

En nykritisk læsning af Horats' *Carpe Diem*-digt*

af Allan Rosengren

Prolegomenon. Hvorfor kan vi ikke nøjes med én fortolkning?

Den amerikanske litteraturkritiker Harold Bloom har en teori om, hvordan litteratur og digtere bliver til:

“... every poet begins (however “unconsciously”) by rebelling more strongly against the consciousness of death’s necessity than all other men and women do.”¹

I denne kamp for udødelighed søger digteren at overgå sin forgænger:

“the contest with past achievement is the hidden theme of all major canonical literature in Western tradition.”²

At den græsk-romerske litteratur var agonistisk i sit væsen er velkendt. Både inden for epos og drama var formelle konkurrencer en drivkraft, og også lyrikken kan være mere agonistisk og udadvendt end følelsesfuld og indadvendt.³ Hos Horats ser vi tydeligt i

* En tidlig version af disse overvejelser blev præsenteret for en virtuel Horats-læsegruppe i 2021 under ledelse af Kristoffer Maribo Engell Larsen, som jeg skylder stor tak for initiativ til læsegruppen og for nyttige kommentarer. Jeg har senere arbejdet videre med emnet i en videoserie, se Rosengren (2021a-e), og på Septimana Latinas årsmøde i Braunfels i 2023, se en kondenseret udgave heraf Rosengren (2023). Oversættelser i artiklen er mine egne, medmindre andet er anført.

1. Bloom (1997) 10. Jeg vil også mene, at store byggerier, oprettelsen af private fonde med kulturelle eller almene formål og andre større projekter (eller simpelt hen det at få børn!) på et bevidst eller ubevidst plan vidner om menneskers forsøg på at overvinde vores dødelighed. Mere generelt kan man hævde, at *læsning* forlænger livet: “By the age of 70, he who doesn’t read will have lived only one life. He who reads will have lived 5,000 years. Reading is immortality working backwards.” Umberto Eco, if. www.writingredux.com/qc036-reading-umberto-eco/. Men i denne sammenhæng fokuserer vi med Bloom på digterne.
2. Bloom (2009) xii. En kritik af Blooms *agōn*-opfattelse findes i Fitzgerald (1987) 1: Bloom mangler det kollektive, det sociale aspekt af *agōn*, som i hans udlægning bliver et subjektivt projekt.
3. Fitzgerald (1987).

den ode, der afslutter Oderne I-III, at digterens udødelighed og forholdet til de litterære forbilleder er afgørende temaer:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis*

*annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaque pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium*

*scandet cum tacita virgine pontifex:
dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnabit populorum, ex humili potens*

*princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

Jeg har oprejst et monument mere uforgængeligt end kobber,
højere end de knejsende pyramider,
som hverken den fortærende regn eller den heftige nordenvind
kan ødelægge, ej heller en utællelig

række af år og tidernes flugt.

Ikke alt, der er mig, skal dø. En væsentlig del af mig

vil undgå Libitina. *Jeg* skal til stadighed

vokse usvækket ved fremtidens hyldest. Så længe Pontifex Maximus

bestiger Capitol sammen med den tavse vestalinde,

skal jeg siges at være én, der, fra ydmyge kår, dér hvor den voldsomme

Aufidus larmer, og hvor kong Daunus, fattig på vand, regerede

de landlige folkeslag, som en mægtig

førstemand bragte den æoliske sang

til italiske rytmer. Vis stolthed,

den er vundet fortjenstfuldt, og krans, velvillige Melpomene,

med den delfiske laurbær mit hår!

Carm. 3. 30

I en dansk sammenhæng kan man analysere Ludvig Holberg ud fra Blooms teori. I epigramgenren er konkurrenten John Owen (ca. 1564-1622), mens Martial er forbilledet:

“Martial er den fjerne Klassiker, som Klassicisten frit tør beundre; men Owen er den moderne Mester, som man kan blive misundelig paa. Holberg ser op til Martial, men skæver til Owen; denne er Konkurrenten, hvis Varer aldrig roses, men derimod falbydes i ny Indpakning. ... Han gaar ham saa nær som det er muligt uden ligefrem at skrive af.”⁴

4. Billeskov Jansen (1938) 263.

I sin fortale til den sammenlignende heltehistorie om Ziska og Scanderbeg opstiller Holberg et i tidens oplysningsfilosofiske ånd velafbalanceret ideal om, at Homer og Vergil nok bør efterlignes, hvad stilen angår, men bestemt ikke, hvad idealet, værdierne og det etiske angår.⁵ En tilgang Holberg selv udøver i det stort anlagte epos Peder Paars. Og i epigrammet "Æneiden i én bog" overgås Vergil i etisk forstand og med bidende ironi.⁶ Litteratur skabes – blandt andet og også af andre grunde – for at måle sig med og evt. overgå forbillederne.

Når Povl Kjøller fra begyndelsen af 1970'erne er aktiv som sangskriver og -komponist, er der tale om både om musikalsk og tekstlig fornyelse. Det er et bevidst og eksplicit opgør med "børnesangskatten". I den forbindelse foretager Kjøller en ideologikritisk læsning af "Oles nye automobil" fra "De små synger".⁷ Som andre digtere var Kjøller én i en større bevægelse. Den nye holdning til børnesangteksterne sammenfatter han således:

"... det pegefinger-moralske, det idylliserende og det tuttenutvrøvlede er afløst af problemorienterede tekster, som er set fra børnenes niveau og er solidariske med dem".⁸

Også børnesange skabes altså i et bevidst opgør med det, der gik forud.

Måske er det lidt overset i Blooms værk, at det, der gælder for digterne, *mutatis mutandis* også gælder for litteraturkritikerne. Forskellen mellem en digter og kritiker er en gradsforskel, ikke en artsforskel.

5. <https://holbergsskrifter.dk/holberg-public/view?docId=Heltehist%2FHeltehistorier-tome1.page&toc.depth=1&brand=&chunk.id=vol1chap4&toc.id=vol1chap4>, 326-329.

6. https://holbergsskrifter.dk/holberg-public/view?docId=Epigrammer%2FEpi-grammer_overs.page&brand=&chunk.id=book5_004&toc.id=book5&toc.depth=1&show.second=orig

7. Kjøller (1983) 30-32.

8. Kjøller (1983) 19.

“Poets’ misinterpretations or poems are more drastic than critics’ misinterpretations or criticism, but this is only a difference in degree and not at all in kind. There are no interpretations but only misinterpretations, and so all criticism is prose poetry.”⁹

Det, der gælder for den enkelte kritiker, gælder også for de litteraturkritiske bevægelser. Nykritik opstår som en kritik af det, der gik forud, historismen.¹⁰ Strukturalisme er “en ny måde at analysere på”¹¹, som bygger oven på og dermed overgår nykritikken.¹² Senere er dekonstruktion et voldsomt opgør med strukturalismen.¹³ Ligesom strømningerne i litteraturen er et (mod)svar på det, der gik forud, (oplysningen reagerer på 1600-tallets religiøse barok; romantik er en reaktion på oplysningen; det moderne gennembrud er en reaktion på romantik og romantisme), således kan de litterære analysemetoder til dels forklares som reaktioner på tidligere analysemetoder.

Litteraturvidenskabens paradigmer skifter og drives frem af de samme kræfter, som skaber ændringer i alle videnskaber: Et paradigme udvikles, en generation af forskere arbejder indenfor det, der etableres som normalvidenskab; efterhånden opstår problemer, anomalier, der til sidst truer paradigmet, og en ny generation af forskere ser en mulighed for at drive videnskaben fremad (og skabe karriere) ved at fremsætte et

-
9. Bloom (1997) 94-95. Umberto Eco har en Popper-inspireret logisk afvisning af netop tanken om, at enhver fortolkning er en fejlfortolkning/fejlæsning/misforståelse, men uden overhovedet at nævne Harold Bloom: “Let us suppose that there is a theory that *literally* (not metaphorically) assert that every interpretation is a misinterpretation.” Eco (1990) 61. Jeg er på linje med Eco i antagelsen af og undersøgelsen af *the limits of interpretation* (Eco 1990), som det vil blive klart i det følgende. Bloom har dog en pointe i sammenligningen mellem digter og kritiker, og det er den, der vigtig i denne sammenhæng.
 10. Welles & Warren (1977) 139. Jensen (1962) 11-64 byder på en fyldig beskrivelse af historismen.
 11. Dahlerup (1991) 29 – citat af Bredsdorff.
 12. Dahlerup (1991) 31: “Motsætningsanalysen kan sættes ind som et sidste led i analysen. Den kan bruges, når man er nået så langt, at man har analyseret alt andet, i lyrik f.eks. rim og rytme, fortællerinstans, retorik, komposition, situation, emne, modus (stemningsleje).” [Dvs. nykritisk analyse] “Er man nået dertil, har man det overblik, der gør, at man kan sammenfatte og abstrahere. Man kan med den nu opnåede indsigt ud fra teksten selv konstruere de modsætninger, som den er bygget over.” Med andre ord: Nykritisk arbejde giver “overblik”, så man kan foretage den højere analyse og fortolkning, nemlig den strukturalistiske.
 13. Dahlerup (1991) 36-37.

nyt paradigme, som i begyndelsen står svagt og møder modstand, men som efterhånden etablerer sig som det herskende paradigme.¹⁴

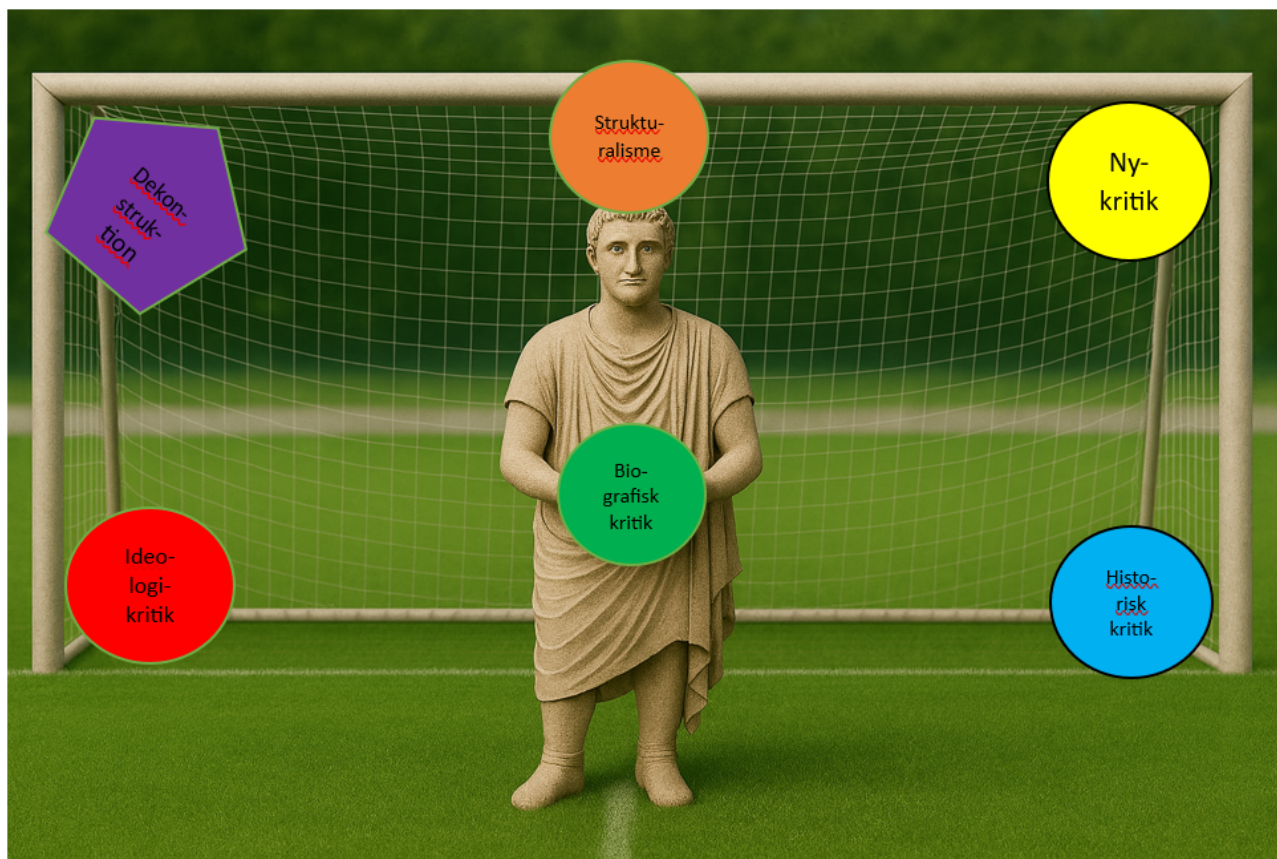
Eller mere prosaisk: De litteraturvidenskabelige bølger er som ændringerne i moden. Hvis kjolerne har været lange ét år, bliver de nok korte det næste år. Hvis én generation af litteraturkritikere lægger vægt på værkets historiske kontekst, vil den næste generation nok lægge vægt på værkets autonomi. Og i dag er situationen så broget, at man må sige, at der eksisterer “en betydelig metodepluralisme, eklekticisme og en frodig faglig dialog hen over væsentlige teoretiske skel.”¹⁵

Disse indsigter betyder til gengæld også, at det er muligt at *værdsætte* de forskellige litterære tilgange, som det de er: forskellige tilgange til det samme værk, som hver især belyser værket. Fortolkning er som at score i fodbold: Man kan score, hvis man er dygtig, i øverste højre hjørne; men man kan også score til venstre, helt nede ved jorden. Det er bogstavelig talt diametralt modsatte mål, men begge dele er scoringer. Det ville være tåbeligt at hævde, at det eneste rigtige sted at score er i øverste højre hjørne. Lad os nu forestille os, at den biografiske læsning, den læsning, som betragter værket som kilde til forfatterens (sjæle)liv, er et skud direkte på målmanden. Den mere generelle historiske læsning placerer bolden til højre, helt nede ved jorden. Den nykritiske læsning hamrer bolden ind i øverste højre hjørne. Den strukturalistiske placerer bolden sikkert og velafbalanceret i centrum lige under overliggeren. Den dekonstruktive fortolker smadrer bolden i venstre øverste hjørne, mens den ideologikritiske læser holder bolden ved jorden, i *venstre* side af målet, selvfølgelig. Denne metaforiske måde at tale om fortolkninger på har den fordel, udover den måske lidt platte, at der er nogle tolkninger, der er jordnære, det vil sige forholder sig til “det virkelige liv”, mens andre er mere højtflyvende, at det også er muligt at skyde forbi målet eller over målet. Dommeren må afgøre, om der er mål; det vil for litteraturkritikken være de gode, erfarne fagfolk, som må dømme, om en fortolkning rammer mål, f.eks. ved at antage en artikel til publicering. Der findes stærke og svage fortolkninger; fodboldmetaforisk vil det svare til forskellige skud på mål. At trille bolden stille hen til målmanden er vel ikke

14. Kuhn (1995).

15. Fibiger & Mølgaard (2023b) 9.

forkert, men det er heller ikke hensigtsmæssigt, hvis man vil score; det svarer til en svag læsning.



