus Claussens (i romanen: Olufs og Alberts) væsensforskellige tilgang til kvinderne.

De enkelte kapitler har næsten karakter af prosadigte. Handlingen springer ud af stemninger, der møder læseren som sprogmusik. Kapitlerne har ikke kun prosaiske numre, men har overskrifter som titlen på et digt. "Maaneskinnet"

hedder et kapitel (kap. VI), og det begynder sådan:

Oluf stod ved Vinduet og saa ud. Det var inde i hans Sovekammer – en lille Kvist ved Siden af det store Altanværelse. Et langt, nytændt Stearinlys oplyste med usikker Flamme Værelsets gule Tapetpapir, hvorover der med brede Mellemrum drog sig smalle, indigoblaa Striber som Tremmer i et Bur.

Oluf saa ud, hældet frem gennem det vidtaabne Vindu, med Brystet mod den højtsiddende Karm og Albuerne støttede paa den flade Gesims, som Taget dannede fra Vinduet og ud til Tagrenden.

Jørgensen er her optaget af at angive virkelighedens detaljer med stor præcision, en arv fra den naturalisme/realisme, som han selv og de andre halvfemsere er trådt lige ud af og stadig står i gæld til². Men samtidig er sproget stiliseret op til at tale om noget andet. Der males med kontrastvokaler: usikker/ Flamme/ Værelsets/ gule/ Tapetpapir. Der er samtidig rytmisering, en langtudtrukken, dvælende rytme – ligesom lysstriberne, der "drog sig", i øvrigt et stemningsfuldt malende udtryk med gammeldags patina. Og billedet af Oluf ved vinduet bliver til billedet af en fange bag tremmerne i sit bur. Indespærrer i sine ikke-realiserede længsler, sit uformulerede begær.

Scenen er sat ved Nyborg, det er ikke til at tage fejl af. Jørgensen havde besøgt sin ven Sophus Claussen, mens Claussen fungerede som redaktør på sin fars avis Nyborg Dagblad. Det var engang i perioden 1888-1891. Jørgensen, der altid noterede skyernes former, interessante udsigter og belysninger osv. i sine noteshæfter til brug for sin litteratur, har naturligvis også her i og omkring Nyborg gjort nøjagtige observationer. Og de kom ham til gode i romanen *Sommer*:

Det var Fuldmaanenat. Uendelig stort og klart strakte Landet sig hen mod Teglgaards-Skoven og ind mod Byen. Alle Jordens Farver var døde, alle Lys slukte under denne blege,

svagt lysende Forsølving. Over Havets og Fjordens matte Mørke drog Maanestriben sin brede Vej, hvis Sølvbølger var som Ildspor efter tusend usynlige Fødder, og i den blege, klare, uendelige Himmel skimtedes højt oppe fine Flor af spøgelseagtige Skyer og svage, blaa Stjerneglimt som af raa Diamanthers halvkvalte Ild.

Sikkert en dækkende beskrivelse af udsigten – men hvad får han ikke ud af det! Fra det rolige, vidtstrakte månelyst landskab, med dets karakter af død, af udslukthed, føres blikket via månestriben mod skjult eller fortrængt liv, ildspor, der fører opad mod stjernens uforarbejdede ("raa") og endnu ikke udsukte, måske uudsukkelige ild. Død og ild, fortrængningen og det fortrængte, det er til stede i beskrivelsen af en udsigt ved Nyborg, præcist lokaliseret og præcist i virkelighedsdetaljen, men med et voldsomt skjult og dog sanseligt tilstedeværende liv af lidenskab, begær og afmagt, død, der forvandler det til en indirekte tale, et billede på alt det, der ligger skjult under overfladen. Sanseligt til stede også i sprogets farver og toner, i ornamenter, der slynger sig ned gennem beskrivelsen, fortryller og besnærer. Rytmen frem for alt, men også ordene: "matte Mørke", "drog Maanestriben", "fine Flor", "raa Diamanthers halvkvalte Ild".

Dødsoplevelsen, den lammende oplevelse af ulevet liv, væves i det følgende sammen med den aldrig helt fraværende østerlandske sensualitet. Eros og Thanatos, begæret og døden, er til stede i og med hinanden i den følgende beskrivelse af månen, præluderet af den tavse nat og ekkot af havets indestængte kogen:

Alt tav over det blege Land og det lyse Hav under den store, maaneklare Himmel. Kun fra Stranden hørtes Havets stille Sus som Lyden af en Konkylies Kogen.

Oluf stod længe og stirrede paa den store Sommernatsmaane. De hvide Kridtsletter deroppe lyste som blankt Sølv;

som fordybede Sirater eller som indlagt Arbejde af et mørkere, graaligt Metal tegnede sig de store, uddøde Maanehaves Bund; de høje Kraterbjærges tuschsorte Skyggestænk skimtedes vagt – som Skriftegn af et ubekendt Alfabet paa østerlandske Vaabenskjolde; og Sommernattens varme Luft lagde en let gylden Glans over denne gamle Sølv mønt, der længst var uden gangbart Værd, en svag Gyldenrødme som paa et gammelt, slidt Sølvfad, der en Gang for længe siden har været luende forgyldt.

I sandhed hele jugendstilens ornamentik og tunge sensualitet – overtrukket med det udtaltes afmagt, med dødsbevidsthedens dække, der alligevel er, som Herman Bang engang formulerede det om sin impressionisme³, "spejle" eller "gennem-sigtige Kapsler", hos Jørgensen en tydelig tale om det, der ikke siges, om det, der ikke har fået udløsning.

Også selv, når det alligevel får tale, er det en ornamental, indirekte tale, som når Jørgensen lader sit alter ego Oluf udfolde sig i en enetale til månen, der kaldes "evige Jomfru, udødelige Skelet mellem Verdner, der blusser i Elskov og blegner i Død", hilses som både Diana og Hekate (den sidste er dødsrigets gudinde) og som "Gudinde for den gølge Vellyst og de frugtbare Drømme". Da står det klart, at det, det drejer sig om, er begærets opstemning til sproglig vellyst, til poesi.

Romanens kapitel VII har titlen "Havblik" og er endnu et af disse prosadigtagtige kapitler, hvor stemningen og sprogets vellyd, billeddannelsen og det drømmeagtige dominerer over det rent handlingsmæssige.

Den vansmægtende Oluf og den erotisk mere kontante Albert er ude at ro med den skvadrende frøken Laura og den tungsindigt drømmende fru Astrid, som Oluf begærer. Den erotiske understrøm får tag i båden og i samtalen, der føres ind på Agnete og havmanden. Og så kommer et øjeblik trolldom:

Men langt ude fra Havblikket kom der en Lyd – en Lyd som

i en Drøm – en fjærn krystalklar Klingen – en Tone som af Sølvklokker, der ringede langt, langt borte Lyden kom ikke ind over Havet, men det var, som den steg op derfra – det var, som om Vandene selv tonede – som om der spillede paa Krystalstrænge langt nede i dette blikstille Havs hemmelighedsfulde Dybder.

Sprogmusikken, den langeligt glidende rytme, konsonant- og vokalrim, altsammen giver det sprogligt nærvær til strenge-musikken fra havets dyb og drager opmærksomheden derved, ligesom Oluf drages mod det erotiske dyb og forsøger at drage fru Astrid med sig:

Det vár Oluf, som sank hans Sjæl dybere og dybere ned gennem Riger af Stilhed, ned gennem lydløse Afgrunde, ned mod den uendelig fjærne Ringen af Havets Klokker. Som bundet af en Magnet hang hans Blik ved Fru Astrids Ansigt, og udenom dette hvide Aasyns Glans stod Baaden, Albert, Frøken Laura, Himlen og Havet som Taagerids i Taage. Det var, som gled han frem i en Drøm – han og Fru Astrid alene over et Drømmehav af graat Sølv, under en Drømmehimmel af sølvgraat Perlemor

Fru Astrid – ja, netop ikke frøken Laura. For siden J.P. Jacobsen har kvinden, der *har* haft en mand, været omgivet af særlig fascination. Hun ved, hvad det handler om, hun er tung af moden sensualitet, men specielt i den Jørgensenske udgave til-lige tyngt af resignation, afkald. Hun er en Venus og en døds-gudinde på samme tid.