Symbolsk placering af forskellige fortolkningsmetoder. AI-genereret billede.

Det er fint at øve sig i at score i øverste højre hjørne (i.e. dyrke nykritik), men det er også ensidigt. Spillet bliver bedre, mere alsidigt, rigere, hvis man også opdyrker andre taktikker. Fodboldentusiaster vil selvfølgelig ikke nøjes med at se ét mål og så aldrig se fodbold igen. De vil gerne se mange kampe, opleve flere mål – også selvom det er den samme bold, der bruges. På samme måde er det med fortolkning: Vi vil gerne se forskellige fortolkninger af den samme tekst. Derfor kan vi ikke nøjes med én fortolkning. Og det behøver vi heller ikke: "... interpretation, although not absolutely arbitrary since it does, or should, interact with a text, is in practice unlimited and free."¹⁶ Eller

16. Bal (1997) x.

som Eco udtrykker det: "... the notion of unlimited semeiosis does not lead to the conclusion that interpretation has no criteria."¹⁷

Jeg har i en videoserie kortfattet demonstreret, hvordan henholdsvis en nykritisk, strukturalistisk, dekonstruktiv og ideologi-kritisk læsning af Horats' *Carm.* 1. 11 grundlæggende kan se ud.¹⁸ Målet for denne artikel er at udfolde den nykritiske læsning, idet jeg dog gør opmærksom på, når jeg går til grænsen. Jeg vil ikke blot gennemføre en nykritisk fortolkning af Horats' *Carm.* 1. 11, men også reflektere over denne fortolkning, dens styrker og dens begrænsning. Disse kommentarer eller metakommentarer vil jeg give i ekskurser og fodnoter undervejs. De øvrige tilgange håber jeg at kunne uddybe ved en senere lejlighed.

En nykritisk læsning af Horats' *Carm.* 1. 11

Teksten

Jeg har valgt Klingners Teubner-udgave som udgangspunkt for arbejdet.¹⁹

Klingners tekst ser sådan ud:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati.
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques, et spatio brevi
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem quam minimum credula postero.

17. Eco (1990) 6.

18. Rosengren (2021a; 2021b; 2021c; 2021d; 2021e).

19. Klingner (1970) 13.

I forhold til OCT-udgaven giver Klingner flere oplysninger; til *Carm.* 1. 11 således middelaldermanuskripterens overskrifter, som må regnes for sekundære, men interessante vedrørende tekstens overleverings- og fortolkningshistorie. I odens femte linje er læsemåden *qui* i stedet for *quae* registreret: Er det vinteren eller Jupiter, som bryder havet på pimpstenene?²⁰ Det er vigtigt at overveje, men den endelige tekst bliver meget lig Wickhams OCT-udgave.²¹

En oversættelse kan lyde:

Du skal ikke spørge, det er forbudt at vide, hvilken skæbne guderne har givet mig, givet dig, Leuconoe! Du skal heller ikke forsøge dig med babyloniske beregninger! Det er så meget bedre at lide, hvad der end skal ske.

Hvad enten Jupiter har givet flere vintre eller denne er den sidste, som nu svækker det Tyrrhenske Hav på de modstillede pimpsten, så vær fornuftig, flitrér vinen, og skær det lange håb ned til et kort tidsrum! Mens vi taler, vil den misundelige tid være flygtet bort. Pluk dagen, og hav så lidt tillid som muligt til dagen i morgen!

Metoden

Det er i nykritikkens ånd, at metoden følger efter teksten.

20. Smlg. Wickham; Garrod (1963), som slet ingen tekstkritiske noter har til *Carm.* 1. 11.

21. Wickham; Garrod (1963).

Den ny kritik opstod i USA i første halvdel af det 20. århundrede som en reaktion på historismen,²² og blandt dens grundlæggere er modernistiske digtere, den kendteste T.S. Eliot (1888-1965). "Den ny litteratur krævede ny forståelse, nye læsemåder og nye analyseredskaber".²³ Med andre ord: Tekst kommer før metode.

Men metoden fandt også anvendelse på tidligere tekster og med stor succes. Grundsynspunktet for metoden er *tekstens autonomi*. Teksten, for eksempel et digt, er et værk i og for sig selv og skal læses som sådan. Alt, hvad der er uden for teksten, såsom historisk og kulturhistorisk baggrund, forfatterens liv, og hvad forfatteren i øvrigt har skrevet, lades ude af betragtning. Det er alt sammen noget, der flytter fokus *fra* digtet og er dermed ikke blot unødvendigt, men ligefrem vildledende.²⁴

I den autonome tekst er *form og indhold* uadskillelige. Ændrer man ét ord, er hverken form eller indhold det samme. Kunstværket er ødelagt. Søren Ulrik Thomsen udtrykker forholdet mellem kunstner og værk og værkets selvberoenhed på følgende måde:

"Enhver kunstner kender til den pludselige inspiration, den heldige hånd, som på et øjeblik frembringer det totalt uventede og dog indlysende rigtige, men også til at *lede* efter løsningen, og selv den mest nøgternt jordbundne artist ... må medgive, at der – for at man overhovedet skal kunne flytte et komma i sine digte – forudsættes en (ikke nødvendigvis bevidst) forestilling om, at der i næsten objektiv forstand findes en plads, hvor man vil kunne mærke, at netop dette komma skal stå: Hvad skulle ellers kvalificere ét valg frem for et andet? At arbejde ud fra den præmis, at den rette plads kan *ledes op*, indebærer jo, at denne plads i en eller anden forstand må væ-

22. Om historismen inden for litteraturforskning, se Jensen (1962) 13-64.

23. Brandt-Pedersen; Rønn-Poulsen (1980) 12.

24. Brandt-Pedersen; Rønn-Poulsen (1980) 13. Jensen (1962) 92-93.

re givet, og dermed, at *skønt ukendt eksisterer teksten på forhånd og mangler bare at blive skrevet*. Den kan med andre ord ikke purt opfindes, men må i lige så høj grad – i begge ordet betydninger – *findes*.²⁵

Det, vi traditionelt kalder form (dvs. sprog) og indhold (dvs. tanker) kan bedre betragtes som et materiale, som forfatteren arbejder med. Når forfatteren beslutter sig for, at værket er færdigt, er værket selvberørende. Det udtrykker en erkendelse. Og strengt taget kan vi ikke vide, om forfatteren besad denne erkendelse eller blot fornemede, at nu var værket færdigt. Derfor er al tale om *intentionalitet* misvisende. At lytte til, hvad en forfatter siger om sit værk i for eksempel et interview, er jo igen blot at flytte fokus fra teksten.

Den erkendelse, teksten repræsenterer, kan for læseren vise sig som genkendelse: "Man bliver sig bevidst om en indsigt, en forståelse, en viden, som man havde i forvejen, men som man ikke vidste man havde."²⁶

Dette syn på litteraturen får metodiske konsekvenser, som jeg vil udfolde i den konkrete udlægning af Horats' *Carm.* 1. 11 nedenfor. Dog vil jeg gerne forlods nævne det nye syn på *stilanalyse*, som den ny kritiks litteratursyn medførte. Stilforskning bygger på filologisk tradition, der på omfattende vis og autoritativt er sammenfattet i for eksempel Lausbergs *Handbuch der Literarischen Rhetorik*. Lidt forenklet kan den tidligere stilforskning – sådan blev det i hvert fald opfattet af nykritikerne – beskrives som en opregning af den ene og den anden forfatters brug af stilfigurer med henblik på karakteristik af en digter, en periode eller en genre. Figurerne var selvfølgelig forbundet med en virkning, men det var en virkning, man udledte af det store system, i praksis ved at læse i fx Lausbergs *Handbuch*. Nykritikerne insisterer på, at stilfigurer og deres funktion må studeres i det enkelte værk. "Heraf fulgte, at forskningen, hvis den ikke

25. Thomsen (1996) 31-32. Kursiveringen er Søren Ulrik Thomsens.

26. Brandt-Pedersen; Rønn-Poulsen (1980) 15.

skulle komme i modstrid med sine egne principper, måtte blive en forskning i tekstlige enheder, d.v.s. i *enkeltdigtninge*.”²⁷

Der er dog forskelle inden for den nye kritiske tradition. Måske kan man tale om en mere konservativ, puritansk, dogmatisk tradition²⁸ over for en mere åben og pragmatisk tradition.²⁹ Jeg vil i det nedenstående redegøre for, når jeg indtager en mere inkluderende og eklektisk holdning i analysearbejdet.

Beskrivelse af Horats' *Carm.* 1. 11

Det er “en god grundregel at begynde med at beskrive og analysere og så lade fortolkningen udspringe af dette arbejde”.³⁰ Man kan måske indvende, at selv beskrivelse og analyse indeholder et vist element af subjektiv udvælgelse, men objektivitet kan tilstræbes. Det gælder om at beskrive det, som “man” ikke kan være uenige om.

Det vil jeg forsøge at gøre i det følgende. Jeg følger en velkendt fremgangsmåde, nemlig at stille og besvare en række hv-spørgsmål.³¹

Hvem?

27. Jensen (1962) 101. Det er, så vidt jeg kan se, den konsensus og praksis, der kendetegner nykritikken. Men det betyder ikke, at der ikke har været andre synspunkter. T.S. Eliot har et mere omfattende syn på litteraturens autonomi: “Det er ... ikke det enkelte værk, der af Eliot betragtes som selvgyldigt, men derimod den samlede overleverede og virksomme litteratur, der betragtes som én organisme, ét hierarki, ganske vist i evig bevægelse ved optagelsen af nye værker i hierarkiet.” Jensen (1962) 93.

28. Som man får indtryk af, når man læser Wellek & Warren (1977) om “extrinsic approaches” og “intrinsic approaches” og Fjord Jensen om autonomiteorien, Jensen (1962) 92-102.

29. “Man inddrager gerne, som Brooks anfører, historisk, filologisk, biografisk eller filosofisk viden i sin læsning af et værk, men man lader den æstetiske vinkel have forrang, fordi man læser litteratur og ikke alt muligt andet.” Larsen (2023) 63. Også Skafte Jensen vælger den eklektiske holdning til analysearbejdet, Jensen (2004) 15, og det får betydning for hendes udlægning af nykritikken: I hendes gennemgang af den nykritiske nærlæsning lader hun narratologien, som er en del af strukturalismen, få plads, se Jensen (2004) 139, hvad der jo er meget fornuftigt, men ikke strengt nykritisk dogmatisk. Herom nedenfor.

30. Jensen (2004) 16.

31. Som Jensen (2004) 16-19.

- Et du, som tiltales med odens allerførste ord, *tu*. Findes også i formen *tibi*. Duets navn er *Leuconoe*. Duet er også til stede i verbalformerne: *quaesieris*, *temptaris*, *sapias*, *liques*, *reseces* og *carpe* samt i adjektivet *credula*. "Du" er altså en kvinde.
 - Et jeg, som tiltaler et du. Findes også i formen *mihi* parallelt med *tibi*.³²
- Jeg og du er begge indeholdt i *loquimur*.
- Guder, som bestemmer skæbnen for jeget og duet.
 - Jupiter, som bestemmer menneskelivets længde.

Det er de personer, som eksplicit nævnes.

- Implicitte personer er de, der fastsætter *nefas*. *Fas* og *nefas* forudsætter et samfund og en vis disciplinering. Man kunne nykritisk dogmatisk hævde, at det er jeget, der fastsætter *nefas* i teksten, men betydningen implicerer, at nogen med magt (guderne selvfølgelig, men bakket op af de religiøse fortolkningsautoriteter, magthaverne, flertallet, forfædrene eller måske "man") har fastlagt *nefas* og derfor også modsætningen *fas*. Udtrykket *ut melius, quidquid erit, pati* fremsættes som almengyldigt og implicerer måske derfor også et "man": "Det gælder for alle, at det er bedre at lide, hvad der end sker".
- *Babylonios numeros* forudsætter babylonere, som altså implicit er med i digtet.

32. Det er fristende at spørge efter jegets køn. Og for en del, vel de fleste, fortolkere er jeget = den historiske Horats, se f.eks. Nisbet & Hubbard (1970) 135, hvor "Horace" bruges både om det lyriske jeg og forfatteren: "It is surely significant that Leuconoe consults astrologers not only in her own but on Horace's behalf" (Horace = det lyriske jeg). "Direct imitation of Horace is unlikely" (Horace = forfatteren). Stephen Harrison forsøger at balancere den historiske Horats og digterjeget: "When I talk of "Horace" in this volume, I generally mean the figure of the poet-author found in the poems transmitted under the name of Quintus Horatius Flaccus; it is difficult indeed to access the actual thought processes of the historical individual." Harrison (2020) 1-2. Man skal altså være varsom med historiske rekonstruktioner. Alligevel skriver Harrison, idet han skelner mellem den historiske person og digterjeget: "Horace's more detached approach to love may also reflect his personal experience in avoiding the ties and potential conflicts of monogamy ... : love or passion on the part of the poet-narrator is generally temporary and ironised rather than conjugal or committed." Harrison (2020) 144). Christian Høgel opfatter digterjeget som "det 'jeg' der i digtene på den ene eller anden måde fremstår som digterens eget, dvs. førstepersonformer der – tilsyneladende – repræsenterer digteren bag digtet." Høgel (1992) 9. Høgel skelner altså mellem digterjeg og forfatter og sætter, at der er forskel på en væsentligt mundtlig og en væsentlig skriftlig kultur: "I kulturer hvor skrift har en mere dominerende rolle, som den hellenistiske og den augustæiske kultur, bliver dette digterjeg i højere grad til en del af den litterære illusion." Høgel (1992) 10. Jeg er ikke stødt på tolkninger, som

- *Aetas* personificeres. Den karakteriseres som *invida*, og den er/vil være flygtet (*fugerit*).

Disse personer kan grupperes i tre:

- 1) Menneskene med du og jeg i centrum og babylonere og den moralske elite i periferien.
- 2) Guderne og Jupiter, som bestemmer skæbnen for gruppe 1)
- 3) Tiden, *aetas*, som skænkes af guderne/Jupiter. Guderne har givet *finem*, Jupiter *hiemem*, alt sammen udtryk for livslængde og dermed tid.

Jeget taler; duet er tavst i teksten, men forudsættes at have sagt noget, som jeget reagerer på, og at lytte, for situationen beskrives som en samtale (*dum loquimur*).³³ Selv når der tales om vin, nævnes ikke tilstedeværelsen af andre personer. Den indirekte omtale af babylonerne, hvis vej skal undgås, og den moralske elite, hvis vej skal følges, tjener mere som retningsgivere end som personer i digtet. Derved understreges jegets funktion i teksten som moralsk retningsgiver for duet.

Hvad?

Digtet kan inddeles og refereres således:³⁴

Vers 1-3: Prøv ikke at finde ud af vores skæbne, Leuconoe! Det er en bedre strategi at acceptere det, som sker.

Vers 4-8: Hvad enten vi lever langt eller kort: Nyd livet nu, og regn ikke med i morgen.

overvejer jegets køn i *Carm* 1. 11. Den nykritiske metodes insisteren på at læse værket, (*in casu*) digtet, uafhængigt af alt andet også af, hvad værkets forfatter i øvrigt har skrevet, kunne være en anledning til at betragte jegets køn som uafklaret.

33. Nykritisk læsning er karakteriseret ved en høj grad af loyalitet over for teksten. Det er dens styrke og svaghed. Det paradoksale i, at teksten insisterer på at være dialog, men fremstår som monolog, vil oplagt problematiseres i andre læsninger. Men den nykritiske læser står på tekstens side og fremhæver det, teksten *vil* sige, men ikke nødvendigvis det, den *også* får sagt. Det kritiske spørgsmål, "Hvis *carpe diem* er svaret, hvad var så spørgsmålet?", ligger formentlig uden for nykrittikkens perspektiv, se Rosengren (2023).
34. Parafrazen er strengt taget problematisk for nykritikeren, fordi det signalerer, at indholdet kan skilles fra formen og gengives i fx prosa, se Brooks (1968). Argumenter for og imod parafrasen i en nykritisk sammenhæng kan læses i Larsen (2023) 70.

Hvornår?

Tekstinternt kan det kun hævdes, at samtalen finder sted om vinteren.

Hvor?

Jeget og duet befinder sig i nærheden af det Tyrrenske Hav, et sted, hvor man kan filtrere vin. Måske indenfor, da samtalen finder sted om vinteren, måske med udsigt til havet.

Hvordan?

Teksten præsenterer sig som én lang replik i en samtale (*dum loquimur*) mellem jeget og duet, Leuconoe.

Vers 1-3 sætter problemet. Kvinden ønsker viden (*scire*) om fremtiden. Jeget irtesætter kvinden ud fra almenmenneskelige betragtninger: Både religiøst (*nefas, di*) og filosofisk (*ut melius...*) er det bedre ikke at søge viden om fremtiden, men at lide (*pati*), hvad der end sker.

Vers 4-8 giver løsningen. På baggrund af en betragtelse af naturen konkluderer jeget, at fremtiden er usikker (vers 4-6a), men ved at tage de muligheder, der giver sig her og nu, kan man opnå et vist kvantum glæde og visdom. Det opfordrer jeget kvinden til (vers 6b-8).

De otte linjer er skrevet i det større asklepiadæiske versemål:

-- -uu- || -uu- || -uu -ux

Nykritisk nærlæsning

Efter den indledende beskrivelse er det tid til den egentlige nærlæsning, for eksempel i form af lagmodellen. Teksten er til stede på forskellige niveauer, som nærlæses, det vil sige beskrives, analyseres og fortolkes, lag for lag. Det drejer sig om:

1. Det grafiske lag
2. Lydlaget
3. Betydningsenhedernes lag

4. Det syntaktiske lag
5. Planstrukturlaget
6. Storelementernes lag
7. Fortællerholdningens lag
8. Udsagnet³⁵

1. Det grafiske lag

Det grafiske lag er hurtigt overstået for enhver, der har en smule kendskab til den klassiske filologis tekstkritik og tekstoverlevering i almindelighed og i særdeleshed vedrørende Horats: Vi har ikke en tekst, der med nogen sandsynlighed går tilbage til noget, der kan karakteriseres som en "original" eller "førsteudgave", hvor forfatteren selv har haft indflydelse på valg af skrift, opsætning på siden eller andet, som grafisk set kan have indflydelse på vores fortolkning.

Der findes eksempler på *technopaignia, carmina figurata*, "konkret poesi" eller skal vi kalde det "somatekst" fra oldtiden som fx Simmias fra Rhodos' epigram "Kærlighedens vinger", der har form som vinger, og Besantinus' "Alteret", der har form som et alter.³⁶ Noget tilsvarende findes ikke hos Horats.

Men hvordan må vi forestille os, at Horats' tekst ser ud? Middelalderens Horats-manuskripters skriftlige fremtrædelsesform siger noget om den tids tekstopfattelse, ligesom vor tids Teubner- eller Oxford Classical Text-udgavers layout er en kilde til

35. Listen er taget fra Jensen (2004) 138, som har den fra Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 20. "Det kan ikke anbefales at gå slavisk frem i lagenes rækkefølge, snarere at begynde med de træk i teksten, der først falder i øjnene om bemærkelsesværdige", skriver Brandt-Pedersen og Rønn-Poulsen, Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 22. Det vil jeg imidlertid gøre her for at undersøge, hvor langt man kan strække den nykritiske tilgang og hvilke observationer i teksten, den kan tilvejebringe. Om oprindelse, fordele og ulemper ved lagmodellen, se Larsen (2023) 66-67.

36. Se Paton (1918) 128-129 og 130-131. Barokdigteren Herbert George efterligner tydeligvis Simmias og Besantinos i digtene "The Alter" og "Easter Wings", se George (1633) 18 og 34-35, og Dziadek (2018) 164-165. Vedrørende konkret poesi i det 20. århundrede, se også Drucker (1998). Begrebet "somatekst" er Dziadeks, Dziadek (2018), og er nok på kanten af eller går ud over nykritikkens bevidsthed. Simmias' digt i form af vinger kan ses her:
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Simmias_of_Rhodes_-_Wings.jpg

opfattelsen af teksten i det 19. og 20. århundrede.³⁷ At manuskripterne og moderne tekstudgaver hjælper læseren ved at have teksten inddelt i vers er derimod noget, man med rimelighed kan forestille sig går tilbage til Horats: Versinddelingen findes ikke bare i de ældste Horats-manuskripter³⁸, i endnu ældre Vergil-manuskripter er versinddelingen også overholdt.³⁹ Jeronimus' kommentar i sin fortale til oversættelsen af Esajas' Bog om, at også prosatekster af Demosthenes og Cicero plejer at skrives "per cola ... et commata", "i vers ... og halvvers", eller hvordan man nu skal oversætte det, kan være et indicium på en ret udbredt brug af inddeling af tekst.⁴⁰ Homeriske papyri fra Ptolemæertiden lader også et heksameter udgøre en linje.⁴¹

Hvis man på baggrund af ovenstående overvejelse skal lave en tekstkritisk udgave, som også tager højde for eventuelt betydningsindhold i den grafiske præsentation, vil teksten måske se sådan ud:

-
37. Vedr. OCT, se Whitaker (2007). Med til layout hører grundtekstens omgivelser i form af tekstkritisk apparat og introduktion.
 38. Se f.eks. håndskriftet Harleianus 2725 fra det 9. århundrede tilgængeligt på <https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/022238d0a1b7da4c76b3ee2de4a40c919a14f6e1>
 39. Se f.eks. Vat.lat. 3225 fra det 4. århundrede, tilgængelig på https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225
 40. "... sed quod in Demosthene et Tullio solet fieri, ut per cola scribantur et commata, qui utique prosa et non versibus conscripserunt, nos quoque utilitati legentium providentes interpretationem novam novo scribendi genere distinximus." "... men hvad der sædvanligvis gøres med Demosthenes og Tullius, at de skrives i vers og halvvers, og de har i hvert fald skrevet i prosa og ikke på vers, har jeg til nytte for læserne også forsynet denne nye oversættelse med en ny måde at skrive på." Prologus Hieronymi in Isaia Propheta, Weber & Gryson (2007) 1096.
 41. Se teksterne i West (1967). En undtagelse er P. Berolinensis 11678, hvor stort set hvert vers fylder to linjer. Men som West argumenterer, er der nok nogle praktiske grunde til det, West (1967) 257. West nævner også et par papyri, P. Freiburg 1b og P. Oxy. 864 (III), som har jambiske vers skrevet fortløbende som prosa; men i begge tilfælde er der formentlig tale om antologier, hvor sammenstillingen af forskelligartede tekster og pladshensyn har ført til utraditionel opstilling af teksten, West

TV·NE·QVA·ES·IER·IS·SCIRE·NE·FAS·QVEM·MIHI·QVEM·TIBI
FINEM·DI·DE·DER·INT·LE·V·CONO·E·NEC·BABYLONIOS
TEMPTARIS·NV·MEROS·VT·MELIVS·QVID·QVID·ERIT·PATI
SE·V·PL·VR·IS·HI·EMES·SE·V·TR·IB·VIT·I·V·PP·ITER·V·L·TIM·AM
QVA·E·NV·NC·OP·POSITIS·DE·BILIT·AT·P·VM·IC·IB·VS·MA·RE
TYR·RH·EN·VM·SA·PIAS·VI·NA·LI·QVE·S·ET·S·PA·TIO·B·RE·VI
S·PE·M·L·ON·GA·M·RE·SE·CES·DV·M·LO·QV·IM·VR·FV·GE·RIT·IN·VI·DA
·A·ET·AS·CA·R·PE·DI·EM·QV·AM·MI·NI·MV·M·C·RE·DV·LA·PO·STER·O

Her er vi i hvert fald tættere på en mulig original end Teubners og OCT's tekst med kommaer, kolonner og punktummer, stort begyndelsesbogstav ved første ord og proprier samt – hold fast – ramistiske bogstaver. Teubner har punktum, OCT komma, efter linje 3. Det betyder faktisk noget for oversættelsen. Og selv om de fleste læsere er klar over, at det er tilladt at se bort fra interpunktionen i en tekstkritisk udgave, er det principielt en praksis, som går mod idealet om at etablere den bedst mulige tekst. At sætte kommaer og punktummer er simpelt hen ikke en del af det tekstkritiske arbejde – selv om de er vældigt nyttige for de fleste læsere, inklusiv denne artikels forfatter.⁴²

(1967) 257.

42. Vedrørende kritik af den type interpunktion, som vi finder i fx Klingners Teubnerudgave af Horats, se Nilsson (1952) 122. Alternativt kunne man også forsyne en tekstkritisk udgave med den *retoriske* interpunktion, som der findes eksempler på fra antikken og som omtales hos f.eks. Cicero og Seneca, se Müller (1964) 64-65 og Nilsson (1952) 122-127. Man kan med Müller formode, at den form for interpunktion, som er væsensforskellig fra moderne grammatisk interpunktion, er overleveret i manuskripter. I Harleianus 2725 er der forskellige pausetegn efter *nefas*, *Leuconoe*, *Tyrrenum*, *reseces*, *carpediem* – se <https://iif.biblissima.fr/collections/manifest/022238d0a1b7da4c76b3ee2de4a40c919a14f6e1>. Det korresponderer meget godt med Müllers sammenfatning efter sin gennemgang af uddrag af Æneiden m.m.: “Die vorgeführten Proben aus den seltenen wirklich häufig interpunktierten Texten geben sicher die Pausenpraxis eines geübten Sprechers so adäquat wieder, wie man es von einer einfach anwendbaren und verständlichen Interpunktion erwarten kann. Es ist erstaunlich, wie sehr sie auch einem modernen Sprecher die Rezitation erleichtern – sofern dieser wirklich den Inhalt erfasst hat und vor einem vorbereiteten Zuhörer

I ovenstående tekst har vi principielt muligheden for at overveje, hvilket udtryk det grafiske lag har, for så vidt Horats' tekst har set nogenlunde sådan ud: Teksten er fordelt på otte nogenlunde lige lange linjer, der ikke er omløbende. Det indikerer poesi. At der er valgt *capitalis rustica* signalerer litterær kvalitet; kursiv anvendtes til huskeli-ster og breve.⁴³ Læseren hjælpes med interpunkt mellem hvert ord.⁴⁴ Altså, det grafiske lag, så vidt vi kan rekonstruere det, signalerer poesi og litterær kvalitet.

2. Lydlaget

Når vi overhovedet kan finde på at tale om et "lydlag" i en skriftlig tekst, er det jo fordi, vi har den forståelse, at bogstaverne på siden repræsenterer lyd. Og det rejser spørgs-målet om, hvad et digt er. Og er digtet primært skriftligt eller mundtligt? Analysen og fortolkningen er afhængig af svaret på eller overvejelserne over dette spørgsmål: Hvad er et digt i grunden?⁴⁵

Digtet er et artefakt

Et oplagt svar er, at det er et kunstværk, "an artefact". Det er ikke helt tilfredsstillende, for hvis digtet er et kunstværk, er det det tydeligvis i en anden forstand end en skul-ptur, fx Berninis Daphne og Apollo, er det. Digtet *er* ikke bogstaverne på siden. Hvis jeg river siden med Horats' *Carm.* 1. 11 ud af min OCT-udgave og brænder det, er digtet ikke tilintetgjort. Hvis nogen sprænger Berninis Daphne og Apollo-statue i stykker (Gud forbyde det!), så er værket tabt for evigt. Det kan måske rekonstrueres ud fra billeder, men det vil ikke være det samme. Anderledes med digtet: Hvis alle trykte, skrevne og digitale (!) udgaver af Horats' *Carm.* 1. 11 bliver destrueret, vil der stadig være nogen, der kan digtet udenad, og digtet eksisterer stadig uantastet.

vortrægt." Müller (1964) 143.

43. Bischoff foretrækker at kalde *capitalis rustica* for *canonical capitalis*, Bischoff (1990) 51, note 3.

44. "In the first century, and also still in the second, points are placed after every word in Roman texts. Later the writing practice switches over to scriptura continua." Bischoff (1990) 173. Uddybes i Müller (1964) 34-35. Overskuelig oversigt over romerske forfatteres udsagn om interpunktion findes i Poccetti (2011).

45. Her følger jeg Wellek & Warren (1977) 142 og kalder "a literary work of art" for et digt, "a poem".

På den anden side er der også grafiske digte, fx barokdigte, hvis centrerede linjer skal forestille fx en vase. Eller digtet kan indeholde øjerim. Det vil sige, at digtet principielt ikke er uafhængig af den skriftlige fremtrædelsesform.

Digtet *i sig selv* er altså principielt ikke identisk med bogstaverne på papiret, men er ikke helt uafhængig deraf.

Digtet er recitationen

Et andet muligt svar er, at digtet er lyd. Digtets essens er "the sequence of sounds uttered by a speaker or reader of poetry".⁴⁶ At der er noget om det, er uomtvisteligt. Rytme, rim, allitteration, assonans, mørke og lyse vokaler osv. er en del af digtningens repertoire. Men igen er svaret ikke dækkende. Enhver recitation af et digt er jo forskellig. Og hvad med digte, der aldrig bliver læst op, men kun trykt? Eksisterer de ikke? En stor del af litteraturen er jo skabt med henblik på stillelæsning, og den eksisterer da! Også selv om den ikke er identisk med bogstaverne på siden og heller ikke består i en mundtlig fremførelse, som aldrig bliver realiseret.