Og så inspirerer hun – til denne sære blanding af umættet begær og sproglig sublimering, som er essensen af Jørgensens jugendstil.

Den fristende døds-gudinde spærrede hos Jørgensen sin håb-løse tilbeder inde i hans eget begærs fængsel. Fængslet er og-

så en central metafor for det indespærrede begær og udtalelsens afmagt i Sophus Michaëlis' middelalderroman *Æbelø* (skrevet 1892-95, udkommet 1895).

Dette pragtstykke i litterær jugendstil (i udgaven af *Samlede Romaner*, 1919, bd. 1 med foranstillet indklæbet farveillustration i tidens stiliseret-historiske stil, som er en del af jugendstilens udtryksregister) er den livskraftige Sølv blevet alvorligt såret af Jomfru Gro, da han efterstræbte hende ude på sin ø og ville voldtage hende. Hendes far holder ham nu fangen i sin fangekælder, hvor han plages af syner om Gro og af sit eget nu helt afmægtige begær. Selv da Gro af sin far kastes ned i fængslet til ham og han opfordres af faderen til at tage hende, kan han ikke. Hun håner ham, og da han kaster hende på sit leje for at tage hende, forvandles også hun til den døds gudinde, som Jørgensens Oluf besvor med sin nattetale. Gro har kastet hans ring ud ad vinduet:

Nu blev Sølv grebet af den vildeste Harmen. Forbitrelsen kogte i hans Blod. Han bøjede sig ind under hendes Ansigt for at gribe hendes Blik; men dette mødte ikke hans, skønt det var rettet lige mod hans Øjne. Det var overhovedet intet Blik, men et Dyb, hvori alt det sidste Dagslys, der endnu blaanede ovenfor, sugedes ned som i en Brønd.

Sølv blev rasende paa dette Lys, der ligesom kun søgte hende og om hendes Skikkelse lagde en Glorie af uantastelig Skønhed. Han krøb ind i Murens dybe tragtformige Indsnit og trak Træskodden til. Saa vendte han sig om, og hun var borte for hans Øjne, slugt af Mørket. Et Par Skridt og hans famlende Hænder stødte mod hendes Bryst, han greb hende i sine Arme, løftede hende op, vendte sig i Retning af Træbænken, snublede flere Gange imod Væggen, fandt endelig frem til Lejet og kastede hende derpaa. Hun havde fundet sig i hans Tag uden Modstand og faldt ned som livløs med slapt nedhængende Arme.

Sølv lagde sit Ansigt tæt til hendes. Hans Aande brænd-

te, hans Blod var som Ild, hans hidsige Harme var paa Nippet til at gaa over i Sanselighedens sydende Koghede. Hans Tænder knitrede, hans Næsebor prustede, hans Læber krummedes frem og fandt hendes Mund.

Hendes Kind, hendes Hud, hendes Læber var kolde som paa en Død.

Sanseløst gav han sig alligevel til at kysse hendes Ansigt Gang efter Gang som for at vække Varmen og Livet i den kolde Hud. Men for hvert Kys var det, som stivnede hun mere, som skrumpede Læberne ind og forsvandt over Tændernes fugtige Is. Og det krøb koldt igennem Sølv fra dette Favntag, der sugede Heden og Brynden af hans Nerver saa længe, til han med eet skjalv af Kulde og gyste i den pludselige Tanke, at han havde et Lig under sig. Dog i det samme fornam han selve det højnende Aandedrag i hendes Bryst, stærkt i al sin Kulde, saa stærkt, at det pustede ham bort, som Vinden flytter et Blad. Halvt tumlede han, halvt skød han sig selv bort fra hende, gled ned og laa tilsidst paa det klamme Murstensgulv (slutningen af kapitel V, "Fæstens-gaven").

Vi er alligevel et stykke væk fra Jørgensen, for seksualiteten her hos Michaëlis taler et mere direkte sprog om at tage kvinden med vold, men essensen i det er den samme. Her går det blot den anden vej: Seksualiteten slår fysisk ud, men trænges tilbage i en afmagt og dødstilstand for så siden at blive stemmet op. Og her får sproget igen sin funktion i denne jugendlitteratur som det indirekte afløb for den indestængte seksualitet, et blomstrende, tungt og farvemættet sprog, der giver kunstnerisk udtryk for det tilbagetrængte, men alligevel så pinefuldt nærværende. Da Sølv til sidst lægger sig på Gros leje, er kraften gået af ham, dødsprocessen sat i gang, den dødsproces, som i romanens løb fører ham fra at være voldtægtsmand til at være elsker og beskytter, men som lige nu er et billedmættet mørke, han synker ned i. Kapitlet heddet

"Natten", med en lige så lyrisk-suggestiv titel som kapitelovertitlerne hos Jørgensen:

Saaledes laa de i den tavse Nat. Og Mørket tog dem, det steg ned som tunge sorte Bølger, der klukkede ind ad den eneste Aabning og fyldte Rummet. Det var som gurglende, glidende Vand, der vuggede de trætte Tanker op og ned som Vragstumper.

Udenfor var Løvet holdt op at suse. Flagermusenes korte spidse Hvin skar gennem den stille Luft.

Men Mørket blev ved at skumme ned, og Mørket bruste, og de laa som et Par varme gispende Livskim midt i det uendelige Øde.

Sølver halvsov i en underlig Døs – af Sult og Mathed – ved Gros Fødder, uden at elske, uden at attraa, men kun som Liv, der klynger sig til Liv dybt i Nattens store knugende Grav (slutn. af kap. VI).

Anonymiseringen af det individuelle liv, begæret, døden, mørket, natten som de magter, der opsluger og udsletter – her er ungdomstilen lige ved at pege ud over sig selv, over mod en Johs. V. Jensens vitalisme og videre via ham frem mod ekspressionismen. Også i den voldsomme metaforik, der her besværges situationen mellem de to, der deler leje uden at elske.

Men de begyndende spor fremad mod ekspressionismen, det er en anden historie, hvor sproget elektrificeres i pagt med en ny tids utålmodighed.

Jugendperiodens små romaner befinder sig i vadededet. Begæret er til stede som begær og er erkendt som seksuel kraft. Men det mattes og trænges tilbage for at blive stemt op og udfolde sig i rigt ornamenteret kunst, men en sprogkunst, hvor krusningerne fra den understrøm af en ny tids nøgne begær, som er afsættet for den blomstrende ornamentering, stadig kan ses i den smukt forarbejdede overflade.

En indirekte tale – om en ny tids direkte krav til kærligheden.

Litteratur:

Edelgard Hajek: *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*. Düsseldorf 1971.

Per Harbo: *En redegørelse for den hidtidige anvendelse af begrebet Jugendstil som litterært periodebegreb samt en vurdering af begrebets heuristiske værdi* (utrykt prisopgave, Odense Universitetsbibliotek), Odense 1971.

Jost Hermand: *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*. Stuttgart 1965.

Noter:

1. Bortset fra JdM.s litteraturhistoriske oversigt i Den store danske encyklopædi, bd. 4 (1996), artiklen "Litteratur" under fællesopslaget "Danmark" (s. 521).
2. Se JdM.s afhandling "Symbolismens rødder i realismen" i *Litteraturbilleder*, 1988, Odense Universitetsforlag, Odense, s. 61-97.
3. I det lille lille essay "Impressionisme", opr. i *Tilskueren* 1890.