Man kan sammenligne det med musik. Hvem af os har nogensinde hørt Mozarts musik? Vi har hørt Bernsteins eller Barenboims fortolkninger – eller Goulds, som er noget helt andet. Men er det *Mozarts* musik? Og hvad er tættest på Mozarts musik: En Urtext-udgave eller en opførelse? Skriften eller lyden?

Digtet er oplevelsen.

En tredje svarmulighed er, at digtet er oplevelsen. Igen er der noget sandt i det, hævder Wellek og Warren, samtidig med, at det ikke er helt dækkende. "It is true, of course, that a poem can only be known through individual experiences, but it is not identical with such an individual experience."⁴⁷ Efter grundig analyse af det psykologiske aspekt af digtekunsten når Wellek og Warren frem til, at "[A] poem, we have to conclude, is not an individual experience or a sum of experiences, but only a potential source of experience."⁴⁸

46. Wellek & Warren (1977) 144.

47. Wellek & Warren (1977) 146.

48. Wellek & Warren (1977) 150.

Digtet er en idé

Som en kilde til oplevelse/erfaring (“experience”) “the real poem must be conceived as a structure of norms, realized only partially in the actual experience of its many readers. Every single experience (reading, reciting, and so forth) is only an attempt – more or less successful and complete – to grasp this set of norms or standards.”⁴⁹ Med normer menes ikke etiske eller politiske normer, men snarere noget, der kan sammenlignes med lingvistikens *langue* og *parole*. *Langue* er sprogsystemet, som de enkelte sprogbrugere bruger forskelligt og ufuldstændigt i deres individuelle sprog (*parole*). “In this respect at least, a literary work of art is in exactly the same position as a system of language.”⁵⁰ Digtet er som *langue*, vores oplevelse/erfaring, oplæsning, fortolkning, forståelse er *parole*. Eller anderledes udtrykt: Digtet er en idé.⁵¹ Den tekstkritiske udgave og recitationen er ufuldkomne afspejlinger heraf.

Anså romerne det skriftlige eller det mundtlige som det primære?

Hvad tænkte oldtidens romere om digtets “*quiditas*”? Mart. 6. 60 peger i én retning, Mart. 1. 38 peger i en anden.

Mart. 6. 60:

Laudat, amat, cantat nostros mea Roma libellos,

Meque sinus omnes, me manus omnis habet.

Ecce rubet quida, pallet, stupet, ositat, odit.

Hoc volo: nunc nobis carmina nostra placent.

Rom roser, elsker, (be)synger mine digtsamlinger,

Og alle lommer, enhver hånd holder mig.

49. Wellek & Warren (1977) 150.

50. Wellek & Warren (1977) 152.

51. Ideen (!) om digtet som en sokratisk/platonisk idé har jeg fra en chat med Microsofts Copilot. Wellek & Warren når “kun” til udtrykket “en struktur af normer”, og hvad de præcist mener med det, “fremgår ikke helt klart”, som Johan Fjord Jensen udtrykker det, Jensen (1962) 111.

Se, nogen rødmer, nogen blegner, nogen forbavses, nogen gaber, nogen ha-
der.

Det er dét, jeg vil: Nu kan jeg lide mine digte.

Det er i kraft af de skrevne digte, at "enhver" kan siges at have digteren i sin lomme eller hånd. Den selvbevidste digter er identisk med de skrevne digte ("*me manus omnis habet*"). Det skrevne er det primære.

1. 38:

Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus.

Sed male cum recitas, incipit esse tuus.

Den lille bog, som du reciterer, Fidentinus, er *min*.

Men når du reciterer den dårligt, begynder den at være *din*.

Digtet er sådan set til stede i den skrevne bogrulle, men det er recitationens kvalitet, der er afgørende for, om digtet kan siges at være Martials. En dårlig recitation medfører, at ikke bare recitationen, men bogrullen er "din". Det er den mundtlige fremførelse, recitationen, som *er* digtet.

Horats udtrykker på centrale steder i sine oder, at hans digtning er mundtlig, ja musisk. I *Carm.* 1. 1 er forudsætningen for hans digtning, at Euterpe fortsat lader fløjten lyde og Polyhymnia lyren (*Carm.* 1. 1. 32-34). I *Carm.* 3. 1 beder han om stilhed, for "jeg synger sange, der ikke før er hørt", "*carmina non prius audita ... canto*", (*Carm.* 1. 3. 2-4). I afslutningsoden til Tredje Bog beskrives digtsamlingen som et monument, der er mere evigt end bronze og højere beliggende end pyramiderne, og som tid og vejr ikke kan ødelægge (*Carm.* 3. 30. 1-5). Når digterindsatsen skal beskrives nærmere, er det med ordene "*dicar ... princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*" – "jeg

skal omtales som den første, der har sat den æoliske sang til italienske melodier” (*Carm.* 3. 30. 10-14). Odernes væsen er grundlæggende mundtlig.⁵²

Analysen af lydlaget

Denne erkendelse har betydning for vores analyse. For hvad er det egentlig, vi analyserer? Er det en skriftlig tekst (som vi ikke har, men som må rekonstrueres efter bedste evne), eller er det en mundtlig fremførelse (som vi heller ikke har, men efter bedste evne må rekonstrueres)? Er lydlaget sekundært i forhold til det grafiske lag i den skriftlige tekst, eller er det omvendt, at teksten er en sekundær måde at fastholde og repræsentere det primære, nemlig det hørbare digt, recitationen? Tilsvarende kunne man spørge: Er forlaget Schotts Wiener Urtext Edition af Mozarts klaversonater det, vi forstår ved *Mozarts musik*, eller er musikken den organiserede lyd i rum og tid, som pianisten får ud af noderne? Der er meget, der taler for, at det lydlige er det primære.

Den tekstkritiske udgiver af en Teubner- eller OCT-udgave arbejder så godt, han eller hun kan, med de middelalderlige manuskripter og den klassiske tekstkritiks indsigter for at skabe eller rekonstruere den bedst mulige tekst. (Op)læseren⁵³ af den tekstkritiske udgave må tilsvarende bruge sin viden om sprog, udtaleteorier, metrik og indholdsanalyse for at skabe den bedst mulige mundtlige udgave. Det gælder nu, jf. overvejelserne ovenfor, at den trykte udgave af digtet ikke kvalitativt er hævet over eller primær i forhold til recitationen. Faktisk kunne man hævde, at ligesom den tekstkritiske udgave kvalitativt står over de enkelte middelalderlige manuskripter, således står den kritiske og fagligt gode recitation over den tekstkritiske udgave; den er simpelt hen tættere på digtets idé.

I praksis betyder disse indsigter, at arbejdet med den lydlige side af poesien må tages alvorligt. Johnny Christensens spørgsmål: “Hvad tales her om?” kan i hvert fald for lyrikkens vedkommende udvides til: “Hvad tales her om, og hvordan lyder det?” Det minder om det klassiske spørgsmål om indhold og form, men for nykritikeren er form

52. At oldtidens tekster i det hele taget skal opfattes som mundtlig kommunikation, er udtrykt i Johnny Christensens spørgsmål: “Hvad tales her om?”, cf. Ebbesen (2019).

53. At den gode læser, dvs. fortolker, tillige må være den gode oplæser, følger af indsigten af teksten som en substitut for mundtlig kommunikation.

og indhold en funktionel enhed.⁵⁴ Det betyder, at en analyse af formen *er* indholdsanalysen. Det semantiske lag er simpelt hen en del af strukturen.

Lydlaget i Horats' Carm. 1. 11

Carm. 1. 11 er skrevet i det større asklepiadæiske metrum.

Ekskurs

Her ville det være fristende at gøre sig overvejelser over, hvilke forventninger et romersk publikum ville møde poesi med. Jeg ville nok begynde med at undersøge, om Simon Goldhills tese om, at “the invention of prose involves a *contest of authority*”⁵⁵, nemlig en udfordring af poesiens autoritetskrav:

“This shift could be expressed in its most simple and dramatic form as the move from the scene of a divinely inspired bard singing the poetry of the Muses for a spell-bound audience, to the scene of two orators, arguing a legal case in front of an appointed group of judging citizens.”⁵⁶

I denne kamp mellem poesi og prosa står poesien i udgangspunktet stærkt:

“To call anything ‘prosaic’ – even prose – is to damn it with the very faintest of praise. Poetry, however, has ‘winged words,’ and ‘soars like an eagle’ – it is not earthbound, ‘on foot.’ Poetry can claim divine inspiration and transcendent language to trump prose’s appropriation of authority.”⁵⁷

Jeg ville dernæst undersøge, om denne tese også gælder latinsk litteratur.

54. Jensen (1962) 133.

55. Goldhill (2002) 5. Kursiveringen er Goldhills.

56. Goldhill (2002) 5. Goldhill er udmærket klar over, at sådanne billeder kan virke forførende, men han fastholder kompleksiteten i undersøgelsen.

57. Goldhill (2002) 5.

Lukrets anråber i sit proømium Venus:

te sociam studeo scribendis versibus esse

quos ego de rerum natura pangere conor

...

quo magis aeternum da dictis, diva, leporem

dig vil jeg gerne have som hjælper, når jeg skriver de vers,
som jeg forsøger at udforme om verdens natur

...

Skænk da, gudinde, så meget desto mere mine ord evig skønhed.

De rerum natura I, 24-25.28

Lukrets' påkaldelse af Venus kan virke pudsigt i forhold til Lukrets' syn på guder (verden er ikke skabt af guderne, som lever fjernt fra menneskene og hverken påvirker eller påvirkes positivt eller negativt af menneskenes handlinger). Digteren "forsøger at udforme" vers, men anser også gudindens hjælp som nødvendig. Dermed indskriver Lukrets sig i en tradition om versenes guddommelige ophøjethed. Det er ord med "evig skønhed", som – med guddommelig hjælp – ikke indbyder til at blive modsagt.

Vergil viser sig som en lidt mere selvbevidst digter: *Arma virumque cano* – "Krig og en mand synger jeg om" indledes Æneiden. Først i proømiets linje 8 hører vi musepåkaldelsen.

Det interessante er selvfølgelig, hvordan Horats iscenesætter sig som digter:

Me doctarum hederæe praemia frontium

dis miscent superis, me gelidum nemus

*nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibus
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*

Mig⁵⁸ forener de lærde panders vedbendsbelønning
med de himmelske guder, mig adskiller den kølige lund
og nymfernes lette kordans sammen med satyrerne
fra folket, hvis ikke Euterpe holder
fløjten tilbage og Polyhymnia
vægrer sig ved at slå den lesbiske lyre an.
Hvis mig du sætter blandt de lyriske digtere,
vil jeg nå stjernerne med min højt hævede isse.

Carm. 1. 1. 29-36

Forudsætningen for digter-jegets digtning er, at Euterpe fortsat lader fløjten lyde og Polyhymnia lyren. Uden guddommelig hjælp går det simpelt hen ikke. Samværet med nymfer og satyrer i den hellige lund adskiller ham fra almindelige mennesker. Men de menneskelige kræfter er også på spil: Det er tilhørernes og særligt Maecenas' anerkendelse, der hæver digteren til gudeverdenen.

Og denne anerkendelse er velfortjent ifølge Horats. Så velfortjent, at han i Tredje Bogs afslutningsode kan tale i imperativ til musen:

58. Jeg har i oversættelsen ved position fremhævet "mig", som det er i den latinske tekst. *Me*-konstruktionen bruges af Horats til at markere digter-jegets kontrast til omverden, se Høgel (1992) 65-66.

*... sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

... Vis stolthed,
som er vundet fortjenstfuldt, og krans, velvillige Melpomene,
med den delfiske laurbær mit hår!

Carm. 3. 30. 14-16

Der er en verden til forskel mellem den homeriske rhapsode, der iscenesætter sig som det medie, som musen taler igennem, og det horatiske digter-jeg, som hæver sig til guderne. Til fælles har de, at versene er ophøjede. De er i den ene eller anden forstand guddommelige, hos Horats også evige (*Carm. 3. 30*). Vi må i det store hele⁵⁹ give Goldhill ret i, at poesi signalerer overmenneskelig autoritet, og at prosa signalerer en anden, intellektuel form for autoritet.

Men alt det ligger uden for nykritikkens område. Vi må se på, hvordan metret virker i værket. Det er et af dogmerne i nykritikken, at værket er autonomt. Alt, hvad der er uden for værket: forfatteren, andre tekster, selv af samme forfatter, det samfund teksten er blevet til i og så videre, er ikke relevant, ja, kan ligefrem siges at forstyrre læsningen af teksten.

Slut på ekskursen

Så lad os fokusere på lydlaget i *Carm. 1. 11*. Jeg henviser her læseren til min recitation af digtet på YouTube.⁶⁰

59. "i det store hele", for jeg mangler f.eks. at give et bud på, hvordan komedien på vers blev opfattet.

60. Rosengren (2023).

“What is distinctive about poetry is its exploitation of the fact that spoken language *moves*, and that its movements – which are always movements of meaning and emotion at the same time as movements of sound – achieve a varied onward momentum by setting up expectations that are fulfilled, disappointed or deferred.”⁶¹

I *Carm.* 1. 11 skabes og opfyldes forventningerne, for hver enkelt linje er formet i samme metrum. Det forlener teksten med regelmæssighed og enkelhed.⁶² Denne regelmæssighed giver teksten styrke:

“Meter – whether in music or poetry – is a way or *organizing* rhythm that gives it special *regularity* and *strength*.”⁶³

Styrken ligger i, at den reciterede tekst taler til både sind og krop. Regelmæssigheden indbyder ikke til afbrydelser eller diskussion. *Carm.* 1. 11 er ét værk. Når man har lyttet det til ende, er der sagt eller sunget det, der skal siges eller synges. Det er metrets generelle effekt i *Carm.* 1. 11.

Men også på de enkelte linjer spiller det asklepiadæiske metrum: I første linje er der diærese før og efter *scire nefas*, der således lydligt kommer til at stå som en enhed, en korjambe. *Quem mihi quem tibi* er en toleddet struktur, som indeholder en rytmisk gentagelse, anafor og assonans, som tilsammen skaber en lydlig forbindelse og ‘spejling’ eller ekko-virkning, eller hvad man nu vil kalde det. Det knytter jeget og duet tæt

61. Attridge (1995) 1. Attridges kursivering.

62. Det er samme generelle konklusion, som Attridge når til: “When a poetic line runs smoothly because it fulfills the demands of the meter in the most straightforward way, it displays *regularity* or *simplicity* (...) When it diverges from the simplest pattern of alternation enshrined in the meter, there is an increase of *irregularity* or *complexity*.” Attridge (1995) 10 – Attridges kursivering. Også citeret i Maribo (2022) 16. Men Attridges beskrivelse hviler på iagttagelse af et stort antal tekster og er derfor strengt taget ikke anvendelig i nykritisk sammenhæng. Men vi kan selvfølgelig glæde os over sammenfaldet i observationen og i øvrigt overveje, om nykritikken har en indbygget selvmodsigelse: Værkets autonomi hævdes, men i praksis er det jo erfaringer fra læsning af et stort antal værker, der har bidraget til både metoden og den enkelte læsning.