JOHAN DE MYLIUS

F. 1944, docent, dr.phil, leder af H. C. Andersen-Centret ved Odense Universitet. Har bl.a. skrevet: *Sigurd Hoel – befrieren i fugleham* (1972). *Myte og Roman, H.C. Andersens romaner mellem romantik og realisme* (1981). *Litteraturbilleder. Anskuelsesformer. Træk af dansk litteraturhistorie* (1991). *H.C. Andersen – Liv og værk* (1993). *Hr. Digter Andersen. Liv. Digtning. Meninger* (1995). *Søren Kierkegaard til hverdagsbrug* (1998). Grundlagde 1984 tidskriftet "Nordica" og var dets hovedredaktør de første fem år-gange. *Hr. Digter Andersen* udkommer på tysk i 1999 på Insel Verlag (Frankfurt am Main).

Sproget, frøet og den poetiske and

Klaus Rifbjerg

Selv en moderne dansk litteraturstuderende, som mest oplever bøgerne gennem afskrifter eller fragmentariske kopier, vil vist spidse øren ved lyden af gloserne "sval" og "fager" og hviske for sig selv: *Johannes V. Jensen*. Men jeg ved selvfølgelig ikke, måske er han for gammeldags eller fjern til at de moderne overhovedet beskæftiger sig med ham. Lad os nu slutte at et par stykker har hørt om "Kongens Fald" og "På Memphis Station" og måske selv vil prøve at finde ud af, hvad det er der stadig fortryller i himmerlændingens sprog og gør ham tiltrækkende. Sprog med sus i er ikke *en vogue*, nu skal det hele helst være indadvendt og smalbrystet, og pudsig nok kommer Johannes V. Jensen selv fra en periode hvor man strammede korsettet og ikke *skulle ud i noget*. Det skulle han til gengæld, og efter et par tilløb i det moribunde tog han afsæt og gik til vejs.

Ser man nærmere efter låste han sig måske fast på en anden måde end den han flygtede fra, det er en historie der også skal fortælles direkte og indirekte her. Men et står fast, der er ved nærmere studium tre karakteristiske løseord til forståelsen af den jensenske psyke, og det er *længsel*, *natur* og *kvinder*. De to sidste elementer kunne for så vidt godt indeholdes i det første.

Længsel rummer i sig en bevægelse udad og indad på samme tid. Man længes bortfra, men også henimod, man længes ud, men man længes så sandelig også hjem. I paradokset ligger tændsatsen til den sproglige eksplosion, som skal gøre det hele begribeligt, og har man sagt "sval" må man også tilføje at "fager" ikke nødvendigvis behøver at omslutte noget køligt og svalende, men også noget klart, hedt og brændende, for slet ikke at sige noget melankolsk sensuelt og absolut tvetydigt. Men for nu ikke at komme for godt i gang, lad os så betragte de to gloser hver for sig for at finde ud af hvad det er der gør

dem særprægede og karakteristiske. Indrømmet: de er gammeldags, men det bliver "sval" og "fager" ikke mindre potente af, og selvfølgelig er det de to a'er der stikker i øjnene eller rettere sagt i ørerne. Der er ikke den mindste tvivl om, at Johannes V. Jensen er *vokalerne's mand*, og dermed gør han sig bredskuldret uden egentlig at være det. Vokalerne er hos Johannes V. Jensen den sproglige potensforlænger, og for at lægge afstand til interferensens skærende sitren i hjernebarken øser han ordentlig på. Her i beskrivelsen af en flodhest – og læg mærke til at det foregår i Zoologisk Have, der er trods alt gitter imellem: "Den første gang man så ham bryde op af Basinet inde bag de svære Gitterstænger som en Undervandsbaad og spærre Gabet op, var det som om Vandene skilte ad og udgav en Løgn. Usandsynligheden selv, vaad og fersk lige fra Underverdenen! Og den første Gang han sagde noget! Flodhesten rømmer sig en sjælden Gang, af ukendt Aarsag, nogle svære fortørnede Stød, idet han kommer op og Vandet skyller af ham, han har faaet en vred Tanke og giver sig Luft for den, det lyder som Stød fra en svær Dampkedel, eller en umaadeligt rusten Jernport, der gnubbes op, hele Tykhudehuset skælver! Flodhestens Røst skal være den mest gennemtrængende dyriske Lyd, der kendes, den har en Mave som et Lokomotiv, og naar en Rudel Flodheste begynder at spøge en Maanenat paa en Sandbanke i en afrikansk Flod, saa tier hele Urskoven stille efter hvad Rejsende har fortalt. Alting lægger sig ned og holder Vejret, til Koncerten er forbi."

Her er der ikke alene a'er, man skal lægge mærke til mængden af æ'er og ø'er og å'er, og naturligvis har flodhesten ikke en almindelig mave, den er *som et Lokomotiv*, og når den giver lyd, er det *som Stød fra en svær Dampkedel*! Ret beset tegnes her ikke blot portrættet af en flodhest, men også af forfatteren selv, der gerne ser at hele urskoven tier stille, når han åbner munden og giver lyd fra sig.

Af afgørende betydning er det naturligvis, hvordan vokalerne sættes ind mellem konsonanterne, i hvilken rækkefølge og

rytme de kommer. Også i den sammenhæng er stykket eksemplarisk, der skiftes ubesværet fra optaktens datid til den dramatiske præsens da der først kommer gang i sagerne, ud ryger punktummerne, ind kommer kommaerne, farten accelererer, indtil det hele ebber ud i kodaens *efter hvad Rejsende har fortalt*, og koncerten er forbi.

Det er en macho-lyrisk prosa, som har det med at liste sig ind på digteren, hvor han ellers er anderswo engagiert, og kan gøre ham helt befippet, ja en smule skamfuld. En myte handler om Københavns Havn, men pludselig er det forår og så lader Jensen havn være havn og tager på landet: "Med en Vogn ud paa Sjælland nu, det er en grøn Seng, svulmende Skove, Markerne grønne, Mil efter Mil af Grønhed, den nye skære vaade Grønhed, ustøvet, som nedfalden fra Himlen. Rugen er skredet og gaar i Bølger, Favntag igen af Vind og Korn, Grøfterne staar fyldte, grønne og saftige til Randen, Kørvelen løbet op og i Blomst, *alle* Blomster kommen på en Gang, det slaar som med et Smæld i Sjælen at nu er det Sommer. I Grøfterne, hvor man farer forbi. Ærenpris, hele blaa Bede af Ærenpris, vor Ven mellem Blomster, en ringe Blomst, men den knytter alle Aarene sammen, helt ned til vor Barndom, som om ingen Aar var gaaet, Ære og Pris, du Ærenpris, Elskede, at jeg skal se dig igen!"

Det er jo virkelig over stok og sten, har bilens fart med sig i prosaen og den samme teknik med at lade det gå stærkere og stærkere. Der glides fra naturhenrykkelse helt over i det kønslige, og hvis Johannes V. Jensen havde været en mindre kunstner, ville man for længst have trukket i nødbremsen. Men det gør han selv efter endnu en tur i det (hæsblæsende) grønne: "Engene vælder over med Blomster, almindelig Genkomst, Nellikerod, saftige Ranunkler, Gøgeurt, Græsser og Flæg, Jorden pynter sig. Over de sjællandske grønne Sletter hænger Lærken; i en Dal mellem Grusgrave og Skovbryn hører man Gøgen, klangfyldt, nyfødt i *Ganløse Ore* – og hvilket underligt Navn!" (Ja, det kunne Jensen næsten som Aakjær ha' digtet

selv!) Men han slutter da også: "En Graasten dér gør mig tusind Aar gammel!"

Men så fløjtes der af, for nu kommer det helt forskrækket og rørende: "Er man lyrisk?" Ja, det tør siges, så efter endnu et kvak går det rask tilbage til Københavns Havn. Han fik friet til Sjællands ynder, og som han *næsten* resigneret konstaterer: "gjort mig skyldig i Flyveprosa."

Det er landskabet som kvinde eller elskovsobjekt, lidenskabben er tændt, men usikkerheden bliver større og troværdigheden måske også når hun selv toner frem som en spejling eller drøm. Det er sandt at når sommeren er på sit højeste er den også snart forbi, og alt det grønne kan også blive så overvældende at man kløjs i den. Her hjælper lidt modernistisk tørke, hvor muligheden for en anden erotik dukker op, og hvem er i tvivl om at Johannes V. Jensen og Eliot er samtidige: "Jeg var kommen til at holde af Stedet, fordi der lugtede saa forladt. Dammen laa altid stille som et Metalspejl i sin indfatning af sprukne Lerskrænter, Vandet satte en Hinde af Slam og Salt paa det Par Græsstraa, der stod ude i det, og Vandspejlet røg altid af en bitter Dunst under Straalevarmen fra Søen. Nærved lå Krudtmagasinet, et rudeløst, blindt Hus af Cement med rustne Jærnbolte. Ved foden af det groede store Burrer med Spindelvæv i de skarpe Frøstande; det hele lugtede så øde. Og langt inde bag de golde Lermarker rejste sig Madrids Forposter, høje glanende Arbejderkaserner og Fabrikker med Røgen fra Byen og dens Taarne ovenover i Soldisen."

"Unreal city!" Og samtidig epokens fascination af udkantens poesi, hvor sød, moderne musik måske kan opstå: "Det var et rødt Skørt. Der sad en ung Kvinde ved Bredden af Dammen, en arm, husvild Pige, der sagtens var kommen fra en af Madrids elendigste Baggaarde og var bleven en Omstrejfer som jeg selv. Hun var ikke atten Aar, tynd som en Pilekvist, men med et tungt, sort haar, der skinnede ubedækket i Solen. De endnu barnlige, forhungrede Træk havde hun sminket blaa, som fornemme Spanierinder bruger at gøre, men det

kunne ikke skjule hendes Bleghed. Hun sad ganske stille, havde nok sat sig ned af Sult. Men først havde hun dog valgt dette særlige Sted at sidde, mit Sted! Ja, jeg kunne se paa hende, at Sulten slog Skrald i hendes Tarme ligesom i mine... hun havde plukket en Burre og sad med den i sin slappe Haand, hun var vel bleven opmærksom paa dens rige, metalliske Duft, taknemlig og ny i Sanserne, som hun var blevet af Nød. Consuela hed hun."

Passagen er fra "Kondignogen", hvor den mandlige hovedperson forvandles til en fortidsøgle af sult, men frelses ved mødet med denne Consuela-Gretchen, hvis sult slår skrald i maven ligesom i hans, men alligevel lader sig overvælde af burrens metalliske lugt, der også er kønnets: "Hun saa godt min hele Elendighed som Kondignog. Jeg væltede mig paa Jorden foran hende i en Storm af Smerte... og mens hun saa mig ind i Øjnene, følte jeg min menneskelige Form vende tilbage, jeg var frelst."

Vist er temperaturen høj, alligevel er der bremseklodser på, ingen flyveprosa her. Johannes V. Jensen sender en venlig hilsen til Hamsuns "Sult" i denne myte, og man kan ikke lade være med at spørge sig selv, hvad der var sket, hvis de begge havde fulgt mere desperate spor og havde taget større litterære udfordringer op end dem der førte den ene ud i nazismen og den anden op på nobelprisskamlene (hvor Hamsun for øvrigt havde stået mange år i forvejen).

"Når et Skib sejler af, hvad enten man er med eller ej, det er ligesom ikke til at holde ud!" Replikken borer nøglen lige i låsen til den store længsel, som er motoren i Johannes V. Jensens værk. Det er en længsel, der er så stærk, *at den ikke er til at holde ud*, og den går for så vidt over hele registret og er typisk for den, der – med eller mod sin vilje – snyder sig selv for en lynende skæbne. Jensens tilfælde er ikke enestående, kunstneren er betragter, en der står udenfor, og i hans tilfælde oven i købet en der ikke lukker kæften op før han er hjemme ved skrivebordet. Turen går fra Singapore til Batavia med et hollandsk skib,

og som forfatteren meddeler: "Jeg vekslede ikke et Ord med nogen under hele Rejsen." Men han *så*: "Nogle Pladser nede, ved Bordet lige overfor, bemærkede jeg en stor, lys ung Pige, af et udpræget flamsk Ydre. Ansigtstrækkene, hele Udtrykket var slaaende nordisk. En gang hun rejste sig, saa jeg at hun var smal om Livet med brede, svære Høfter, et frodigt, sundt og solidt Menneske. Hænderne, som var store og dygtige, og noget selvstændigt i Holdningen fik mig til at tro, at hun kunne være sygeplejerske; hun havde lidt fremstaaende Fortænder, Haaret var rødt og som det undertiden hænder hos kraftige Kvinder ikke synderligt stort. Hun løb over af Kvindelighed. Naar hun lo lukkede Øjnene sig til en smal Stribe hvori det glimrede af fortættet Lys, det var som om et vitalt Fluidum, en Varme helt inde fra Sjælen, meddelte sig til Atmosfæren omkring hende; kun nordiske Kvinder med alt Blodet ude i den tynde Hud kan smile og lyse saadan. Rødhaarede Kvinder har saa længe de er unge, noget virkelig overnaturligt ved sig, man ser dem ikke som andre Kvinder, man blændes af dem. Den skære gennemsigtige Hud toner over i Luften ikke som et Stof, men som noget lysende, Haaret lyser, Øjnene lyser, de er lutter Lys, et Syn, der falder sammen med Luften og Solen, de er Luften og Solen selv. De har lysende Nerver, man ser Blodet brænde i dem, de kan ikke skjule Skabelsens Hede, de lever og lyser i en Æter af Elskov. De maa og skal forbrænde."

Hvis ovenstående ikke er et veritabelt Jensen-katalog, ved jeg ikke hvad. Stilistisk er formen den gængse, lidt efter lidt hedes stilen op til den gløder faretruende. Flyveprosa bestemt, men mere endnu, for her lurder en form for erotisk Kraft durch Freude-stemning, der understreger sundheden, men ved nærmere betragtning ikke virker helt gennemsund. Den frelses af de der Nerver og Elskovens Æter (den samme der svæver omkring knæene på norske jenter promenerende på Karl Johan en forårsdag i en anden sammenhæng!) Alligevel er temperaturen blevet for høj, og den tavse (og liderligt misundelige) betragter må lade øksen falde over al den feminine

sensualisme og dens repræsentanter: "De maa og skal forbrænde." Det er da også en langlemmet beridertype, der sanker hollænderinden i lade under en redningsbåd – og Johannes V. Jensens letrødmende åsyn. Samme støvleknægt er tidligere taget af: Efter en ret slubrende blodpølser hiver han sit overskæg ind i munden og sutter det af! Mænd skal heller ikke komme for godt i gang med det frække... og igen er billedet bevidst tvetydigt, for ikke at sige skabrøst, for hvad er det for hår berideren egentlig har i munden?

Sært at det bevidste handlingsmenneske og den storslåede sprogbruger på en særlig måde er ligeså indsyttet i det æstetiske som de vemodspoeter, han flygter fra og som sidder derhjemme i regnen på Solitudevej. Hør bare: "... hun ser mig med Ironi i Øjnene og viser med en misbilligende Gestus paa sin Person, hvorpaa vi begge ler. Hun fylder munden med Tobak. Derpaa stryger hun sig lækkert over Kinden, som man gør naar det er en rigtig ung og blød Kind, Ah, og gaar. Den sidste Pantomime forstod jeg ikke rigtig. Men nogle Minutter efter...