63. Attridge (1995) 48. Attridges kursivering.

sammen i denne indirekte gengivelse af Leuconoes spørgsmål. I linje to er det navnet *Leuconoe*, der afgrænses af diæreser. Og i linje fem falder de tre korjambe sammen med ordgrænserne, således at de tre ord *oppositis*, *debilitat* og *pumicibus* udgør hver sin korjambe. Betoningen falder på tredjesidste stavelse i hvert af de tre ord, og rytmisk set er de tre fødder altså identiske. Som tre bølger skyller de ind over tilhørerne:

quae nunc oppósitīs dēbilitat pūmicibus mare
Tyrrhēnum

Jeg valgte at læse dem som et crescendo i min oplæsning.⁶⁴ I dag ville jeg nok læse dem som et decrescendo med højeste bølgetop på stavelsen *-po-* i *oppósitīs*, lidt mindre på *-bi-* i *dēbilitat*, og mindst på *-mi-* i *pūmicibus*, for efter de tre bølger er havet *debilitatum*. Rytmisk falder verset til ro til slut, og indholdsmæssigt må vi tage første ord af næste vers med, *Tyrrhenum*. Med tre lange/tunge stavelser er havet (og tilhøreren?) faldet helt til ro.

David West beskriver latinsk lyrik som “trefoldigt kontrapunkt”, “triple counterpoint”, bestående af metrik, betoning og betydning.⁶⁵ Det synes jeg særligt tydeligt kommer til udtryk i *Carm.* 1. 11, linje 5-6, som vi netop har analyseret. West argumenterer endvidere for, at *pumicibus* snarere skal opfattes som små pimpsten snarere end store klippeblokke, og han håber på, at arkæologien snart kan vise, hvordan kysten ved Napoli-bugten har set ud før Vesuvs udbrud i 79 e.Kr. Han drager en lydlig konsekvens: “... Horace is not thinking of the clash of sea on solid rock, but of the waves endlessly rolling back millions of these paper-light pebbles with the sound something between a grind and a roar and a rustle as they absorb the energy of the mighty sea...”⁶⁶

Nu følger et anderledes crescendo:

64. Rosengren (2023) 8:30-8:55.

65. West (1995) xii.

66. West (1995) 51.

sápiās, vīna liquēs, et spatiō brevī
spem longam resecēs.

Det er en treleddet struktur med først tre stavelser, så fire, og til sidst tolv stavelser. 3, 4, 12 kunne måske udtrykkes $a X b = c$. Eller ét ord, to ord, seks ord. Hovedsagen er nok, at det er kort, lidt længere, meget længere. Og man kan næsten ikke undgå at høre, at *spem longam* bogstavelig talt er langt. Her er det fristende at sige, at formen understreger indholdet, men det vil for den nykritiske læser være upræcist eller direkte forkert: Formen *er* indholdet.

I digtets sidste linje er *carpe diem* en selvstændig, afgrænset korjambe.

Ekskurs

Jeg skrev ovenfor om metrikken: "Regelmæssigheden indbyder ikke til afbrydelser eller diskussion." Det betyder dog ikke, at vi i en metrisk sammenhæng, f.eks. epos eller komedie, ikke kan have afbrydelser af den talende. Achilleus afbryder Agamemnon i *Il.* 1.292, og Penelope sangeren Phemius i *Od.* 1.326-327.⁶⁷ Men at jeget i oden står uimodsagt, altså at teksten er karakteriseret ved fraværet af modsigelse og afbrydelser, er en iagttagelse, vi evt. kan bruge i anden sammenhæng end den nykritiske.

"In fact, whether in Homer, Herodotus, Chariton, Josephus, or Acts, rhetorical or intentional interruption tends to mark conflict. More specifically, interruption tends to mark significant conflicts, conflicts that fuel the entire plot."⁶⁸

Afbrydelser og modsigelse signalerer altså konflikt, og det søger teksten (og vel oden som genre) at undgå. Og f.eks. ideologikritisk ville man spørge: Hvorfor undgår teksten (fortælleren/forfatteren?) modsigelse, konflikt og diskussion? Leuconoe afbryder ikke,

67. Se Smith (2012) 28-42 vedrørende afbrydelser hos Homer.

68. Smith (2012) 249.

hun kommer slet ikke til orde! Men igen: Den nykritiske metode beskæftiger sig med det, der *er* i teksten, ikke det, som *ikke* er der (andre ville sige: bevidst er fravalgt).

Slut på ekskursen

3. Betydningsenhedernes lag

Lad os begynde med verberne. Semantisk falder verberne i forskellige grupper:

1. gruppe af verber – det værende

Est (i teksten i formen *erit*) som monovalent verbum er det, der “er”. Det, der er eller vil være, forholder de øvrige verber sig til på forskellig vis.

2. gruppe af verber – aktiv konkret handling

Man kan forholde sig aktivt til det værende på det konkrete plan:

Positivt:

do, tribuo er udadrettede handlinger, der betegner det at give eller tildele nogen noget.

Negativt:

Debilito er at påføre nogen/noget en handling, som gør personen/det *debilis*, “kraf-tesløs”. *Reseco* (“afskærer”) er ligeledes en handling som fratager et objekt noget. *Liquo* (“filtrerer”) og *carpo* (“høster”) er også udadrettede handlinger, der adskiller en bestanddel af et objekt fra objektet.

3. gruppe af verber – aktiv sproglig/kognitiv handling

Og man kan forholde sig aktivt til det værende på det abstrakte plan:

Positivt:

Quaero (“spørger/søger”) betegner en udadrettet handling med henblik på at begribe noget, mens *scio* og *sapio* (i betydningen “er forstandig”) betegner resultatet af en sådan handling. *Tempto* er et forsøg på udadrettet handling. *Loquor* betegner den kommunikative proces, for eksempel når man spørger eller formidler det, man ved.

Negativt

Man kan flygte fra det (*fugio*).

4. gruppe af verber – passiv holdning

Endelig kan man forholde sig passivt:

Pati betegner en indadvendt holdning, som er en accept af påført handling.

Fordelen ved denne analyse på ordniveau er, at man for øjnene op for semantiske sammenhænge, som man måske ikke ville se, hvis man straks gik i gang med det syntaktiske niveau. For eksempel er *scio* og *sapio* næsten synonyme (hører i hvert fald til i samme semantiske felt), men i teksten forbydes en bestemt *scientia*, og der opfordres til at være *sapiens*.

Endvidere kan man se, at langt de fleste verber i teksten (med undtagelse af *erit* og *pati*) er handleverber. Teksten handler (!) om, hvad man skal gøre eller ikke gøre og hvad, der bliver gjort. Der er ikke mange sans-, føle- eller meningsverber.

Inddelingen ovenfor har selvfølgelig et vist subjektivt præg. Man kan også inddele i andre grupper, for eksempel ord, som har med vin at gøre:

Sapio (i betydningen “smager”), *liquo*, *reseo*, *carpo* dækker smag, filtrering, beskæring og høst og hører som sådan til det semantiske felt, som omhandler vin.

Man kunne også hævde, at *erit* i sammenhængen betegner handling: *quidquid erit*, “hvad der end sker” er jo en sammenfatning af skæbnen, det, der vil ske. Og det viser sig jo for menneskene ifølge teksten som det, guderne vil *gøre*, altså handling. Men det er først på det syntaktiske plan, vi opdager det.

På det syntaktiske plan vil vi også opdage, at subjektet for *fugio* er en perifær person/personifikation, nemlig *aetas*, "tiden". Men det er måske interessant nok, at det at flygte fra noget nævnes som en mulig handling, som så *ikke* knyttes til digtets hovedpersoner.

Lad os undersøge substantiverne. De falder i nogle få semantiske grupper:

Ord, som betegner det guddommelige, overnaturlige med mere:

Nefas, deus, numerus (i denne sammenhæng), *spes, Iuppiter*

Ord, som betegner naturen:

pumex, mare, Tyrrhenum

Ord, som betegner tid

hiems, aetas, dies, finis, spatium

Ord, som udgør en gruppe for sig selv

Leuconoe

Ord, som udgør en gruppe for sig selv

vinum

Sammenfattende om betydningselementerne verber og substantiver i teksten kan siges, at der nævnes tre forskellige områder i digtets verden (det guddommelige, naturen og tiden), og at man kan forholde sig på forskellig vis til det (aktivt/passivt, konkret/intellektuelt). Det bliver spændende at se, hvordan Leuconoe forholder sig til de tre områder, eller hvordan de forholder sig til hinanden. Og det bliver vigtigt at identificere vinens funktion i teksten. Mit foreløbige bud er, at vinen repræsenterer kulturen, det vil sige det menneskelige vs. det guddommelige og det menneskeskabte vs. naturen. Måske kan *vinum* også siges at betegne et "nu" i forhold til kortere eller længere tidsforløb.

4. *Det syntaktiske lag*

Nu har vi været igennem en stor del af ordene i teksten, men på et semantisk klassificerende niveau. Vi har grupperet en række verber sammen, som har det til fælles, at de betegner “det at fjerne noget fra et objekt”, uanset om det er vinteren eller Leuconoe, der er subjekt, og uanset at det at “beskære” eller “plukke” må siges at have positive konnotationer i en havebrugssammenhæng.

Nu skal vi se på, hvordan ordene hænger sammen og skaber betydning i sætninger. Vi skal undersøge og karakterisere sætningsstrukturer. Er der mange korte hovedsætninger eller lange ledsætningsstrukturer? Måske anakolutier?⁶⁹

Den første helsætning går fra *Tu* til *numeros*. Den er parataktisk bygget op af to forbud, *ne quaesieris* og *nec temptaris*, som er kraftige forbud i forhold til det mildere *noli quaerere*. De to verbaler forstærkes af det eksplicitte subjekt, *tu*. Det personlige pronomen *tu* er grammatisk set overflødigt; dets funktion er at gøre udsagnet emphatisk, hvilket ydermere understreges af pronomenets privilegerede position som det første ord i teksten.

Første hovedsætnings objekt er ledsætningen *quem mihi, quem tibi finem di dederint*, men inden objektsledsætningen er indskudt et *scire nefas*. Indskuddet udmærker sig grammatisk ved at være elliptisk (der underforstås et *est*) og lydligt ved at omfatte én metrisk enhed, en korjambe. Det er altså et prægnant udtryk, der står som en i sig selv afsluttet enhed, og som på den ene side er et parallelt udtryk til *tu ne quaesieris*, og som på den anden side betegner en intensivering og generalisering: “**Du** skal ikke spørge, det er forbudt at vide”.

Ekskurs

Her kunne det være fristende at pege på, at på grund af indskuddet kommer de første to forbud, “**Du** skal ikke spørge, det er forbudt at vide” til at stå og hænge som absolutte forbud, da objektet for forbuddet bliver forsinket. Men denne dynamiske læsning af teksten, som fokuserer på, hvad teksten betyder *efterhånden som man læser den*, det

69. Jensen (2004) 139.

vil sige, *hvis man (forestiller sig, at man) læser teksten for første gang*, hører til i en dekonstruktiv læsning af teksten. Nykritikken opfatter teksten som struktur, som arkitektur, som helhed; det vil sige, at vi *har* læst teksten (grundigt), inden vi går i gang med at analysere.

Slut på ekskursen

Ledsætningen *quem mihi, quem tibi finem di dederint* udmærker sig ved en overskuelig sætningsstruktur bestående af verbal, subjekt, objekt, indirekte objekt. *Finem* fremhæves gennem den privilegerede førsteplads i andet vers, og gentagelsen af spørgepro-nomenet intensiverer fokuset. De to udtryk *quem mihi, quem tibi* er rytmisk identiske og bindes sammen af anafor og asonans. Hermed ligestilles tekstens du og jeg, samtidig med at de tildeles to (potentielt) forskellige skæbner.

Med tiltaleformen *Leuconoe* identificeres tekstens du. *Leuconoe* er stavelsesmæssigt placeret nøjagtig midt i andet vers og dermed også midt i første afsnit, vers 1-3. *Leuconoe* svarer rytmisk til en korjambe. Dermed fremstår jegets tiltale til duet velaf-balanceret, og i tråd hermed fortsættes nu med *nec*: "Du skal *heller ikke* forsøge dig med babylonske beregninger." *Numeri Babylonii* betegner astrologi, og i sammenhængen er det en parallel til *quaerere quem finem di dederint*, altså et forsøg på at få indblik i skæbnen.

Ut melius quidquid erit pati er ligesom *scire nefas* et elliptisk udtryk (*est* er underforstået) og rummer en prægnant og koncis sammenfatning af det foregående: "Det er så meget bedre at lide, hvad der end skal ske."

Ekskurs

Det er et af dilemmaerne for den ny kritik, i hvor høj grad man skal hævde "teksten alene". At *babylonii numeri* hentyder til astrologi, kan man læse i ordbogen, så det kan vi godt tillade os at betragte som tekstinternt. Men at *ut melius quidquid erit pati* udtrykker et epikuræisk tanke og måske er et direkte lån fra Epikur, er den nykritiske tekstanalyse ligegyldigt, ja endog skadeligt: Det fører jo *ud* af teksten og ikke *ind* i teksten.

Et andet problem er spørgsmålet om, hvorvidt der skal være komma eller punktum efter vers 3. Her vil nykritikeren, tror jeg, gøre sig sproglige, indholdsmæssige og formmæssige overvejelser med henblik på at *afgøre* sagen: *enten* komma *eller* punktum. Og jeg tror, at nykritikeren vil finde argumenterne for punktum mest overbevisende, fordi det giver den bedste struktur. Dekonstruktivisten, som jo leder efter sprækker i teksten, vil undersøge, hvad det betyder for betydningspotentialet og jegets autoritetsopbygning, at det åbenbart ikke er helt klart, hvor argumentationen standser.

Slut på ekskursen

5. Planstrukturlaget

Planstrukturlaget handler om billedplan og realplan. “Der er typisk to slags billeder, dem hvor planerne holdes adskilt, og dem hvor teksten skifter mellem planerne uden at angive skiftene med ord.”⁷⁰ Homeriske lignelser er et godt eksempel på det første; *Carm.* 1. 11 er et godt eksempel på det andet.

Det har været ret udbredt (og er det vel stadig) at betragte metaforer som en poetisk eller retorisk specialitet, som hører til i høj stil. Den holdning findes også i nykritikken. En traditionel nykritisk analyse af *Carm.* 1. 11 ville måske lyde sådan:

“Der er ikke mange metaforer i digtet. Det bidrager til digtets *matter of fact*-hed: Leuconoe har et urealistisk håb om at få vished om, hvad fremtiden bringer. Nøgternt adresserer jeget Leuconoes ønske, viser dets opfyldelses umulighed og sætter en realistisk alternativ livsholdning. Mod slutningen af digtet er der to metaforer, inspireret af vinen, som nævnes i linje 6: *spem longam reseces*, “skær det lange håb tilbage”, det vil sige, beskær håbet ligesom en vingren for at få det bedste udbytte, og *carpe diem*, “pluk dagen” det vil sige, udvælg dig nuets mulighed så omhyggeligt, som når du plukker en drue eller en blomst. *Carpe diem* er digtets sidste impe-

70. Jensen (2004) 139.

rativ, og metaforen på planstrukturlaget, korjamben på lydlaget, den imperativiske sammenfatning på det semantiske lag viser, at det på alle måder er digtets højdepunkt.”