Jeg havde taget en Bog og lagt mig til at læse, brændende i Kødet, det regnede, og man spærredes inde med sit overophedede Blod i Fugtigheden, kunne ikke engang svede. Det var mod Aften, Cikaderne havde begyndt at stemme Felen til den sædvanlige Skumringskoncert; en dyndet Lugt af Regn og Jord trængte ind på Verandaen. Da hørte jeg nogen gaa paa Gruset og saa op fra Bogen... en ung Javaneserinde med et Ansigt som af mat Guld, dugget af Maaneskin, dejlige mørke Dyreøjne, nu staar hun ganske stille...*tuan!*

Hun gaar næsten straks igen efter at have kaldt et Par gange med frygtsom Stemme, en dæmpet Pigelyd, og jeg ser den smalle Ryg i Sarongen idet hun gaar. En egen blød Gang som et syngende Straa, hun har aldrig haft noget paa Fødderne. Det var den rene, javanske Type, et totalt fladt Ansigt, en spinke og aldeles fejlfri Torso. Munden og de lave aabne Næseveje mindede om bladene paa en Orkidé.

Jeg kunne jo gerne have købt hendes lille Sarong. Men jeg var saa optaget af et interessant Sted i min Bog at jeg ikke kunne lade mig forstyrre, og saa gik Javas Datter."

Og så gik Javas datter! Hvis det ikke er den største erotiske nedtur i dansk litteratur bortset fra scenen i "Improvisatoren", hvor den håbefulde protagonist endelig er klar til at gå om bord i en bovnende *signora*, men får et krucifix i hovedet og må sadle af, ved jeg ikke hvad. Sandt nok har vi aldrig været særlig gode til det med damerne i litteraturen, men det her er dog næsten for galt!

"Jeg opæder fortrinsvis piger med nerver i skindet," som det står i et vist frokostdigt, jo tak, men kan man stole på det, og er ikke den store rekompensation efter opgøret med "det dekadente" en særpræget, abstinensagtigt erotisk distraktion, hvor man lader pigen gå, fordi man tilfældigvis er optaget af et interessant sted i en bog?

Men *længslen* er ikke til at tage fejl af, heller ikke når den som her sublimeres over i intellektuel højrumphed. Man skal lægge mærke til ordene "spærredes inde", der er for alvor tale om en indespærring, som kalder på flugt både i horisontal og vertikal forstand. Den kan etableres i form af en sejltur med udgangspunkt i Frederiksholms Kanal og med endestation i Shanghai eller i Colombo, men den kan også gå tilbage til det tabte, barndomslandet, som ingen andre har længtes mere intenst efter end Johannes V. Jensen og beskrevet med større lidenskab, som var han en nordisk Marcel Proust. Den historie er kendt og skal ikke gennemtrampes her, til gengæld kunne det være sjovt at se, hvad mesteren selv har at sige om ord og sprog. Det gør han i myten "Rana", der betyder frø på spansk, og en frø kan han selv være, for den ligner – med hans egne ord – et menneske. Det foregår alt sammen på Tenerife, en ø forfatteren ikke med sin bedste vilje ville have været i stand til at genkende i dag, hvis han havde levet:

"En gammel indføde Kone paa Vej ned til Byen kom i det samme forbi, hun vendte sig og viste et Ansigt med store, drøje

Træk, indrammet af et kulørt Hovedklæde, næsten sort i Huden, garvet og skrubbet som en Tørv, hun nikkede med Liv da hun saa nogen staa og lytte, klog paa Aarsagen, hun pegede paa Hullet med en krum Finger og raabte himmelhøjt, idet hun gik videre:

Rana!

Javist, Frøen, den gamle Kone havde ogsaa hørt den og kunde opklare hvad Lyden kom fra, der kunde ingen være i Tvivl om det mere.

Men det var ikke mærkeligt her paa denne Ø langt ude i Atlanterhavet og af en gammel Almuckvinde, som uden Tvivl var Analfabet, at faa tilraabt Frøens zoologiske Navn på Latin!

Det hang jo saadan sammen, at den gamle Kone som alle her var spansk, og *rana* hedder Frøen på Spansk, uforandret overtaget fra Latin som det blev talt paa Cæsars Tid og sikkert længe før. Den gamle Canarierinde udtalte Ordet med det uigengivelige tørre spanske R, et forstærket R, som man kunne tænke sig et H foran, i hendes Mund lød det næsten som om det var Frøen, der kaldte sig selv ved Navn. Det er da ogsaa et Onomatopoeitikon: *ab du voce dicta*, hedder det i anledningen af Frøens Navn i et Citat af den gammelromerske Forfatter Terentius Varro. Det danske Navn Frø har noget af Naturlyden, naar det udtales med et rivende R, ligesom fransk *grenouille*. Frøerne *kvækker* siger vi; den ejendommeligt krepiterende Lyd, naar man hører Frøen nærvædet, er blevet gengivet paa forskellig Maade, bekendt er Frøernes Kor i Aristofanes' Komædie af samme Navn: *koax, koax brekkekeheks!*

Frøerne lader til at være store Klassikere. Selv naar man hører en jævn dansk Nutidsfrø stønne i en beskeden Tørvegrav lyder det som om den daanefærdig af Velvære maa gribe til Latin som en Apoteker for at udtrykke sig: *agua*, siger den kvæget, siddende i Vand til Hagen, *agua, agua!*"

Her rører vi ved kernen – ikke blot p.gr. af mængden af syngende vokaler (rAnA, rAnA!) men fordi den lingvistiske tumult nærmer sig den *abondance de richesse*, hvor det svimler

for digteren ligesom for frøen, der ikke blot raaber "vand vand!" men samtidig sidder i det til halsen! Det gjorde Johannes V. Jensen også, var han i visse sammenhæng både til livrem og seler, så smed han det hele, når det drejede sig om spoget og lod stå til, så var han forløst og helt igennem *sprog*. Det kunne have forledt – og forledte ham også af og til – til at overgrænse, så der blev for meget *flyveprosa*, men historien om frøen, dens navn og dens udsagn, viser mesterskabet og humoren og er med en anden Jensensk yndlingsglose *henrivende*.

Professor Rubow, den navnkundige, var ikke til Jensen, måske fordi han aldrig havde været på jagt med Low i de nord-amerikanske moser: "Han sad der med en Dryp under sin kolde Næse, skrøbelig af Alderdom som et tusindaarigt Væsen, der ikke kan dø; man kunde se paa ham, hvor hans Gammelmandshjerte pulserede i Takt med de kraftesløse, frosne Genlyde i Skoven før Solopgangen, hans Blik faldt sammen med det violette Morgentusmørke fjærnt henne mellem Træerne og Gryet ovenover, der var saa vinterligt haabløst. Hvor Dagen vaagnede kold og isnende stille! (Hører nogen ekkoet fra "På Memphis Station?") Men gamle Lows Bryst skjulte den ukuelige Varme, Jægerens Kærlighed; det var med en uudtømmelig Inderlighed han sad der og kaldte og besvor, indtil det vingede Vildt kom og han fik Skud! Flokkene adlød langvejsfra, nærmere og nærmere, til de enkelte Fugles langhalsede føre Profiler pludselig fik det gule Gry over Trætoppene til at springe ud som et Rum, og de skarpe Vingeslag svulmede nær som hede gispende Aandedrag...: og saa var det at Low fyrede! Jeg har set ham besværg selv en enkelt And, der kom rejsende forbi højt oppe over Skovtoppene i et tilsyneladende meget vigtigt Ærinde; han fik den til at vakle i Flugten og vende om, søgende; hvem kaldte, hvad var det for en Røst fra de over-svømmede Skove?

Kom herved, din forbandede søde And, sagde Low inderligt fortroligt med en Stemme af Sølv hvor han sad og holdt den

svære Dublet, Kaliber 8 i Hænderne, som rystede lidt af Kulde.
Rrrronrrrong! Kom her...*min* And...vaark-vaark-vaark...

Da den saa strøg ned i en lang varsom Kurve, mumlede Low, næsten samtidig med at Skudet dundrede fra hans store Kanon:

Og jeg skal give dig Helvede!"

To mænd på jagt, javist, men også digteren og sproget, digteren og inspirationen: Kom nu, *min søde And*, og jeg skal give dig Helvede!

Det gynger, men det synker ikke, og hvis bølgegangen blev for høj, var der altid poesien, hvor det hele kunne rummes uden den mindste gebærde, hvor gehøret var fuldkomment og *alt* blev sagt, og vennerne var der inklusive de svale træer, kvinde og frøen.

Sømandens Vise

Til en Folkemelodi

En Sømand har sin Enegang
som Fange på en Ø.

Lyt til en simpel Enesang
imellem Vind og Sø!

Det bruser fra den vaade Vej
i Nat og Stjernesvær –
min Tanke gaar til dig, til dig!
Du er mig evig nær!

Hvor brænder Aftenstjernen hed!
Vi gaar mod Syd og Sol.
Og hjemmets Stjernetegn gaar ned,
med Nordens sunkne Pol.
Men frydefuldt, med meget Mod
og gerne gaar jeg ej –
thi min Forhaabning efterlod
jeg, samt min Ro, hos dig!

Mig vinker mangen yppig Kyst
og mangen munter Havn.
Et Anker griber i mit Bryst
det venneløse Savn.
Thi hvad er Himlen altid blaa,
javist, balsamisk Vejr,
og Paradis, med Palmer paa,
naar ikke du er nær?

Saa sejler man i Solens Glød
og lummer Tropevind,
mens Kuldens Rose blomstrer sød
min Pige på din Kind.
Og Kokospalmen slipper Frugt
som slaar en Mand ihjel –
Fordømt den hele hule Flugt!
Min svale Ven, lev vel!

Ve alle Haves Vandringsmand!
Urolig er hans Færd.
Som Taage, Vind og Skum paa Vand
og Strøm og skjulte Skær.
Men bærer det mod Havets Bund
Saa mangen Sømands Kaar,
naar Søen gurgler i min Mund –
til dig min Tanke gaar.

Men naar den gule Løvetand
paa Sjællands Grøfter gror,
og fra det lave, grønne Land
man hører Frøers Kor,
naar Pinseløvet bryder frem,
de danske svale Træer,
og alle Fugle vender hjem –
du er mig atter nær!

KLAUS RIFBJERG

F. 1931, forfatter og journalist. Debut 1956 med digtsamlingen *Under vejr med mig selv*. Medlem af Det Danske Akademi, dr.phil. h.c. Lunds Universitet, adjungeret professor ved Danmarks Lærerhøjskole, redaktør af tidsskriftet *Vindrosen* (sammen med Villy Sørensen) 1959-64. Litterær direktør i forlaget Gyldendal 1984-91.

Hvad tænkte egentlig modernismen?

Torben Brostrøm

Allerede i midten af 1970'erne var der folk, som mente, at fænomenet modernisme i litteraturen nærmest henhørte under ældresagen. Selv fik jeg som veteran bestilling på at fuldføre den kvælningsdød, den var udsat for fra forskellig side. Marxistisk inspirerede kritikere opfattede modernistisk digtning som udtryk for en borgerlig falsk bevidsthed, gammelradikale kunne ikke finde dens engagement i det sociale og anklagede den for ren formalisme, eksistentialister brød sig ifølge deres personlighedsopfattelse ikke om dens artistiske tvetydighed, og traditionalister og rindalister forstod stadig ingenting.

Så mange ønskede altså at få modernismen afskaffet.

Jeg samlede på opfordring karakteristiske eksempler på denne kritik i en antologi betitlet *Opgøret med modernismen* (1974) og gav den en forklarende introduktion, som imidlertid forsøgte at vise, at det egentlig altsammen var udtryk for gedigen mistro til fænomenet kunst, at det hele bundede i en udbredt misforståelse af, hvad der er det særlige ved kunst i forhold til og især i modsætning til religion, filosofi, sociologi, politik, nationalisme, sund fornuft, god smag etc. Pointen er, at den modernisme i lyrikken, der kom til orde i årene omkring 1960 hos en bestemt generation, netop tydeliggjorde den kunstneriske holdning til sproget som udtryk, som eksistensmodus, og ikke kun som redskab.

Ved fremkomsten af en ny og anderledes lyrik måtte en særlig kritisk tilgang lanceres. Dagbladskritikken var så at sige ikke særlig forberedt, nogle anmeldere gav op, andre var velvillige. Den gængse impressionistiske anmelderstil slog ikke rigtig til i tolkning og vurdering.

Her tilbød så den angelsaksiske new criticism sine kirurgiske instrumenter og opskæringsmetoder. Den havde med intense tekstanalyser af de lyriske strukturer i både ældre og nyere lyrik stået sin prøve og slog an især i Sverige og Danmark og kaldtes meget originalt for nykritik.

At lancere digtsamlinger i pressen som sådanne æstetiske objekter vakte også en vis opsigt og var, set med omverdenens øjne, med til at gøre den lyriske modernisme til en bevægelse med et eget præsteskab, der udlagde teksten og i øvrigt udførte en terror mod anderledes tænkende og skrivende. Og sandt nok skulle der ryddes op i det, vi kaldte traditionel *løræk* og naiv realisme.

Modernisme var i forvejen et kendt ord og temmelig udflydende af betydning. Det var derfor lidt af en tilsnigelse og et kup, at vi fik knyttet betegnelsen modernismen til dette tydelige gennembrud af poesi. Jeg tror dog, at det især var det relativt ubrugte adjektiv *modernistisk*, der virkede provokerende og betegnende.

Historisk set har modernismen en lang tradition og mange faser frem til det postmoderne. Modernisten slås med traditionen og sine forbilleder, elsker, bekrieger, belåner og parodierer dem, som det er sket lige siden Arthur Rimbaud og Lautréamont hånede og dyrkede de franske mestre før dem. Modernisten er det suveræne jeg, der sætter sig igennem i selve sproget og lader sit værk tilegne sig en ny selvgylldighed. Budskabet er en indirekte meddelelse i modsætning til brugskunsten, der altid er populær og atter blev det i 1970'erne, hvor kunsten på godt og ondt demokratiseredes og blev modtagernes suveræne ejendom.

Også i Danmark var der modernisme før modernismen, i digte af Emil Bønnelycke, Harald Landt Momberg og til dels Tom Kristensen, senere hos bl.a. Schade, Hulda Lütken, Gustaf Munch-Petersen. Og atter i 1940'erne f.eks. hos Ole Wivel, Erik Knudsen, Ole Sarvig. Sidstnævnte var stærkt op-

taget af modernismen især i malerkunsten, og hans tidlige digte fremkaldte da også den sædvanlige debat om digternes demonstrative tungetale, et stadigt populistisk ledsagefænomen til modernisme.

Når det alligevel kom til konfrontationer med de lidt ældre modernister, var det ikke kun en kamp om plads på parnasset, men også om indre modsætninger, som måske kan samles under ét omkring netop begrebet splittelse. Det gjaldt synet på selve *splittelsen* som det moderne vilkår for mennesket, siden det med erkendelsen af Guds død er blevet overladt til sin egen skæbne.

Et nøgledigt i denne sammenhæng er Ivan Malinowskis "Dis-
jecta membra" fra *Galgenfrist* (1958), der indleder:

*Blikket søger en klode af fred men ingen
enhed er den sidste ingen grænse er urokkelig*

og derefter i sådanne tolinjede strofer afmaler truende diskrepanser for at slutte:

*men dette splittede blod vil ikke dø
og ukueligt er kødet der klynger sig til sit ben*

Nu forenkler jeg:

Indtil da gjaldt det for modernismen om at harmonisere splittelsen gennem skabelse af personlige symboler og billeder.

Nu ville modernismen fastholde og godkende splittelsen som det moderne nødvendige vilkår, selve kunstens befriende generator. Det blev en udnyttelse af vældige sproglige energier. Set på afstand ligner det optakten til den såkaldte postmodernisme, der kom til udtryk fra midten af 1960'erne, hvor den gik under navnet *attituderelativisme*, defineret som "mangfoldighed uden brændpunkt" eller "en aperspektivisk menneskeopfattelse", som Hans-Jørgen Nielsen beskrev den.

1960-modernismen står historisk set i et brændpunkt, omgivet af sensymbolisme og postmodernisme. Der kan være noget sammenbidt over holdningen som i Malinowskis tilfælde, men man skal ikke overhøre en absurditetens humor, der klinger med næsten overalt i dens billede af modernitetens kaos.

Erkendelse var et af de slagord, vi brugte som modforestilling til *bekendelse*, en tendens, vi tillagde forgængerne på grund af deres trang til at lægge holdninger frem som meninger og budskaber.

Klaus Rifbjerg tog ordet og udtrykte den tingsopmærksomme, såkaldt fænomenologiske, tilegnelse af omverdenen, forstået som sprog, med digtet "Erkendelse", kun trykt i antologien *Lytteposter*, som jeg udgav i 1960 med bidrag af bl.a. Jørgen Sonne, Uffe Harder, Cecil Bødker og Poul Borum.

*Ved seks garageporte
tre af dem åbne,
ikke på række,
men i fordelingen: een åben
to lukkede, to åbne
og een lukket
nærmer man sig
en erkendelse.*

*Eftermiddagssolen
er på det nærtopbrugte stadium.
En lugt af knust glas
understreger atmosfærens tørhed.
Og idet en skruenøgle
bevæges af en arm i slag
mod reservehjulet for at løsne fælgen
ses jernets bevægelse aftegnet som en vifte.*

Digtet fortsætter med syn af afsjælede detaljer, filmagtigt og

tørt sanset, punkteret, for at sige det med et værkstedsudtryk. Motorhjelmene gaber, spørgsmål følges ikke af svar, anonymiteten er total, selv gadens navn utydeligt. Til sidst tager man – ikke jeg – sig sammen og går videre mumlende sin nye erkendelse, der lyder:

*Tændrør, akkumulatorer,
pistonringe, bremseplader...*

Et både tilfældigt og meningsbærende udvalg af enkeltheder, der ikke just hænger sammen, men dog alligevel indgår i en forestilling om automobil. Alle ord betegner bevægelse, dynamik, spænding, opbremsning.

I sin åbenhed, gabende som en garageport, formulerer digtet en erkendelse, som ikke er udtrykt i en mening, men i en demonstration af splittelse. Digtet handler endda om adskillelse. Til gengæld holdes det sammen af en struktur af visuel og sproglig art. En nøjeregnende nærlæsning viser, at alle ord refererer til hinanden.

En biografisk orienteret, en moralsk eller socialt interesseret læsning ville derimod ikke kunne komme til rette med digtet.

Og så rimer det ikke!

Jeg holdt dengang en del foredrag om fænomenet modernisme. Skoler, højskoler, biblioteker, foredragsforeninger m.fl. rundt om i landet sendte bud efter både digtere og fortolkere. Det uundgåelige spørgsmål efter vores forenede anstrengelser lød:

– Hvorfor rimer det ikke?

Man kan studse over, at rimløsheden altså var det mest foruroligende eller påfaldende ved den ny poesi. For de fleste var dette mere udvendige træk ved lyrikken selve kendetegnet på et digt. Rimet var et symptom, omend ikke ligefrem en sygdom i vores øjne.

Stærkt i bevidsthed stod da også Thorkild Bjørnvig og den

populære Frank Jæger, der begge udnyttede det gamle rimssystem i formklare, raffinerede digte. De kom derved i et besynderligt modsætningsforhold til konfrontationsdigterne, der i stedet udnyttede linjebruddet og fandt på andre verbale strukturer til deres frie rytmer, undertiden som en bevidst sprængt form, som kendetegnede det, Bjørnvig engang kaldte "vor rimløse ulvetid".

Faste strofeformer føltes som konvention, en vilkårlig tvang over for ideen om digtet som en unik, selv bærende størrelse. Det var led i forsøget på at gøre op med tankevaner, rydde pladsen for at begynde forfra. Polemisk sagt var digtet principielt "forudsætningsløst" – som demonstreret i ovenciterede "Erkendelse" og vel endnu tydeligere i samme forfatters skelsættende digtsamling *Konfrontation* (1960) med det programatiske, ofte citerede digt "Terminologi": "Ja, ja, ja, nu kommer jeg/ ned til jer/ ord", hvorefter en række begreber ord-bogsagtigt omdefineres. Således *Lyrik: 5-4-3-2-1-0*.

Udsagnet er netop tvetydigt: nedtælling til en detonation – som da Otto Gelsted i digtet "Reklameskibet" ville sprænge den påtvungne kultur i luften – eller opsending af en raket, en rumsonde. Lyrikkens nye dobbeltfunktion.

Inden for et års tid ses en lignende vilje til omtolkning og fornyelse i værk efter værk hos generationen, så forskellige skribenterne er: Villy Sørensens fortolkninger i *Digtere og dæmoner*, Cecil Bødker med digtene i *Anadyomene* og novellerne i *Øjet*, Benny Andersen i *Den musikalske ål*, Jørgen Gustava Brandt i *Fragment af imorgen*. Niels Egebaks essays i *Eumeniderne* og mine i *Versets løvemanke*, Uffe Harder med digte i *Udsigter*, Jørgen Sonne i *Midtvejs*, Jess Ørnsbo i *Digte*.

Den sidste sammenfatter det i en enkelt strofe fra "Mine venner digterne":

*Lad kun digterne klage
i endnu århundreder
med maver sprukne af sorg*

*og løber som klaprende skraldelåg
lad rimene gabe
i indbildt lighed
to stive fiskeøjne
bevaret i gensidig skelen
Jeg forbliver mig selv
et styrt af skridende skærver.*

Næsten al poesi beskæftiger sig med sansninger og gør også sproget sanseligt nærværende. Der sker med 1960-digtningen en tydelig forstærkelse af sprogets kropslighed, dets hjemsted i organerne, og billeder af fysiologisk, biologisk karakter myldrer frem. Kroppen udspioneres, mikroskoperes i sproget, og videre bliver sproget selv både objekt og subjekt, tydeligt f.eks. hos Benny Andersen, der med *Den musikalske ål* digtede i sprogmaterialiet: i titeldigtet forlader således ålen rasende sin sø, fordi en and er landet på den, støjende som nålen, der sættes i en slidt grammofonplade. Følgelig er det en musikalsk ål, en sproglig ål. Opfattelsen af landskabsbilledet kan dog stadig fastholdes.

Hos Per Højholt førte sprogeksperimentet videre, idet han bevidst ville udelukke enhver forestilling om reproduktion af en omverden. Nu er digte omskabt til *eksempler* på sprog. Hans "M/S Nelly i modlyd" er på den måde et deformeret landskab, en følelse, derfor hellere et "landskib" eller yderligere et følelsens "abstrakte lindsbik", som tildeles et vilkårligt navn, Nelly. Et sejlskib kan komme i modvind, men motorskibet er naturligvis i modlyd.

Et sådant digt er et sprogligt show, fremkommet ved at sprogets udtryksside nu forstærkes til selvstændighed og derfor får et uforudsigeligt indhold. Ikke desto mindre er Nelly en tydelig parallel til samtidens processer i en truet verden i et billede af ting, trivialiteter, følelseskulde, selvdestruktion.

Ordene som skabelsens princip var tema fra første færd i Inger

Christensens forfatterskab med en kulmination af 1960'ernes poetik i *Det* (1968), som forener tankedybde med struktur, hvor proces er forstået som indhold, dynamik som idé, paradoks som væsen. Her begyndte en nytænkning af digtningens styringsprincipper, en genvakt interesse for ydre formskemaer, vilkårligt valgte systemer og strukturer. Det førte hos de lidt yngre ind i en legende formalisme og demonstrativ konkretisme eller systemdigtning, undertiden med afkast af frugtbare konflikter mellem form og stof.

Fra midten af 1960'erne spredtes feltet af modernister, de enkeltes forskelligheder trådte mere og mere frem. Bestræbelser mod større enkelhed trivedes ved siden af nye eksperimentelle komplikationer. Dette tiår, som i det hele taget forandrede verden, ændrede også forestillingerne om fænomenet kunst. Modernismen førtes videre af andre veje.

Mens det nærmest var tradition i dansk litteratur, at man begyndte som lyriker og udviklede sig til prosaist eller dramatiker, har de modernistiske digtere hver for sig udviklet deres lyrik og holdt dette sprogets brændpunkt fast som centrum i alle deres øvrige litterære aktiviteter.

Modernismen i den særlige historiske situation i Danmark var frem for alt poesi. Den tænkte i poesi.

TORBEN BROSTRØM

F. 1927, professor i dansk litteratur ved Danmarks Lærerhøjskole 1979-92, derefter litterær fagredaktør ved Danmarks Nationalleksikon. Fra 1956 litteraturanmelder ved Information. Siden *Versets løvemanke* (1960) en lang række bøger om dansk og nordisk litteratur, bl.a. *Modernisme før og nu* (1983), senest litterære memoirer *Men dansen går* (1994) samt erindringsbøgerne *Lod og del* (1997) og *Tegn og træf* (1998).

Modersmål-Prisen 1998

*Overrakt til skuespilleren Ghita Nørby
den 15. maj 1998 på Christiansborg*

Det er med stor glæde – og i ærbødighed for dig som menneske og kunstner – at vi byder dig velkommen her.

At give dig Modersmål-Prisen – og at motivere det – er en dejlig opgave.

Da du i 1935 fik døbenavnet *Ghita* (som betyder sang (på sanskrit)) og efternavnet "Nørby" var givet – så var visse puslebrikker allerede lagt. Borgerligheden når den er allerbedst, har du kaldt stilen og stemningen i stuerne i Nyhavn nr. 10, hvor kunstnere færdedes og smukke ting var en selvfølge. Det var tryghed – som også indeholdt et kærligt krav – måske om, at du blev pianist eller sanger...

Men du fik opfyldt din egen drøm (der i mange år var hemmelig, som de drømme bør være, man allerhelst ser opfyldt (har du sagt)). Det blev som skuespiller, som talestemmens kunstner, vi fik lov at opleve dig.

Sproget er et af de vigtigste – vel det vigtigste af dine redskaber. Som redskab og som musikalsk materiale er det hos dig i de allerbedste hænder. Skønt sproget er en gave af en ganske speciel art, tager de fleste af os det til daglig som en absolut selvfølge. Men du hører til dem, der tænker over gaven.

Om du skriver eller fører samtale, er på scenen som skuespiller eller oplæser, har du en naturlig og helt selvfølgelig omtanke for ord. Med hele din fremtræden sender du signaler om kærlighed til sproget. Ord der klangligt egner sig til at være naboord, og samtidig er beskrivende for, hvad du vil fortælle, dukker bare op.

Du giver din samtalepartner og dine tilskuere en rytmisk og sproglig/musikalsk oplevelse af ganske særlig karat.

"Hvor skal jeg gå hen og være umulig? Alting er så rigtigt og ideelt. En idyl med kursiv", siger du et sted om din beskyttede

barndom. Og din fars smukke sommerfugle – samlet og sat på nål af ham i ungdommens vår hjemme i Thisted – dem får du aldrig at se. De er formøllede, da han vil vise dig dem, og kun navnesedlerne er tilbage. Du var syv år, men tog det helt roligt og stille. Var ikke engang skuffet over, at dette sandhedens øjeblik ødelagde de drømme og beskrivelser der var gået forud. Muligvis blev det endnu mere vidunderligt af det, ræsonnerer du tappert.

Der er ingen lighed mellem *din* måde at være menneske og kunstner på og på “sommerfugle på nål”, eller “Idyl med kursiv”!

Du er en mangefarvet, flyvende sommerfugl, der ikke har ladet sig sætte på nål. Og idyl – lad os omdøbe den til harmoni (absolut uden kursiv) – harmoni med dine roller – og med det stykke land, du står på – og med dit publikums åndedræt. Uanset om det er yndige ungpigeroller, Dronning Elisabeth eller fru Heiberg, Fædra eller Panduros Louise, Fru Skjern eller Bergmans ursvenske mormor i “Den gode vilje” (som talte et velklingende svensk)!

H.C. Andersen læser du for os, så nu kun *dine* høns på hjallet, *dine* kurrende duer og skarpørede ugleforældre lader sig høre, og vi vogter os vældigt for efterligninger!

Du er lykkeligvis imod letlæselige oversættelser af H.C. Andersen. Dit argument er, at det er nyttigt for børn at møde svære ord. Det åbner mulighed for en samtale om ordene – og samvær – (jeg citerer dig): “Ved højtlesning bliver der tegnet en magisk cirkel om barnet og den voksne, og det er uendelig trist, hvis vi glemmer at give denne stemning videre”. Cirklen om dig og børnebørnene tror jeg har særlig magi ved, at du læser *farmor*, og slet ikke Ghita Nørby.

Også dyrene lægger øre til – du taler deres sprog (og deres sag i Dyrefonden) – og gerne havde du foruden mynderne også en elefant og en ulv, hvis man kunne lufte dem i Søllerød Skov! De ville lyde din milde ordre – ingen tvivl om det. Ikke for den, der har set *Hund og hund imellem*, hvor hovedaktører-

ne respektløse og uden skelen til madskålen sender dig dybe distraherende blikke.

Du beriger tilværelsen for os. Fejende og flot i kunsten og nyttigt i hverdagen, når du fortæller åbent og enkelt om, hvordan du klarer kriser i livet, som vi kan jævnføre os med. Tak for mange smukke sproglige oplevelser, der aldrig kan blive mange nok...

Hjertelig til lykke med prisen.

Gerda Thastum Leffers

Prismodtagere

- 1980 Tv-journalist Poul Thomsen
- 1981 Forligsmand, Lektor Mette Kofoed Bjørnsen
- 1982 Redaktør Olaf Lauth
- 1983 Museumsdirektør, Mag.art. Erik Kjersgaard
- 1984 Fhv. undervisningsdirektør, sognepræst
Asger Baunsbak-Jensen
- 1985 Forfatter Benny Andersen
- 1986 Tv-redaktør Birgit Meister
- 1987 Forfatter Rachel Rachlin
- 1988 Danmarks Radios Pige kor
- 1989 Dronning Margrethe II
- 1990 Skuespiller Erik Mørk
- 1991 Forfatter Per Højholt
- 1992 Professor, Dr.Phil. Tage Kaarsted
- 1993 Chefredaktør Herbert Pundik
- 1994 Generaldirektør f. DR Hans Jørgen Jensen
- 1995 Flensborg Avis
- 1996 Socialrådgiver Hanne Reintoft
- 1997 Sanger Niels Hausgaard
- 1998 Skuespiller Ghita Nørby

Modersmål-Selskabets årbøger

- 1980 Vort modersmål er...
- 1981 Sproget i industrisamfundet
- 1982 Så tal dog dansk!
- 1983 Det levende ord
- 1984 Den levende Holberg
- 1985 Sproglige kløfter
- 1986 Digterne og sproget
- 1987 Sprog og virkelighed
- 1988 Sprog og følelse
- 1989 Sprog i bevægelse
- 1990 Sprog og kvalitet
- 1991 Sprogene i sproget
- 1992 Med og uden omsvøb
- 1993 Dansk i tusind år
- 1994 Retorik, hvad er det - også?
- 1995 Det synlige sprog
- 1996 Glæden ved sproget
- 1997 Det vigtigste fag

Bøgerne kan erhverves, så længe oplag haves.
Henvendelse til C.A. Reitzels Forlag A/S,
Nørregade 20, 1165 København K,
tlf. 33 12 24 00