George Lakoff og Mark Johnson lagde i 1980 grunden for en anden forståelse af metaforens væsen, nemlig at metaforer i høj grad er noget, der gennemtrænger hverdags sproget på en ret systematisk måde.⁷¹ Når vi f.eks. taler om ‘diskussion’, kan vi finde på at sige:

Dine påstande kan ikke *forsvares*.

Han *angreb* hvert eneste *svage punkt* i min argumentation.

Hans kritik *ramte plet*.

Jeg har aldrig *vundet* en diskussion med ham.

Er du uenig? Okay, *fyr løs!*

Hvis du bruger den *strategi*, *udsletter* han dig totalt.

Han *skød* alle mine argumenter *i sænk*.⁷²

Lakoff og Johnson argumenterer for, at disse metaforer ikke er tilfældige, men skyldes, at vi grundlæggende betragter diskussion som en slags krig. Bag de ovennævnte eksempler ser vi begrebsmetaforen DISKUSSION ER KRIG. Denne begrebsmetafor strukturerer grundlæggende vores opfattelse af diskussion. “Vi kan faktisk vinde eller tabe en diskussion. Vi opfatter personen vi diskuterer med, som en modstander. Vi angriber hans standpunkter og forsvarer vores egne.”⁷³ Og så videre. Begrebet ‘diskussion’ er struktureret metaforisk og derfor også vores handlinger og sprog. Man kunne prøve at forestille sig en kultur, “hvor en diskussion opfattes som en dans, deltagerne er

71. Lakoff & Johnson (1980). Jeg citerer i det følgende fra den udmærkede danske oversættelse, Lakoff & Johnson (2002).

72. Eksempler fra Lakoff & Johnson (2002) 14.

73. Lakoff & Johnson (2002) 14.

de optrædende, og målet er at optræde harmonisk og æstetisk indbydende.”⁷⁴ Hvor forskelligt fra vores kultur ville det være!

Lakoff og Johnsons teori er *stricto sensu* ikke en del af den nykritiske læsers nærlæsning. Teorien er en del af den kognitive lingvistik og et storstilet projekt om at udfinde grundlaget for vores begrebssystem, en slags metaforernes grammatik. Og et sådan eksternt, kulturelt betinget begrebssystem står i modsætning til nykritikernes opfattelse af digtet som selvberørende enhed, som værk. Men lad os forestille os en nykritisk læser, som lader sig inspirere af Lakoff og Johnson, idet hun/han stiller sig tilfreds med, at ligesom ords betydning udledes af ordbogen, dvs. af andre tekster, og ligesom ordenes relationer (grammatik) udledes af grammatikken baseret på studier af talrige tekster, således er det måske også forsvarligt at lade forståelsen af metaforikken basere sig på et systematisk studie af metaforer. Jeg mener, at det er forsvarligt, men jeg er bevidst om, at vi nu for en stund forlader den klassiske nykritiske fortolkning. Måske kan vi kalde det nykritik 2.0.

I det følgende skal Horats' *Carm.* 1. 11 altså analyseres med særligt henblik på metaforer.

Carm. 1. 11 er domineret af to begreber, *tid* og *vin*. *Tid* er livets kvantitet; *vinen* (og *vin kultur*) er metafor for livets kvalitet, dets mulige eller anbefalede indhold.

Tid forstået som menneskets tid, det vil sige *liv*, er karakteriseret ved, at det har en slutning (*finem*). Dens indhold eller form er uforudsigeligt (*quidquid erit*) ligesom dens omfang (*pluris hiemes seu ultimam [hiemem]*). Mennesker omfatter tiden med *spem longam* (perifrastisk for *spem vitae longae*), men den hypostaserede *aetas* er misundelig og flygter.

Her er der flere begrebsmetaforer på spil.

74. Lakoff & Johnson (2002) 15.

Når der i digtet tales om, at guderne har givet mig og dig “en grænse” (*finem*), er det i sammenhængen nærliggende at forstå det som *finem vitae*.⁷⁵ Livet forstået som tid har en grænse, og vi kan med Lakoff og Johnson sige, at den bagvedliggende begrebsmetafor er TID ER ET LANDSKAB. Det flugter med, at vi (på dansk, latin og andre sprog) opfatter, at LIVET ER EN REJSE: Vi går gennem livet, vi vælger en *livsvej*, vi har *opture* og *nedture*, sommetider går det *op ad bakke*, men vi må *krydse broen*, når vi når den.

Livet er givet af guderne eller af Jupiter. Jeg vil vove den fortolkning, at der bag denne forestilling – og bag den religiøse forestilling om guder overhovedet – ligger begrebsmetaforen UKENDT ER OP, KENDT ER NED.⁷⁶ På dansk og engelsk har vi “Det er uafklaret og *svævende*”⁷⁷, “hans argumentation er *luftig*” vs. “the matter is *settled*”.⁷⁸ En lignende metaforik har vi på latin: *Suspendo* bruges metaforisk om at holde nogen i uvished; *fixus* om det, der er afgjort, sikkert, som står fast. I digtet tales metaforisk om livet og dets udstrækning: Hvad og hvor meget guderne (oppe) giver, er uvist.

Om man får et langt eller kort liv, udtrykkes i digtet med, “om Jupiter har tildelt [dig/ os] flere vintre eller denne er den sidste” (*seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam*). Her er der ikke tale om metafor, men metonymi. Metaforen grunder sig på lighed, metonymien på nærhed. Et eksempel: I sætningen “ved reformationen tilfaldt kirkens jord kronen” repræsenterer ordet “kronen” monarken, fordi “kronen” er en del af kongens udstyr. Tilbage til *Carm.* 1. 11: Vinteren er en årstid, en del af året, en del af tiden. Derfor kan *hiems* stå for tid, altså den tid, Jupiter tildeler mennesket, det vil sige liv. Men hvilken betydning har det, at der står “vinter” og ikke f.eks. “forår”? Det er nemlig ikke ligegyldigt, hvad man vælger som metonymi. “Hvilken del vi vælger, afgør hvilket aspekt af helheden vi fokuserer på.”⁷⁹ Vinteren uddybes metaforisk: Den *svækker* (*debilitat*) det urolige hav på den forrevne kyst. Vinteren er altså det, som gør *debilis*.

75. Også selv om det er signifikant, at der *ikke* står *vitae*. Det enkelte menneske har fået en grænse, som det ikke må eller kan overskride. Det handler om livstid, men også om ikke at begå hybris f.eks. ved at søge den viden, som er forbeholdt guderne.

76. Lakoff & Johnson (2002) 31.

77. Lakoff & Johnson (2002) 31.

78. Lakoff & Johnson (1980) 20. Et af de eksempler oversætterne af den danske udgave har haft svært ved at oversætte. Måske kunne det oversættes med “sagen står nu fast”.

79. Lakoff & Johnson (2002) 48.

Vinteren er den kolde og stormende tid, som hiver livskraft ud af selv noget så stort som Det Tyrrenske Hav.⁸⁰

Tiden er flygtig. Det udtrykkes ved *fugerit invida aetas*, "den misundelige tid vil være flygtet". Begrebsmetaforen er TIDEN ER EN GENSTAND I BEVÆGELSE, som har kastet udtryk af sig på dansk, engelsk og latin: *dies venit; tempus praeterit; tempus fugit*.

Vina liques, "filtrer vinen", har konkret betydning, men det er som om vinen som metafor flyder over (!) til de omkringliggende ord. *Vin* som bagvedliggende metafor er til stede i *sapias* ("vær smagfuld"), *reseces* og *carpe*. I omvendt rækkefølge ser vi vindruerne plukkes, vintræet beskæres, vinen filtreres og mon ikke enhver, der "har smag/er vis", også vil drikke vinen?

De to planer kombineres på en frugtbar (!) måde: *sapias* kan oversættes med "vær vis", som peger bagud i digtet på jegets formaninger, men har en grundbetydning af at smage og peger hermed fremad på vinen som metafor for forholdet til livet. *Vina liques* har en temmelig konkret betydning.

Ekskurs

Man kan argumentere for, at den konkrete handling, *vina liques*, også har symbolsk betydning: Lad os skynde os at nyde vinen = lad os leve livet *nu*:

"Sediment could be removed not only by straining but by leaving the wine standing This method avoided the bad effects of straining. But Horace recommends immediate consumption: it is true that the wine may improve if you leave it standing, but you may not be there to drink it. Epicurean distrust of the morrow could not be expressed more vividly."⁸¹

80. Og så kunne man tilføje, at *aestas*, "sommer", jf. ordbogen almindeligvis bruges som metonymi for år, ligesom f.eks. på dansk og engelsk. Men den oplysning ligger på kanten af den nykritiske undersøgelse.

81. Nisbet & Hubbard (1970) 141.

Det er efter min mening en god fortolkning, men den kræver viden om antik vinpraksis. Det vil sige, at vi bringer noget uden for teksten ind i teksten for at fortolke den, og det er ikke ideelt, når vi arbejder nykritisk.⁸² Nykritikeren må finde tekstinterne argumenter for sin fortolkning. Det vil jeg forsøge i det følgende.

Slut på ekskursen

De tre præsens konjunktiver i linje 6-7, *sapias, liques, reseces*, er jussiv, det vil sige positive befalinger som modstykke til forbuddene i linje 1-3, *ne quaesieris, nec temptaris*. De prohibitive udtryk er forholdsvis fyldige, hvorimod jussiverne står tæt sammen. Og NÆRHED ER EFFEKT.⁸³ Linje 6-7 har syntaktisk en vis kondenseret hastighed over sig, og det er en del af indholdet, som også understreges semantisk.⁸⁴ Planskiftet markerer også hastighed: Det konkrete plan, *vina liques*, bliver hurtigt (!) transformeret til et billedplan: *spem longam reseces*. Håbet om et langt liv skal beskæres som et vintræ for at få det bedste udbytte. Begrebsmetaforen er her IDEER ER PLANTER.⁸⁵ Vinen, både dens dyrkning og dens drikning, er det metaforiske felt, der i sidste linje kombineres med det andet metaforiske felt, nemlig forskellige ord for tid, her repræsenteret ved *diem*. *Carpe diem* er således et fortættet udtryk for: "Forhold dig til livet som til vinen: Pluk den, høst den, filtrer den bitre bærm fra, smag den (det er sand klogskab, *sapias*), mens tid er.

Her vender vi tilbage til begrebsmetaforen UKENDT ER OP, KENDT ER NED. Livet som tid, det vil sige som kvantitet, er usikkert. Det er guderne (oppe), som giver (*do* og *tribuo*) den til menneskene. Tid som kvantitet er her beskrevet med ord som *finem, hiemes* og *aetas*. *Diem* er derimod et mere overskueligt tidsrum. Og at plukke er at bringe noget ned, det vil metaforisk sige at gøre noget ukendt kendt. På den måde er

82. Den mere pragmatisk anlagte, eklektiske nykritiker vil nok tage fortolkningen med, jf. Larsen (2003) 63. Men i denne sammenhæng udforsker vi nykritikkens potentiale.

83. Lakoff & Johnson (2002) 148-151.

84. Læg mærke til, at vi ikke siger "formen understreget indholdet" eller lignende. Formen ER indholdet, ligesom det semantiske lag er indhold.

85. Andre eksempler på IDEER ER PLANTER er "Hans ideer er omsider begyndt at *bære frugt*. Idéen blev *spiren* til flere teorier. ... Han betragter kemi som en *udløber* af fysikken. Matematikken har mange *grene*." Lakoff og Johnson (2002) 60.

begrebsmetaforen UKENDT ER OP, KENDT ER NED beslægtet med AT FORSTÅ ER AT GRIBE, som vi kender fra “Jeg kunne ikke rigtig *få fat i* meningen”.⁸⁶ Også på latin fungerer begrebsmetaforen AT FORSTÅ ER AT GRIBE i udtryk som *capere orationem*.

Digtets to bærende metaforiske felter, tid og vin, forbindes i udtrykket *carpe diem*. Kvantitet forvandles til kvalitet, og det passivt modtagende menneske forvandles til det aktivt handlende. Det er således ikke ufortjent, at det er de ord, digtet først og fremmest huskes for, og det er også derfor jeg har valgt dem i artiklens overskrift frem for det mere tekniske *Carm.* 1. 11.

6. Storelementernes lag

“Storelementerne er personer, miljøer, naturskildringer, faser i handlingsgangen.”⁸⁷ Man kunne så kalde det, vi har gennemgået indtil nu, for småelementerne, men det gør man ikke.

Personerne i digtet kan som nævnt ovenfor grupperes i tre:

- 1) Menneskene med du og jeg i centrum og babylonere og den moralske elite i periferien.
- 2) Guderne og Jupiter, som bestemmer skæbnen for gruppe 1)
- 3) Tiden, *aetas*, som skænkes af guderne/Jupiter. Guderne har givet *finem*, Jupiter *hiemem*, alt sammen udtryk for livslængde og dermed tid.

For at undersøge personernes forhold til miljøet, omgivelserne og naturskildringerne har vi brug for fokalisering. Fokalisering er en del af narratologien, som er en del af strukturalismen, der strengt taget ikke hører til i nykritikken, men inspireret af Minna Skaft Jensen⁸⁸ tager vi den med i en nykritik 2.0.

86. Lakoff & Johnson (2002) 31. Måske er den meget udbredte fejlversættelse ”grib dagen” ikke helt ved siden af alligevel.

87. Jensen (2004) 139.

88. Jensen (2004) 139.

Digtet indledes, som vi har været inde på, med pronomenet *tu*. Hermed rettes på forfatterplanet læserens/tilhørerens opmærksomhed på duet; på fortællerplanet fanges duets opmærksomhed, der ledes forskellige steder hen i det følgende.

Duet er altså I CENTRUM. Guderne og den moralske elite er OPPE. Babylonerne I PERIFERIEN.⁸⁹ Den filosofiske, menneskelige betragtning (*ut melius...*) er almengyldig, det vil sige NEDE OVERALT.

Ekskurs

I en strukturalistisk analyse ville man måske også medtage underverdenen. Den nævnes ganske vist ikke *expressis verbis*, men der tales om livets grænse, hvor man jo billedligt talt skuer ned i afgrunden, man er på ved til dødsriget, som kendes fra den romerske og andre mytologier, som strukturalisten gerne inddrager i analysen. Men ikke nykritikeren!

Slut på ekskursen

Efter denne indledende strukturering, hvor der advares mod forsøg på at erhverve sig indsigt i guddommelig viden (man fristes til at sige: OPPE ER NEFAS), og der indbydes til fornuftige almenmenneskelige betragtninger (*ut melius...* Man fristes til at sige: NEDE ER FAS⁹⁰), ændres fokaliseringen fra oppe-nede til ude-hjemme. Der fokuseres på vintervejret til havs. Bølger skabes (bl.a. lydligt, som vi så tidligere) og føres mod pimpstenskysten, hvor de "svækkes" (det vil sige mister den kraft, de tilsyneladende besad) i brændingen. Fra det store, vilde, livløse Tyrrhenerhav vendes blikket til det hjemlige, til vinfiltrering, som går forud for at drikke vinen. I en art metaforisk flashback ses elementer af vindyrkningen: beskæring og høst.

89. Jeg er her inspireret af Lakoff og Johnsons orienteringsmetaforer, Lakoff & Johnson 2002, 24-31. OP betyder rumligt set oppe, men indholder også den moralske forestilling, at OP ER GODT samt OP ER UKENDT. I PERIFERIEN indeholder en geografisk orientering (østpå), men også en bevidsthedsmæssig udgrænsning.

90. Den bagvedliggende begrebsmetafor er UKENDT ER OP, KENDT ER NED, som vi også så tidligere. Lakoff & Johnson (2002) 31.

Duet ledes altså fra at betragte det guddommeliges forbudte verden og væk fra en fremmed kulturs kalkuler til at betragte og fundere over tiden, repræsenteret ved det kolde, stormfulde, voldsomme, men livløse store hav. På baggrund heraf inviteres til at fokusere på det nære og nuværende, repræsenteret ved vinen. Fra dette punkt gives et blik på fremtiden, repræsenteret ved digtets sidste ord, *postero*, som negeres med ordene *quam minimum credula*.

7. Fortællerholdningens lag

“Fortællerholdningen undersøger man ved at se hvordan fortælleren eksplicit eller implicit får sin læser til f.eks. at fatte sympati eller modvilje for personerne... ”⁹¹

Ekskurs

Jeg lader i det følgende analysen være inspireret af narratologien⁹², også selv om denne hører til strukturalismen snarere end nykritikken.⁹³

Slut på ekskursen

Her skal først redegøres for, hvilken type fortæller vi har med at gøre. Forfatteren, Quintus Horatius Flaccus, er stort set skjult. Han er eksplicit til stede i det grafiske lag, der jo – som vi har set – kun er indirekte tilgængeligt. Han er implicit til stede i alle de andre lag, lidt som en dukkefører der trækker i trådene. Digtet består af én lang replik, der forudsætter, at det er en del af en dialog (*dum loquimur*). Dermed nærmer teksten sig genren drama, der jo som bekendt kun består af replikker. Dramaet er som genre også karakteriseret ved, at det begynder med en andet niveau-fortæller.⁹⁴ En første niveau-fortæller kunne for eksempel sige: “En dag sad digteren i en villa med udsigt over det Tyrrenske Hav sammen med Leuconoe, en pige, som han havde et uafklaret forhold til. De talte om livet.” Men en sådan stemme er ikke repræsenteret i teksten.⁹⁵

91. Jensen (2004) 139.

92. Bal (1997). de Jong (1987).

93. Jensen (2004) 139 lader som nævnt også fokaliseringen, et element i narratologien, være en del af det nykritiske arbejde. Det giver god mening, når man arbejder eklektisk, Jensen (2004) 15, men strengt taget er det teoretiske arbejde med strukturer på tværs af tekster fremmed for nykritikken.

94. Jensen (2004) 33.

95. I middelaldermanuskripterne fungerer de sekundære overskrifter til *Carm.* 1. 11 som en art første

Første niveau-fortælleren er dog indirekte, men betydningsfuldt, til stede, nemlig som den, der har afskåret (!) den implicitte dialog mellem Leuconoe og jeget, så vi kun hører jegets monolog. Leuconoes "lange håb" udtrykt i ord er skåret bort, og dermed har første niveau-fortælleren helt konkret fulgt jegets råd om at "skære det lange håb ned" (*spem longam reseces*). Dermed er der i teksten ikke blot en fokalisering på andet niveau-fortælleren, jeget, men også en tekstuel udførelse af en af jegets anbefalinger, eller skal vi kalde det påbud. Og dermed fremstår første niveau-fortælleren som én, der støtter jegets projekt.⁹⁶

Jeget og jegets monolog er helt centralt i digtet. Vi har ovenfor afgrænset jeget (andet niveau-fortælleren) over for forfatter og første niveau-fortæller. Hvis jeget ifølge narratologien kan beskrives som NF2 (*narrator* og *focalizer* af andet niveau), er Leuconoe Fe2 (*focalizee*, det vil sige modtager af NF2's fortælling og fokus). NF2's indledende forbud indeholder en indirekte spørgeledsætning (*quem mihi quem tibi / finem di dederint*). Bag det ligger Leuconoes direkte spørgsmål: "*Quem mihi quem tibi finem di dederunt?*" Vi bliver altså indirekte præsenteret for Leuconoes fokalisering, det der kaldes "explicit embedded focalization"⁹⁷. Leuconoe er F3 (*focalizer* af tredje niveau).

Fortællerholdningen er udtrykt i en myndig henvendelse til duet. Uanset fokaliseringen i løbet af digtet er det hele tiden henvendt til Leuconoe. Henvendelsen antager forskellige former undervejs, fra det stærke forbud (prohibitiven *ne* + perfektum konjunktiv) over det almengyldige (*ut melius...*)⁹⁸ og opfordringen til kontemplation af naturen til de positive jussive konjunktiver (*sapias ...*) og den afsluttende positive imperativ *carpe*.

Fokaliseringen skifter, som vi har set i analysen af storelementerne, spatialt vertikalt OPPE-NEDE, horisontalt UDE-HJEMME og temporalt LANGT-KORT, FREMTID-NUTID, idet det problematiske, usikre nævnes først. Dermed guider jeget duet fra det

niveau-fortæller, se det tekstkritiske apparat i Klingner (1970) 13.

96. For min skyld kunne vi godt kalde første niveau-fortælleren for forfatteren, men narratologien insisterer på adskillelsen af forfatter og første niveau-fortæller.

97. de Jong (1987) 9 og 114-118.

98. I kommentarer og andre typer analyser kaldet "epikuræisk filosofi", men det begreb kan nykritikeren ikke anvende, for det ligger jo uden for teksten.

problematiske, uoverskuelige og lidelsesfulde (*pai*) til det overskuelige og potentielt nydelsesfulde. Jeget kalder duet ved navn. Leuconoe er græsk og betyder “den lyse af sind”. Ved at nævne navnet gør jeget opmærksom på hendes sinds natur, eller i hvert fald hvordan den burde være. Bevægelsen i digtet, jegets dans med duet (en rytmisk guidning kan vel godt kaldes en dans!) kan sammenfattes med “Leuconoe, vær i overensstemmelse med dit navn, med din natur.”⁹⁹

Andet niveau-fortælleren, jeget, fastholder således efter en rundtur OPPE og UDE Leuconoe NEDE, i det nære og nuværende, godt hjulpet af første niveau-fortælleren, som ikke giver Leuconoe taletid.

8. Udsagnet

“Endelig når man så frem til at sammenfatte hvilket budskab teksten formidler gennem de virkemidler der er brugt i de mange lag.”¹⁰⁰ Ordet “formidler” er vigtigt. Det underforståede dativobjekt er selvfølgelig læseren/tilhøreren. Men hvordan skal læseren/tilhøreren forholde sig? Her er der to ting at bemærke: hvad læseren/tilhøreren bringer med, og hvordan læseren/tilhøreren skal opfatte teksten.

Hvad læseren/tilhøreren bringer med er, hvad man kunne kalde almen livserfaring. “Det eneste, som kommer i betragtning udover teksten, er den almene livserfaring, som læseren medbringer som det, han har at møde teksten med.”¹⁰¹ Biografiske oplysninger, historisk kontekst og så videre er ikke bare unødvendigt, det er direkte vildledende.

99. En ideologikritisk og vel også en dekonstruktiv fortolkning vil lægge vægt på, at kvindens navn er en del af en patriarkalsk struktur: Faderen eller måske en slaveejer, hvis hun f.eks. er en frigiven, har givet hende navnet og dermed en forventning til hendes sind og holdning. Måske kan hendes navn bedst oversættes til dansk med “den blåøjede”, cf. Quinns forslag: “Empty head”, Quinn (1980) 144. Og i digtet gøres kvinden til den tavse modtager af mandens belæring. Det givne navn passer til den tildelte rolle. En nyere diskussion af betydningen af navnet Leuconoe kan ses i Marsilio (2010).

100. Jensen (2004) 139.

101. Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 13.

For nykritikeren er litteratur erkendelse. Erkendelse kan i den sammenhæng betyde "en form for genkendelse. Man bliver sig bevidst om en indsigt, en forståelse, en viden, som man havde i forvejen, men som man ikke vidste man havde."¹⁰²

"Forfatterens bestræbelse på at udlede det almene og generelle af sine private og specielle erfaringer er en bestræbelse på i sin formulering at fjerne sig fra det private og være repræsentativ for **mennesket som sådan**. Der pålægges læseren en tilsvarende forpligtelse til at søge ud af sin privathed og læse teksten som en repræsentativ læser. ... For nykritikeren er en tekst et udsagn om almenmenneskelige eksistentielle grundvilkår."¹⁰³

Det skal vi nu prøve at anvende på *Carm.* 1. 11. Fortælleren er tydeligt til stede; forfatteren er skjult. Duet er implicit til stede, men tydelig i jegets tiltale. Men hvor er læseren/tilhøreren? Eller rettere: Hvor skal læseren/tilhøreren placere sig?

Nykritikeren Gordon Williams har i læsningen af *Epist.* 1. 5 skrevet, at læserens "duty is to participate in the poet's imaginative setting and not attempt to construct a historical reality, not revealed in the poem, but supposed, nevertheless, to lie somewhere behind it."¹⁰⁴ Lad os deltage i digterens fiktive ramme for at udfinde det almenmenneskelige eksistentielle indhold. Men hvordan skal vi deltage: som tilhørere til samtalen mellem jeget og duet (populært sagt som fluen på væggen) eller skal vi identificere os med Leuconoe eller jeget? Teksten giver os et bud:

Carm. 1. 1 indledes, som vi har set, med det emphatiske *tu*, men det er først i midten af anden linje, at vi erfarer, at det drejer sig om en kvinde/pige ved navn Leuconoe. Denne adskillelse af den emphatiske henvendelse og den præciserende vokativ har den effekt, at

102. Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 15.

103. Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 18.

104. Williams (1968) 24.

duet svæver ubestemt et kort øjeblik: Er det læseren/tilhøreren, der tiltales her?¹⁰⁵
Dermed indbyder teksten læseren/tilhøreren til at sætte sig i den tiltaltes sted.¹⁰⁶

En sammenfatning kan lyde således:

Kærligt, men bestemt, tiltaler et jeg et du. Han forbyder hende at søge viden om, hvor længe de to vil leve, for den slags viden tilhører guderne. Østens astrologi sætter han op som modsætning til en jordnær filosofi, hvor man med sindsro accepterer det, der nu engang sker.

Leuconoe passer på alle måder til digtet – også rytmisk, hendes navn udgør en korjambe. Hendes spørgsmål er indirekte refereret i *quem mihi quem tibi finem di dederint*, “hvilken skæbne har guderne givet mig, givet dig?” Med rytmisk gentagelse, med anafor og assonans slynges “mig og dig” sammen; det er kærlighedssproget, der præsenteres her. Men netop indirekte. Leuconoe forbliver tavs, det vil sige lyttende, gennem digtet. Hun er den ideelle tilhører. Dermed er også angivet en plads for læseren/tilhøreren: Lyt og lær. Det understreges subtilt med, at det indledende, emfatiske pronomen, *tu*, får lov at hænge ubestemt i begyndelsen af digtet; først i midten af anden linje bliver det klart, at det handler om en pige ved navn Leuconoe.

Jeget tiltaler duet myndigt, jf. de sprogligt kraftige, men indholdsmæssigt klare og stilistisk velafbalancerede forbud. Jeget fører duets opmærksomhed forskellige steder hen gennem digtet. Først op, til gudernes domæne; det er dem viden om fremtid og skæbne er forbeholdt. Dernæst ud, til

105. Denne teknik kendes fra andre steder i Horats' værk: “The very separation of the opening address (where a descriptive phrase opens and the vocative to which it belongs is postponed) is solemn and elevated, but here, in its form and context, is full of playful irony”, skriver Williams om *Epist.* 1. 1, Williams (1968) 4 – med henvisning til Fraenkel (1966), 69 note 1, og side 222.

106. Andre læsninger ville nok hævde, at teksten forsøger at manipulere læseren/tilhøreren, og at nykrikerens imødekommende indstilling er naiv. “Derfor er placeringen af fokalisering og håndteringen af modtageren ekstremt vigtige sider af litteraturens retorik, dens forsøg på at overbevise.” Jensen (2004) 45.

fremmede folkeslags forsøg på at fravryste guderne deres indsigt. Den slags beregninger (*numeros*) skal man holde sig fra. Det fornuftige alternativ er at acceptere, hvad der end sker.

Med vers tre er en filosofisk pointe stadfæstet. Men jeget viser omsorg for Leuconoe ved at uddybe den filosofiske indsigt billedligt og ved at vise menneskets handlemulighed på det eksistentielle niveau. Livets ubestemt-
hed anskueliggøres ved at blive betegnet som tid, nærmere bestemt vintre, som er skænket af Jupiter. At det her specifikt er Jupiter, der nævnes, og ikke guderne, bidrager til den billedlige konkretisering og anskueliggørelse. Tiden, årene, betegnes som vintre, og vinteren beskrives som noget voldsomt og livløst: Med tre ord, som hver udgør en korjambe med betoning på anden stavelse, beskrives havets bølger, som vinteren svækker ved at lade dem falde på pimpstenskysten.

Rytmask falder beskrivelsen af vinteren til ro i begyndelsen af vers 6 med ordet *Tyrrhenum* i tre lange stavelser. Herfra bygges digtets afsluttende del med korte, positive konjunktiver som en modsætning til digtets indledende forbud. To billedplaner væves sammen, tid og vin, tid som fremtid, den ukendte, den kolde, den som guderne kender og som mennesker ikke må kende, vin som nutid, det nærværende, det man kan gøre noget ved (vi begynder med filtreringen). Jeget har ført duets opmærksomhed op og ud og nu hjem, fra det, som vi ikke er herrer over, det vi bare må lide (*pati*), til det vi kan nyde her og nu. Men måske ikke i morgen. Digtet slutter med et blik på fremtiden, som vi (ligesom i vers 1) ikke kan vide noget om.

Leuconoes navn betyder "den lyse af sind" eller lignende. Jeget opfordrer hende til at være i overensstemmelse med sin natur. Men med den præcisering, at hun ikke skal være naiv (*credula*).

I udtrykket *carpe diem* forbindes de to planer, tid og vin. Den ukontrollable, flygtende (*fugerit*) tid beskæres (*reseces*), så den bliver opnåelig, kan plukkes (*carpe*) og nydes nu og her. Jeget har bevæget duet fra den udsigtsløse spørgen (*quaerere*) til livets grundvilkår (*pati*) og derfra til nydelsen, som kræver omtanke, nærvær og handling. At have smag og at være vis er to sider af samme sag (*sapias*).

Digtet fremstår som en dialog (*dum loquimur*), men er reelt en monolog. Dermed er formuleringen af håbet om et langt liv skåret ned (*spem longam reseces*), og digtets udsagn udtrykkes både på det semantiske og det formmæssige plan. Form og indhold er to sider af samme sag. Forfatteren er diskret til stede som den, der har arrangeret teksten i otte verselinjer i *capitalis rustica* (rekonstrueret) og udgivet¹⁰⁷ den og dermed signaleret, at teksten er betydningsfuld.

Således kunne en sammenfatning lyde. Med til de afsluttende bemærkninger hører en vurdering. For nykritikeren skal litteratur

“**vurderes** på, hvor stærk [dens] problemstilling når frem til læseren som en vedkommende udfordring, og det sker, i det omfang de litterære virkemidler er taget i brug med sikkerhed og konsekvens.”¹⁰⁸

På baggrund af ovenstående læsning må nykritikeren konkludere, at *Carm.* 1. 11 er et stærkt værk.

107. Se f.eks. Harrison (2017), 1-6 vedr. Horats' litterære karriere og udgivelser. Det går selvfølgelig langt ud over nykritikerens felt, men åbner for, at man også – nykritisk – kunne betragte Oder 1-3 som *værket*, der skal læses, og ikke blot de enkelte digte.

108. Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 126. Forfatterens fremhævelse med fed skrift.

Epilog. Er fortolkning bare: “Som man råber i skoven, får man svar”?

Hvis man nykritisk betragter digtet som et selvberoende værk, viser det sig at være et selvberoende værk, hvis litterære udtryksmidler præcist og æstetisk formfuldendt formulerer et væsentligt indhold, som vi så ovenfor.

Hvis man arbejder strukturalistisk med teksten, vil man finde de strukturerer, som denne teori forudsætter, og man vil kunne tale om de systemer, der ligger bag værket.

Dekonstruktivisten forudsætter den strukturalistiske analyse, men påviser, at modsætningsstrukturen i en tekst og i den vestlige civilisation som sådan er et voldshierarki. Teksten vil gerne (med vold og magt) opbygge en struktur af modsætninger; dekonstruktivisten “påviser, hvor strukturen bryder sammen.”¹⁰⁹ Og hvis man leder efter sprækkerne i det skjold, som teksten prøver at være, så finder man dem også.

Den ideologikritiske fortolkning ligger lige til højrebænet: De eneste produktionsmidler, der indirekte nævnes i digtet, er det, der er nødvendigt for at filtrere vinen. Og det er jeget, manden, der råder over det, idet han beordrer kvinden til at arbejde. Dermed repræsenterer jeget, manden, produktionsejeren, og kvinden den besiddelsesløse. Den religiøse overbygning bruges til at skræmme og domesticere kvinden, der opfordres til at koncentrere sig om det jordiske, det nære, det nuværende, kort sagt den traditionelle kvinderolle. Patroniserende får hun at vide, at hun skal være parat til at lide (*pati*) og ikke lægge planer for fremtiden. Afsnittet fra *sapias* til *postero* er på det konkrete plan en forførelsesscene; manden må åbenbart godt lægge planer for den (umiddelbare) fremtid. Den filosofiske overbygning er blot med for at sløre magtrelationen, eller anderledes udtrykt: Filosofien går, ligesom religionen, magthavernes ærinde.

For den ideologikritiske/marxistiske kritiker kan litteratur

109. Dahlerup (1991) 38.

“give sand eller falsk oplysning, og den **vurderes** på, hvor langt den giver sand oplysning og dermed giver læseren en forståelse, som bedrer hans forudsætninger for at handle konstruktivt i verden.”¹¹⁰

På den baggrund kan *Carm.* 1. 11 ikke vurderes højt. Hvad digtet derimod tydeligt viser (og det kan man lære af!), er sammenhængen mellem kapitalismen og kvindeundertrykkelsen. Det, den ideologikritiske fortolker tager med sig fra fortolkningsarbejdet, er “kvindekamp er klassekamp” og ikke “*carpe diem*” og slet ikke det til undertrykkelse af den arbejdende klasse velegnede udsagn: “*ut melius quidquid erit pati*”

Er fortolkning så blot: Som man råber i skoven, får man svar? Ja og nej. Der er det rigtige i det, at det sæt af forudsætninger, man møder teksten med, er bestemmende for udfaldet af fortolkningen. Men fortolkningen kan være mere eller mindre kvalificeret. Jeg vil gerne her genoptage fodboldmetaforen fra indledningen: Der er ikke noget forkert i at sigte efter øverste højre hjørne og derefter sende bolden netop derhen, det vil på realplanet sige at foretage en nykritisk læsning. Man skal bare være klar over, at man dermed udelukker at score i nederste venstre hjørne, det vil sige at foretage en ideologikritisk læsning. Og man kan skyde forbi målet.

Måske er *Carm.* 1. 11 først og fremmest en god tekst, fordi den er velegnet til forskellige fortolkninger. Den er som en læderfodbold af god kvalitet. Man kan nyde det smukke håndværk, man kan drible med den, og man kan score med den. Begrebsmetaforen er her LITTERATUR ER FODBOLD, KRITIKEREN ER EN SPILLER.¹¹¹

Man kunne også bruge en anden begrebsmetafor: LITTERATUR ER VÆRT, KRITIKEREN ER EN GÆST. Det gør Hillis Miller:

110. Brandt-Pedersen & Rønn-Poulsen (1980) 126. Forfatterens fremhævelse med fed skrift.

111. Mere nøgternt kan det også udtrykkes: “[en tekst udgør] et åbent univers med et utal af indre forbindelseslinjer og et tilsvarende netværk af tråde til kontekster uden for den selv. Hvad teksten siger, afgøres derfor i høj grad af den tilgang, man tager i anvendelse.” Mølgaard & Fibiger (2023) 30.

“Dekonstruktionen er ikke mere parasit end nærlæsningen er, begge er gæster, for resten kan kritikeren også være en vært, på hvem andre kritikere er parasitter. Digtet selv er en parasit, nemlig på digte før det, og det er vært for de digte, der kommer efter som parasitter på det første. Vært og parasit forudsætter hinanden, og grænserne mellem dem er flydende. På samme måde er grænserne mellem nykritik og dekonstruktion flydende. På den ene side indeholder den “ligefremme og entydige” læsning altid den “dekonstruktive” læsning som en parasit indkapslet i sig selv som en del af sig selv. På den anden side kan den “dekonstruktive” læsning på ingen måde befri sig fra den metafysiske læsning, den har til hensigt at rejse tvivl om. Digtet selv er da hverken vært eller gæst, men den føde begge behøver, vært i en anden betydning, det tredje element i denne specielle trekant. Begge læsninger sidder ved samme bord bundet sammen af en mærkelig gensidig forpligtelse til at give gaver og mad og at modtage gaver og mad.”¹¹²

Med andre ord: Vi fortolker, fordi det er nærende.

Eller for at slutte, hvor vi begyndte: Vi fortolker, ligesom digterne skriver digte, for at opnå udødelighed.¹¹³

112. Miller (1979). Her citeret i Pia Dahlerups oversættelse, Dahlerup (1991) 45-46.

113. Bloom (1997) 10; 94-95.

Bibliografi:

- Attridge, D. 1995. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge.
- Bal, M. 1997. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto.
- Bischoff, B. 1990. *Latin Palaeography. Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge.
- Bloom, H. (1973) 1997. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition. New York og Oxford.
- Bloom, H. 2009. "Series Introduction by Harold Bloom: Themes and Metaphors", in: Harold Bloom (ed.) og Blake Hobby (volume editor): *Bloom's Literary Themes: Rebirth and Renewal*. New York: Infobase Publishing. Side xii-xiii.
- Brandt-Pedersen, F. & A. Rønn-Poulsen 1980. *Metode bogen. Analysemetoder til litterære tekster*. Uden angivelse af publikationssted.
- Brooks, C. (1947) 1968. *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. London.
- Culler, J. (1997) 2011. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford.
- Dahlerup, P. 1991. *Dekonstruktion. 90'ernes litteraturteori*. København.
- Dziadek, A. 2018. *Somatic Criticism Project. Cross-Roads. Polish Studies in Culture, Literary Theory, and History 12*. Berlin.
- Ebbesen, S. 2019. Johnny Carl Christensen. 5. marts 1930 – 22. september 2018.
http://publ.royalacademy.dk/backend/web/uploads/2023-01-10/O_2019_02_00_2019_6493.pdf
- Eco, U. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington og Indianapolis.
- Fibiger, J & N. Mølgaard (red.) 2023a. *Litteraturens tilgange*. 3. udgave. København.
- Fibiger, J. & N. Mølgaard 2023b. "Forord". I Fibiger & Mølgaard 2023a, side 7-10.
- Fitzgerald, W. 1987. *Agonistic Poetry. The Pindaric Mode in Pindar, Horace, Hölderlin, and the English Ode*. Berkeley, Los Angeles, London.

- Fraenkel, E. 1957. *Horace*. Oxford.
- George, H. 1633. *The Temple. Sacred Poems and Private Ejaculations*. Cambridge 1633. Tilgængelig på:
https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_the-temple_herbert-george_1633_0/mode/2up
- Goldhill, S. 2002. *The Invention of Prose*. Greece & Rome. New Surveys in the Classics No. 32. Oxford.
- Høgel, C. 1992. *Digterjeg'et i hellenistisk og augustæisk poesi*. Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning nr. 318 = 101. bind = årgang 1991. København.
- Jensen, J.F. 1962. *Den ny kritik*. Berlingske Leksikon Bibliotek. København.
- Jensen, M.S. 2004. *Lyre og bog. Indføring i moderne læsning af antik litteratur*. Klassikeroversættelser, bind 5. Odense.
- Harrison, S. 2017. *Horace. Odes Book II*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge.
- Harrison, S. 2020. *How to Be Content. An Ancient Poet's Guide for an Age of Excess. Horace*. Princeton and Oxford.
- de Jong, I.J.F. 1987. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam.
- Kjøller, P. 1983. *Børn og musik*. Børn – Kultur – Samfund 8. Kulturministeriets Arbejdsgruppe om Børn og Kultur. København.
- Klingner, F. 1970. *Horatius. Opera*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leizig.
- Kuhn, T.S. (1973) 1995. *Videnskabens revolutioner*. Ny udgave ved Stig Andur Pedersen. København.
- Lakoff, G. & M. Johnson 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago og London.
- Lakoff, G. & M. Johnson 2002. *Hverdagens metaforer*. København. [dansk oversættelse af Lakoff & Johnson 1980]

- Larsen, K.M.E. 2022. *Come along and sing. Translating the songs of Greek tragedy*. Ph.D.-afhandling. København.
- Larsen, P.S. 2023. "Nykritik." I Fibiger & Mølgaard 2023a, 57-78.
- Marsilio, M.S. 2010. "Two Notes on Horace, *Odes* 1, 11." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 96, No. 3 (2010), pp. 117-123.
- Miller, J. 1979. "The Critic as Host." I Harold Bloom, *Deconstruction and Criticism*. 2004
- Müller, R.W. 1964. *Rhetorische und syntaktische Interpunktion. Untersuchungen zur Pausenbezeichnung im antiken Latein*. Tübingen.
- Mølgaard, N. & J. Fibiger 2023. "At fortolke tekster – en indledning." I Fibiger & Mølgaard 2023a, side 11-33.
- Nilsson, N.-O. 1952. *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*. Studie Latina Holmiensia I. Uppsala.
- Nisbet, R.G.M. & Hubbard, M. 1970. *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*. Oxford.
- Paton, W.R. 1918. *The Greek Anthology. Volume V*. London. Tilgængelig på:
<https://archive.org/details/greekanthology05newyuoft/page/128/mode/2up>
- Pocetti, P. 2011. "La réflexion autour de la punctuation dans l'Antiquité gréco-latine." *Langue française* 2011/4 no 172.
<https://shs.cairn.info/revue-langue-francaise-2011-4-page-19?lang=fr#s1n1>
- Quinn, K. 1980. *Horace. The Odes*. London.
- Rosengren, A. 2021a. *Carpe diem 1:5. Horace, Odes 1.11 read and interpreted by Allan Rosengren*. <https://youtu.be/1LQD1GaPf5s>
- Rosengren, A. 2021b. *Carpe diem 2:5. Horace, Odes 1.11 read and interpreted by Allan Rosengren*. <https://youtu.be/9uU5KTeUaJo>
- Rosengren, A. 2021c. *Carpe diem 3:5. Horace, Odes 1.11 read and interpreted by Allan Rosengren*. <https://youtu.be/s0yIOF4VOjI>

- Rosengren, A. 2021d. *Carpe diem 4:5. Horace, Odes 1.11 read and interpreted by Allan Rosengren*. <https://youtu.be/Xgh5B--e1KU>
- Rosengren, A. 2021e. *Carpe diem 5:5. Horace, Odes 1.11 read and interpreted by Allan Rosengren*. <https://youtu.be/ccM-bB1P8E8>
- Rosengren, A. 2023. “*Carpe diem*” *sī est responsum, quae fuit quaestiō? Horātī carmen / Horace Odes 1.11*. <https://youtu.be/4bqX0g-0qkA>
- Smith, D.L. 2012. *The Rhetoric of Interruption. Speech-making, Turn-taking, and Rule-breaking in Luke-Acts and Ancient Greek Narrativ*. Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche, Band 193. Berlin/Boston.
- Thomsen, S.U. 1996. *En dans på gloser*. København.
- Weber, R. & R. Gryson 2007. *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*. Stuttgart.
- Wellek, R. & A. Warren (1949) 1977. *Theory of Literature*. 3. ed. New York and London.
- West, D. 1995. *Horace Odes I. Carpe Diem*. Oxford.
- West, S. 1967. *The Ptolemaic Papyri of Homer*. Papyrologica Coloniensia, vol. III. Köln und Opladen.
- Whitaker, G. 2007. “...Brevique Adnotatione Critica...: a preliminary history of the Oxford Classical Texts.” In: *Classical Books: Scholarship and Publishing in Britain since 1800*. Series: Bulletin (University of London. Institute of Classical Studies) Supplement, 101. Institute of Classical Studies. London. Tilgængelig på <https://eprints.gla.ac.uk/3828/>
- Wickham, E. & H.W. Garrod 1963. *Q. Horati Flacci Opera*. Oxford Classical Texts. Oxford.
- Williams, G. 1968. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford.