

Tre mønstre

– tilføjelse til »Om billedstrukturer i dansk lyrik«

Af Steffen Hejlskov Larsen

I 1966 offentliggjorde jeg i *Danske Studier* essayet »Om billedstrukturer i dansk lyrik« (1970 genoptrykt i antologien »60'ernes danske kritik« fra forlaget Munksgaard). Deri beskæftiger jeg mig med ret enkle metaforiske og symbolske mønstre. I det følgende vil jeg vise, hvorledes disse mikrostrukturer danner makroformer, nemlig de tre billedmønstre: plan-, gruppe- og klasestrukturen.¹

Tilsyneladende flettes symboler og metaforer i digte på 117 måder. Helt billedområdet i poesien forekommer ved første øjekast ganske uoverskuelig. Men et par strukturer i »Om billedstrukturer i dansk lyrik« er relativt enkle og findes i mange digtsamlinger, nemlig J. P. Jacobsens »Marine« og Benny Andersens »Velgørenhedskoncert«. Dem vil jeg bruge som udgangspunkt i de følgende analyser af de mere komplicerede billedmønstre. I hele fremstillingen benytter jeg mig af den samme terminologi og anvender de samme grafiske signaturer som i 1966-artiklen.²

Planstrukturen

Set som en helhed er »Marine« en skildring af en kvinde. Alle naturordene skal læses i samme plan og helt billedligt. Der er således tale om et samlet lineært metaforisk naturplan. Jeg vil derfor kalde denne struktur en planstruktur.

Som sagt er den ganske almindelig, især hos symbolisterne og symbolistisk inspirerede digtere. gustaf munch-petersens digt »rødt og sort« fra samlingen »nitten digte« viser et eksempel på en planstruktur, og teksten kan opdeles i planer på denne måde:

»rødt og sort

de grønne blade blir gule –
stormene river
maaned efter maaned –

»...« naturplanet
(...) menneskeplanet
»(...)« overlappning

gul-røde blade klamrer sig til sorte grene –
 langsomt vrider regnen stilkene løse –
 saften staar stille i roden –

under jagende himmel
 sover mulden sin hvile –
 grønne«/(menneskehjærter)/»sortner« –
 (menneskenes) »storme«/(blødende nærmer sig –
 forvirrings)/»regn siver nat og dag« –
 (hjærtets)(/))»(love«(/))»mørner –
 efteraars straalende pragt«/
 (vandrer i døde kolonner
 gennem menneskenes hyer) –
 -»solen er fjernest nu« –

Første halvdel af digtet skildrer næsten helt konkret efteråret (kun en række slidte personifikationer antyder andre betydninger), men i begyndelsen af 2. strofe dukker menneskeplanet tydeligt frem, og et par planbrud markerer digtets emneområder i passagen »grønne menneskehjærter sortner« (mellem »grønne« og »menneskehjærter« og mellem »menneskehjærter« og »sortner«), i passagerne »forvirrings regn« og »hjærtets love mørner« (mellem »forvirrings« og »regn« og mellem »hjærtets« og »mørner« – »love« har ligesom to betydninger i teksten: betyder nærmest regler i sammenhæng med »hjærtet« og konkrete lovebøger i sammenhæng med »mørner«). Bruddene bevirker, at naturord som »grønne«, »sortner«, »regn« og »mørner« læses overført og den overførte læsning breder sig uden videre til den øvrige naturbeskrivelse, – »sort« bliver billede på død, »regn« og »storme« på modgang og lidelse, »efteraar« på forrådnelse osv. Digtets titel er nok »rødt og sort«, men det betyder lidelse og død. Og skrevet i midten af trediverne kommer digtet til at handle om tiden og bliver en beskrivelse af den politiske situation i Europa, da fascismen og nazismen triumferede, og Franco begyndte sit op-rør i Spanien: »solen er fjernest nu –«.

Titlen »rødt og sort« kan også associere til »de røde« (kommunisterne) og »de sorte« (fascisterne), som stredes om at »beherske gaderne« i Europas storbyer på dette tidspunkt, men denne tolkning er nok for bastant i den naturlyriske sammenhæng. Metaforerne i digtet hænger sammen i en struktur, som jeg vil afbilde således:

billedplan	xxxx	xxxx	xxx naturplan
realplan			___ menneskeplan

Teksten opfattes som et lineært forløb, de bogstavelige betydninger af ordene kaldes realplanet, og de overførte værdiers metaforer eller symboler kaldes billedplanet; de to planer tænkes liggende i to lag, således at billedplanets overførte værdier indlejres i realplanet. I *figuren* er springene mellem planerne afgørende, den vertikale dimension; den horisontale er af mindre betydning, – det er således ligegyldigt, hvor langt plansignaturene strækker sig, og hvilken signatur der anvendes. Billedplanernes overførte (tolkede) værdier i realplanet markeres i figuren med en punkteret linje: De forskellige signaturbetegnelser (xxxx, ___ osv.) for emneplanerne i digtene, demonstrerer, at billedmønstrene er de samme, uanset hvad digtene handler om. Ordstoffet varierer. De formelle sammenhænge består.

Der er tale om en idealiseret figur, der beskriver den principielle opbygning af digtet, ikke den faktiske. Hvis figuren skulle beskrive digtets planforløb helt nøjagtigt, skulle f. eks. menneskeplanet være delt op – det er jo manifesteret flere forskellige steder i midten af »rødt og sort«.

Vendingen, naturordenes forvandling til metaforer, sker længere fremme i digtet »rødt og sort«. Det gør den også i Ole Sarvigs »Telefonaks« fra digtsamlingen »Jeghuset«. Digtet kan opdeles i planer på følgende måde:

(Telefon)/»aks

Den tidlige graa morgen,
da solen tøver.

»...« naturplan
(...) tidsepokeplan

Alt er sort og grønt og graat«.
(De elektriske)/ »aks

staar i vaser rundt om i landet«.

(Man ser, det er det 20. aarhundrede,
ser det og husker).

»Kørerne brøler.

Dagen er ikke kommet endnu
under den lave kuppel.

Overalt i det blygraa mørke
sover mennesker«.

Man lægger mærke til, at den moderne teknologi i modsætning til det traditionelt landlige markeres ved hjælp af bruddet mellem »telefon« og »aks« og mellem »elektriske« og »aks«, hvorved »aks staar i vaser rundt i landet« læses metaforisk for telefonmaster og elarmatur i det ganske land, og hele beskrivelsen af naturen bliver ubestemt og usikker i betydningen, hvad den mærkelige formulering »da solen tøver« hjælper med til, – både en lidt slidt personificering af solen og en underlig fiksering af et bestemt tidspunkt. Den stærke understregning af det tyvende århundrede i 6. linje bringer imidlertid mere omfattende tidskategorier i erindring: og pludselig forvandler »morgen«, »dagen« og »mørke« sig til metaforer for afsnit i menneskehedens historie: Vi befinder os i en tid, hvor »solen«, den samlende myte, endnu ikke er kommet, »dagen«, guldalderen, har endnu ikke vist sig, »kørne«, de ubevidste kræfter, venter »dagen«, den nye tids snarlige komme, mens menneskene endnu er uden kontakt med hinanden og det kommende, – de »sover«. Hele Sarvigs metafysik i en nøddeskal.

Man kan diskutere, hvor påtrængende disse værdier er, om de metafysiske betydninger blot er vedhæng ved landskabsskildringerne, eller om landskabet tydeligt er et billede. I første tilfælde er det nærmest et symbol, i sidste en metafor. Det er nok et spørgsmål om, hvor hjemmevant man er i Sarvigs forfatterskab. Kenderen vil være tilbøjelig til at læse landskabsbeskrivelsen metaforisk.

Sarvig udnytter i det hele taget suverænt planstrukturens muligheder i sine digte. Allerede i den første linje kan grundstrukturen markeres, på den måde kommer digtets første ord til at styre hele digtet – det ser man f. eks. i Ole Sarvigs »Min sorg«, der begynder således: »Min sorgs sære gamle villa med kolde nordverandaer og ubrugelige taarnkamre.« Skildringen af den store, tomme villa bliver klart metafor for forskellige nuancer i hans metafysiske sorg. Modellen af planstrukturen ser sådan ud:

billedplan		xxxx	xxx villa
realplan	_____		___ følelsesplan

Normalt er det dog i digtens slutning, at vendingen sker. Dér synes virkningen særlig markant, og digtet får en slags pointe. Men denne gang vil jeg ikke hente Sarvig frem, men vælge en nyere tekst, – et digt fra Henrik Nordbrandts »Under mausolæet«, nemlig »Heidelberg«, hvis pointering er noget helt særligt. Digtet kan opdeles således i planer:

»Heidelberg

Klokkeklangen syntes at sætte nye mure
selv om det altid var de gamle, vi så

»...« bygningsplan
(...) jegplan

deres fosforgule lys, vi flygtede fra
deres fugtpletter, vi genfandt overalt.

Kaserner tømtes, år løb ned som sod.
Folk vendte tilbage som aftryk, gammelt tøj«.

(Først blev jeg bedraget, siden bedrog jeg
og bedrog med tiden også mig selv.

I kunsten at bygge usynlige)/»fængsler«/
(var jeg uden lige: Nu ser jeg de virkelige.)

De første tre strofer skildrer, stærkt komprimeret og med sammenligninger og elliptiske formuleringer, nye mure, som man forestiller sig, eftersom man kan høre ekko fra dem, og gamle mure, som man konkret ser, gulkalkede og med fugtpletter. Bygningerne skifter beboere, efterhånden som årene går, kun deres efterladte gamle tøj fortæller om deres tilværelse engang. Så dukker jeget op og taler om bedrag, sit eget og andres. Og han fortsætter med at tale om »usynlige fængsler« – bruddet mellem »usynlige« og »fængsler« markerer de to planer, der nu læses ude af niveau; »fængsler« opfattes overført. Og den foregående skildring af diverse bygninger læses i samme åndedrag ligeledes overført – som udtryk for »bedrag«. Tingene er kun usikre forestillinger. Konklusion: kun virkeligheden er det værd at holde sig til, – hvorpå hele den første beskrivelse af mure igen forvandler sig og bliver konkret.

Digtet handler imidlertid ikke blot om virkelighed contra sindbilleder, men også om, at alt i denne verden forgår. »Heidelberg« er særlig kendt for sin gamle storslåede slotsruin. Man aner, at Nordbrandt er inspireret af slottets forfald. Digtets tema er tydeligvis forfald: først konkrete mures og bygningers forfald, dernæst illusionernes eller forældede og indespærrende tankeganges forfald, til sidst forkastes forestillingerne dog til fordel for det virkelige forfald – murenes fosforgule lys og fugtpletter. Virkeligheden bliver resigneret set i øjnene.

Det forekommer forkert, at læse de tre første strofer symbolsk, ud fra ens viden om digtets sidste linjer. Digtet er så stærkt pointeret, synes jeg, at man tvinges til at læse bygningsbeskrivelserne konkret først, så overført, endelig konkret igen, ligesom den første læsning. Ellers respekterer man ikke digtets forløb.

Planstrukturen var central i læsningen af »Heidelberg«, men den ejendommelige alternative form: først konkret, så overført og så endelig konkret igen, fører tanken hen på den næste strukturtype.

Gruppestrukturen

I Benny Andersens »Velgørenhedskoncert« var de to planer næsten lige stærke, man kunne både læse det som en beskrivelse af en krage i en grusgrav med tipvogne og som en skildring af en arbejdsløs til valgørenhedskoncert. En sådan struktur kalder jeg en gruppestruktur. Det er karakteristisk for den, at der både er bogstavelige ord og metaforer i hver af de alternative læsninger. Strukturen består således af to grupper af bogstavelige ord og metaforer, hvor det samme ord læses bogstavelig i den ene gruppe og metaforisk i den anden eller omvendt. Derfor navnet gruppestruktur.

gustaf munch-petersens »søvn« fra »det nøgne menneske« er også i besiddelse af en gruppestruktur. Digtets planer kan markeres på denne måde:

»søvn«

(jeg elsker dig ikke,
men jeg vil komme til dig
en dag,
naar vinden hænger dovent højt oppe over solen,
som et barn, der har legat sig træt –

»...« søvnplan
(...) kvindeplan

jeg vil komme til dig paa stranden,
hvor klipperne ligger som løs varm aske paa vandet,
og havet er som bleggrønt lys,
der forsigtigt er hældt ud over jorden –

den dag skal du ligge som en bølge,
af hvis rene skum
livet har skabt dine lænder –

jeg elsker dig ikke,
men jeg vil komme til dig den dag
og trykke mine brændende øjne
mod dit dybe svale skød –)

Tilsyneladende har digtet adresse til en kvinde: Ordene synes henvendt til en kvinde og skildrer den natur, hun skal opholde sig i, når poeten opsøger hende. Personifikationen af vinden og de forskellige sammenligninger, som præciserer naturindtrykkene, karakteriserer indirekte hende – man kunne sige: tilstanden kvinde. Og bølge- og skumsammenligningen, som direkte bruges om hende, bringer tanker hen på Afrodites fødsel. Men *er* søvnen en kvinde?

Hvis det er tilfældet, passer det med en bogstavelig læsning af »ligge« og »lænder« og »skød«. Og ordet »søvnen« bliver således et udtryk for kærlighedsforholdets karakter, og digtet en beskrivelse af en erotisk scene på stranden en smuk dag, hvor det trætte jeg opsøger hende for at få hvile i hendes skød.

Betyder »søvnen« derimod blot søvn i almindelighed, skal en lang række ord i digtet læses overført, f. eks. »ligge«, »lænder«, »skød«, »solen«, »vinden«, »stranden« og »havet« – »solen« og »vinden« metaforer for lykke og aktivitet; »stranden«, »vandet« og »havet« for hvile og harmoni; faktisk hele det egentlige digt, der nu handler om, at jeget vil søge hvile, når verden synes at stå stille, og livet er smukt og problemløst.

Digteren udtrykker sin ambivalente holdning til kvinden. Man mærker tydeligt korsfarerens længselsfulde angst for, hvad der binder.

Modsætningen mellem søvnplanet og kvindeplanet er afgørende i digtet – personifikationen og sammenligningerne er ganske underordnede grundstrukturen og tolkningen af dem følger med betydningsændringerne i grundstrukturen, som kan afbildes på følgende måde:

	1. kvinde:	2. søvn:	
billedplan	x	—	xxx søvnplan
realplan	.. —	x ...	— kvindeplan

Kvindeplanet og søvnplanet kan skiftevis være både billedplan og realplan.

Strukturen er relativ almindelig hos Sarvig. I digtsamlingen »Jeghuset« finder vi »Modne«, hvis planer kan angives således:

(Modne)

»Tavse
sad«(/)»(brune)«(/)(kærner
i æblets)/»kirke«.

»...« det religiøse plan
(...) æbleplanet
»(...)« overlappning

»(Og rundt omkring i taagen)«
(hang frugtens)/ »templer«./
(grønne og lyse.)

»(Vi gik rundt til dem alle
og bankede paa)«

»Præsterne var (brune) og tavse«.

Digtet indeholder to emneplaner, der er markeret ved et par brud på normalsproget: (æblets)/»kirke«, (frugtens)/»templer«. Den ene begrebskreds er samlet om æblehøsten (»Modne«, »kærner«, »æblet«, »frugten« og »grønne og lyse«), den anden er samlet om det religiøse (»kirke«, »templer« og »præsterne var brune og tavse«). De to planer er lige dominerende.

Det religiøse plan kan læses som metafor for æblehøsten: »kirke« som udtryk for æblekødet; »templer« som synonymt med »kirke«; »præsterne« betyder æblekærnerne, de er underligt nok »brune«, hvad der også giver mening i æbleplanet: kærnerne er brune, når æblerne er modne, men de skal også være løse, – man banker på dem, for at høre, om de raser. Kærnerne må ikke være »tavse«.

Æbleplanet kan læses som metafor for religiøse værdier: »æblerne« betyder arnesteder for den vækkelse, som Sarvig venter på; at »æblerne« er »grønne og lyse« betyder, at udviklingen endnu ikke er ført til ende, tiden endnu ikke kommet, »modnet«. De brune præster er stadig tavse, trods det at de er »brune«, næsten klar. Frugthøsten er billede på religiøse værdier, og de religiøse gloser er billede på æblehøsten. Ligesom hos de gamle romantikere korresponderer sjæl og natur. Hos Sarvig på en meget stram måde. Digtet er helt uden overflødige ord og konstruktioner. Strukturen kan afbildes på denne måde:

	1.æble:	2. religiøst:	
billedplan	— —	xx xx xxx	xxx æbleplan
realplan	xx xx xx	...__...__...	__ det religiøse plan

Æbleplanet og det religiøse plan kan skiftevis læses bogstaveligt og metaforisk.

»Tankestille«, også fra »Jeghuset«, er bygget op som »Modne«:

(Tanke)/»stille

Omme ved bagsiden
af bankerne,
den tomme plads bag templerne,
gaar«/(sjælen)/(/»(nu og)«(/)»raaber.

»...« byplanet
(...) psykoplanet
»(...)« overlappning

En gade svinder i horisonten.

Og sorte skygger falder tungt,
mens solen brænder«/(livet)/»hvidt,
(uvirkeligt)«.

- - - - -

»Som punkttegn gaar fjerne mennesker
over gader
og i udkanten af«/(forventningens)/»øde torv«.

(»Der lurder en krig
langt ovre bag tagene«).

(Og tanken)/ »sidder tavs
paa sit taarn«.

Digtets to planer markeres ved en række klare brud på normalsproget: i titlen (mellem »Tanke-« og »-stille«), i passagen »gaar sjælen nu og raaber« (mellem »gaar« og »sjælen« og mellem »sjælen« og »raaber«), i passagen »solen brænder livet hvidt« (mellem »brænder« og »livet« og mellem »livet« og »hvidt«), i passagen »forventningens øde torv« (mel-

lem »forventningens« og »øde torv«), og i passagen »tanken sidder tavs« (mellem »tanken« og »sidder tavs«); »brænder« i formuleringen »solen brænder« og »lurer« i formuleringen »krigen lur« er døde metaforer uden større markeringsevne.

Byplanet er en beskrivelse af en storby med banker, højhuse og en-
somme mennesker, præget af krigsangst; »Tankestille« opfattes som
kontemplationens øjeblik, hvor tingene betragtes; »sjælen« kan læses
som mennesket; »livet« som alt levende – livsvilkårene i bred forstand;
»forventningens øde torv« som torv med ventepladser; og »tanken ... paa
sit taarn« som videnskabsmanden i sit højhus (elfenbenstårn). Man
lægger i øvrigt mærke til, hvor små betydningsforskydninger der er tale
om. Det skal være let at læse digtet som en bybeskrivelse.

Psykoplanet skildrer det moderne jeg, som er spaltet op i sjælen og
tanken, og som er fyldt med forventninger til fremtiden, trods krigsangst;
»bankerne« kaldes ironisk »templerne« og står for den sjælløse kapitalis-
me; selv solens ellers positive lys er for meget og får alt liv til at visne;
krigens rædsler truer fra udlandet; og »tanken« vogter stille på alt. Byen
bliver på denne måde en metafor for et psykisk panorama. Byen er bille-
de på jeget, og jeget er billede på byen. Byen og sjælen korresponderer.
Efter flere gennemlæsninger synes byen og jeget at smelte sammen til en
fascinerende vision af det moderne storbyjag.

Splittelsen i jeget, kulturkrisen og fremtidsforventningen peger i
øvrigt mod Vilhelm Grønbech som Sarvigs ideologiske inspirationskil-
de.

Gruppestrukturen er velegnet til at udtrykke en dobbeltmening. I
munch-petersens »søvnen« fortælles der om en ambivalent holdning til
kvinden. I de to Sarvig-digte får den skjulte religiøse og ret abstrakte for-
løsningstankegang et konkret og anskueligt udtryk.

Gruppestrukturen bruges således af forskellige digtere og har forskel-
lige perspektiver. Ser man rundt i de sidste par hundrede års danske ly-
rik, falder det i øjnene, at gruppestrukturen hyppigt bruges i erotisk
sammenhæng. I la Cours »Hun kunde ikke falde« fra »Mellem Bark og
Ved« er »hun« både en konkret kvinde og en åndelig kraft – af la Cour
ofte kaldet »det aabne«. I Jørgen Sonnes »Augustfrugt« fra digtsamlin-
gen »Italiensk Suite« er »hun« også et blommetræ – der er karakteris-
tisk nok tale om noget højst konkret og sanseligt. Jens August Schade
er dog den ihærdigste benytter. Jeg vil bruge »Om natten« fra digtsam-
lingen »Den levende violin« som eksempel. Digtets planer kan vises på
denne måde:

»Om natten

Stearinlyset brænder«/(smygende
med åndcagtige lystlemmer
og øjne
som den hellige kvinde

»...« lysplan
(...) kvindeplan
#...# dødsplan

mange gange har vore munde mødtes
i drift med klarhed
hendes legemsbilled har vakt min længsel
mod helgenro)

»gardinerne blafrer som sjælen –
trindt om vugger de store stæder
i hvirvlende lysmusik
mørket«/(åbner sit skød)(/))«(mod)«(/)»natten
flammerne flakker i stagen«
#og snart skal vi dø#

Digtet er bygget op over modsætningen mellem en erotisk kvindebeskrivelse og en skildring af et brændende stearinlys ved nattetide. De to planer markeres ved brud på normalsproget allerede i første linje: »stearinlyset brænder«/(smygende). Er der kun tale om et stearinlys, må det meste af strofe 1 og hele strofe 2 læses metaforisk for flammernes bevægelser, lysets styrke og art osv. Er der tale om en kvinde, skal kun »stearinlyset« læses overført. En klar gruppestruktur.

Sammenligningen »som den hellige kvinde« gør dog læseren forvirret: hvorfor dukker Jomfru Maria eller en anden from dame op i billedet? På samme måde med »helgenro«, som jeget kommer til at længes efter ved at studere damen nærmere – »helgenro« giver kvinder normalt ikke. Det er som om kvindeskildringen lægger op til forsagelse og pønitense.

I sidste strofe dominerer stearinlysplanet, som bliver udvidet med et udblik over hele kloden by night, men formuleringen »mørket åbner sit skød mod natten« erotiserer sceneriet, selv om man læser linjen som en formulering af, at mørket går over til nat. Men man kan dog ikke lade være med at knytte »skød« til kvindetolkningen og forbinde »mørket« med kvinden, som jo var et lys. Derved får »stearinlyset« en meget flakkende betydning, og når vi så samtidig får at vide, at konsekvensen af, at »mørket åbner sit skød mod natten« er, at »snart skal vi dø«, så forvand-

ler »stearinlyset« sig til en metafor for livet, som har døden, »mørket«, i sig. Dette metaformønster er en planstruktur.

De to strukturer er bygget sindrigt sammen: Først svinger læseren mellem at opfatte digtet som en beskrivelse af en udsigt eller som et erotisk portræt af en kvinde; så forvandler kvindelyset sig til et livslys, metafor for livets og seksualitetens korte tid. Det brændende stearinlys samler alle bibetydningerne op og bliver stående som den afsluttende metafor – på sex, død og kosmos. Udsigten til byerne i natten får tilført ekstra betydning fra stearinlysmetaforen og bliver et symbol på driftens universelle karakter.

Jeg vil ikke forsøge at lave en model af strukturen i »Om natten« – den vil blive så kompliceret rent grafisk, at den forvirrer mere end den illustrerer. Det samme gælder den efterfølgende klasestruktur.

Klasestrukturen

Som man så i »Om natten«, kan planstrukturen og gruppestrukturen bygges sammen. Det er faktisk sjældent, at de findes hver for sig – i ren form. De fleste gange er grundstrukturen nok en plan- eller en gruppestruktur, men den er udvidet med et forgrenet net af metaforer. På samme måde kan et symbolplan også udbygges med et antal sammenhængende metaforer. I disse tilfælde taler jeg om klasestrukturer. En klasestruktur er således en metaforisk eller symbolsk grundstruktur, udvidet med en eller flere andre symbol- eller metaformønstre. Grundstrukturen+billedmønstre ligner en sammenhængende klase af emneplaner. Deraf navnet. »Om nattens« billedstruktur er ret beset en klasestruktur, idet digtet kan opfattes som en gruppestruktur med et indflettet metaformønster.

Sådan kan man også opfatte Schades digt »Kødelig kærlighed« fra samlingen »Jordens største lykke«. Digtet kan vanskeligt deles grafisk op i planer, fordi dets ordstof er hentet alle steder fra, således at en angivelse af planerne vil give et meget uoverskueligt billede. Alligevel er der en klar struktur i digtet:

Kødelig kærlighed

Kødelige kærlighed, du kød-spisende blomst,
jeg elsker at blive spist af dig, for

det er jo et symbolsk kærtegn
 for din ånd, der trækker mig ind i sig
 og ind til sig, jeg elsker
 dig, og kun dig på den måde,
 jeg elsker andre dybt og sandt, naturligt og sødt,
 og livet gav mig dig,
 en fixstjernes sprudlende ild,
 en evig kilde, som risler
 i mit hjertes unge skov,
 sølvklingende og vældig
 ud af universet –
 i min lille forårsskov.
 Vi leger med vores børn,
 med de vise, med de rige
 af hjertet. Med vores store
 medmennesker. Lykkelige synder
 begår vi mod dem, der intet véd
 (det kaldes renhed)
 og blomster skyder frem
 af skovbunden i vores hjerter.
 For vi er begge to skov,
 og vi er begge to kilder,
 vi blander os sammen som ugler i tågen,
 omfavnes i luften,
 desuden på jorden,
 i vandet, i ilden
 fra vores øjne, som spejler en stjerne.

Digtets »jeg« taler allerede i første linje om en »kødelig kærlighed«, som han siger »du« til. Digtets to planer markeres med det samme ved et brud på normalsproget. Der er nu tale om enten en kvinde eller en erotisk drift. »kødelig kærlighed« kan være betegnelsen for en kvinde, eller »du«et kan være en personifikation af den »kødelige kærlighed«.

Til denne grundflertydighed er der knyttet en række metaforer, der fungerer med lidt forskellig betydning i sammenhæng med henholdsvis kvinden og driften: »kød-spisende blomst«, »blive spist«, »fixstjerne«, »sprudlende ild«, »en evig kilde, som risler i mit hjertes unge skov« osv. Nærmest positivt om kvinden, nærmest destruktivt om driften. Faktisk er

der tale om en lille gruppestruktur: Når »du« og »dig« læses bogstaveligt som en kvinde, bliver »kødelig kærlighed«, »kød-spisende blomst«, »fixstjerne« osv. metaforer med én værdi; læses »kødelig kærlighed« bogstaveligt, bliver »du« og »dig«, »kød-spisende blomst«, »fixstjerne« osv. metaforer – de sidste med en lidt anden værdi. Ganske vist en lidt særpræget gruppestruktur, men dog en sådan.

Efter dette foretager Schade så en lille afstikker med et nyt billedplan: »Vi leger med vores børn, med de vise, med de rige af hjertet. Med vores store medmennesker. Lykkelige synder begår vi mod dem, der intet véd (det kaldes renhed)«. Læses digtet som en skildring af driften, må disse linjer læses overført med betydninger i retning af sexlege af forskellig art (en klar planstruktur). Ellers må man nok tage de bevidst ubestemte formuleringer på ordet.

Skal »du« forstås som driften, må »jeg« opfattes tilsvarende, ellers kan jeget ikke indgå i fællesbetegnelsen »vi«. Og så fortsætter Schade med at gøre driften kosmisk ved at bruge en række naturord om dens herlighed: »blomster«, »skov«, »kilder«, »ugler i tågen«, »jorden«, »ilden«, »vandet«, indtil læseren i sidste linje mirakuløst havner hos de to elskende, hvis øjne »spejler en stjerne«. Vi er nu tilbage, hvor vi begyndte – hos kvinden.

Stumper af en virkelighed er knyttet sammen til et kompliceret mønster, snart spejler tingene hverandre, snart skygger de. På den måde lykkes det Schade at få en højst banal virkelighed til at blive ny og poetisk: en balancekunst mellem det banale og vulgære. Ved at lade ordenes betydninger glide lykkes det ham at holde sig i ligevægt. Denne manér er en integreret del af hans senere stil, der må ses i sammenhæng med hans erotisk-kosmiske »ideologi« efter 1930. Hans begrebsunivers er ikke dualistisk, alt er sidcordnet og forsynet med for os dødelige hidtil ukendte kvaliteter. For os er ord flertydige, fordi de dækker flere betydninger, for ham er kønsorganer og sjæle, kildevand og stjerner, ild og ekstase ganske det samme, et ord kan derfor bruges for det ene som for det andet. Alting hører sammen.

Også hos munch-petersen finder man en fantasifuld anvendelse af klassestrukturen, nemlig i »morgentime« fra digtsamlingen »mod jerusalem«. »morgentime« er dog mere fast og sammenhængende i strukturen end »Kødelig kærlighed«, hvorfor det også er muligt at inddele det i overskuelige planer, som man ser i det følgende. Jeg har holdt mig til de to vigtigste og har undladt at registrere de mange nattemetaforer:

»morgentime

paa himlens dybe
bund af nat
ligger som kul
alle elskovsgnisterne –
stille fløj
de een efter een,
sorte perler paa
himplens bund –

- - - -

Jeg, Den Udvalgte,
er i nat blot
søvnvogteren
dødssværdet
for«/(Den Store Kærligheds)/
»dør –
under den matgylde
portal med
korslagte ben
sidder jeg vaagen
med vogtersværdet paa
mit knæ –

- - - -

himplens sæd rinder gennem
alle tage –
bag døren, hvor«/(den
store kærlighed)/»sover,
hører jeg uden at lytte
de store fugles hvisen
om duftløse vidunderlige
blomster –
hver ild er
død –, og
de hvide sletter trykker
al vind indtil sig
i voldsom søvn –
sjakalerne holder vejret
stirrende mod himlen

»...« elskovsplanet
(...) det altruistiske plan

med blinde øjne –
ingen smiler –
ingen spejle dugges« –/
(DEN STORE KÆRLIGHED)/
»SOVER –

- - - -

silkebløde jomfrutaager
glider atter over
susende munde og
drømmeløse skød
og mellem«/
(den store kærligheds)/ »læber
spindes strængelaag«

- - - -

(ingen vil kende
nogen efter)(/)
»(denne)«(/) »nat« –
(og alle træk vil
være smeltet,
naar)(/))»(cn)«(/)»morgen kommer –

- - - -

naar nattens
purpurjolle blomstrer,
skal ingen være udvalgt,
og min dronning skal
have mistet sin krone«.

Digtet insisterer på en modsætning mellem »den store kærlighed« (hvad det så er) og så en person, in casu en sovende elskerinde – tydeligst vist i gentagelsen (tilmed med versaler): »DEN STORE KÆRLIGHED SOVER«, hvor der er brud mellem »DEN STORE KÆRLIGHED« og »SOVER«. Forud for søvnen er der gået »elskov-«. Altså præsenteres læseren for en lille gruppestruktur med »den store kærlighed« i den ene gruppe og »sover« og »elskov-« i den anden. Når »den store kærlighed« læses bogstaveligt, må »sover« og »elskov-« tolkes overført; når »sover« og »elskov-« læses bogstaveligt, må »den store kærlighed« tolkes overført og være en kvinde. Læseren er tilbøjelig til at tro det sidste – i hvert tilfælde til en indledning, eftersom de første tre strofer tilsyneladende skildrer en romance i et tyrkisk serail – en elskovskamp (som »-gnister-

ne« er metafor for), der ebber ud henad morgenen (bliver til »kul« og »sorte perler«). »himlens sæd rinder gennem alle tage« kan tydes i samme retning, nemlig at sæden trænger gennem alle forhindringer, men udtrykket »himlens sæd« er underligt: Er »sæd« blot metafor for stjernerne, hvis lys oplyser alt? Ingen af læsningerne er rigtig tilfredsstillende.

Det er endnu nat, men morgenen ventes lidenskabeligt af digteren, »Den Udvalgte«, og i øvrigt af ørkenens fugle og sjakaler. Digteren vogter sin elskerindes søvn bag den gyldne portal. Morgenen vil få dramatiske konsekvenser. »Ingen vil kende nogen efter denne nat – og alle træk vil være smeltet«. Der kan således ikke være tale om en almindelig morgen, men om et tidsskifte, som er samtidig med, at den store kærlighed vågner – hendes søvn falder sammen med ventetiden.

Og pludselig kan man se det: »den store kærlighed« er det nye tusindårsrige, som digteren så heftigt begærer, »morgenen« er den kommende omvæltning, og »natten« ventetiden. »Ingen vil kende nogen efter denne ... og alle træk vil være smeltet« er derfor realplanet i digtet, som forståelsen af hele den erotiske skildring retter sig ind efter. Det eksotiske, orientalske sceneri må læses overført, en meget omfattende planstruktur med flere indbyggede metaforer. F. eks. bliver »elskovsgnisternerne«, »kullet« og de »sorte perler« nu læst på en anden måde, først ser man »gnisterne« som stjerner, der slukkes, når morgenen kommer – så læser man formuleringerne som metaforer for digterens omgang med revolutionsbevægelsen. Og metaforen »sæd« i udtrykket »himlens sæd« osv. kan nu meget upoetisk, men klart udlægges som den historiske udvikling – ifølge Marx og Lenin, der ikke kan standses. På samme måde med solopgangen, som kaldes »nattens purpurjolle«, der tilmed »blomstrer«. Den bliver nu metafor for verdensrevolutionen. Metafor på metafor. Man lægger i øvrigt mere mærke til metaforernes *forvandlinger* og deres farver, end hvad metaforerne egentlig betyder.

Man kan diskutere, om det orientalske miljø er et symbol eller danner en planstruktur. En teoretisk diskussion, for digtets mening bliver den samme. Valget mellem de to muligheder afhænger af, om »natten« i formuleringen »ingen vil kende nogen efter denne nat« opfattes metaforisk, eller ganske bogstaveligt ligesom resten af sætningen. I sidste tilfælde bliver sceneriet et symbol, for der er en så tydelig parallelitet mellem »den store kærligheds« søvn og nattens fremadskriden, at »natten« også læses som udtryk for hendes tilstand, altså som et symbol. Den metaforiske betydning i sætningen »ingen vil kende nogen efter denne nat« er måske ikke så tydelig, men det er dog påfaldende, at »nattens« ophør vil

føre til, at ingen kender hinanden – »natten« må derfor have en anden betydning end den normale, – altså være en metafor. Jeg foretrækker den udlægning.

Den erotiske skildring af »den store kærlighed« er i øvrigt meget sigende: For det første synes hendes underliv at befinde sig blandt en mængde »drømmeløse skød« – endnu et fingerpeg om, at »den store kærlighed« er et kollektivt projekt. For det andet synes der, trods kollektivismen, alligevel at være plads for digteren, mens der ventes, for der »spindes strængelaag« mellem »den store kærligheds læber« – »strænge« forbindes med musikinstrumenter og musik, altså individuel, kunstnerisk virksomhed.

Jeg vil ikke forsøge at gå i detaljer i en tolkning af hele det orientalske sceneri, men blot slå fast, at det beskriver den europæiske kulturelle scene i trediveerne – med sjakaler; duftløse, men vidunderlige blomster; store, hviskende fugle; og ingen vind. Alt venter på, at noget skal ske. En anden udgave af det tilsvarende signalement i »rødt og sort«.

I digtets sidste strofe flyder metaforerne og symbolerne over – en utrolig flot afslutning, som det er ret vanskeligt at forbinde med Lenins og Stalins efterstræbte verdensrevolution: »nattens purpurjolle blomstrer«. Æstetikeren glæder sig i stedet over munch-petersens begejstring for den glødende solopgang.

Klasestrukturen er væsentlig forskellig fra plan- og gruppestrukturene, der forekommer afgrænsede og lukkede om sig selv, – som afsluttede helheder. Det hænger dog delvis sammen med de eksempler, jeg har brugt til at demonstrere plan- og gruppestrukturene – korte tekster, hvor alle de væsentligste ord fungerer i billedmønsteret.

Klasestrukturen kan optræde i korte tekster, som det blev vist i Schades »Om natten«, – hvorfor strukturen kan synes overskuelig. Men hyppigt danner klasestrukturen rygraden i længere tekster, som f. eks. i gustav munch-petersens »morgentime«, der er bygget op af et helt net af sammenhængende symboler, metaformønstre og helt »løse« metaforer. Man kan sammenligne klasestrukturen med en mobile – ændres tolkningen et sted, får det konsekvenser et andet sted.

Klasestrukturens bevægelighed og kompleksitet i tekster som »morgentime« bevirker, at registrering af tekstens planer og fastlæggelsen af deres bogstavelige og overførte mening ikke bliver hovedsagen i analysearbejdet, men forudsætningen for det væsentligste: at konstatere de frem- og tilbagegående betydningsforskydninger. Alt efter hvorfra læse-

ren anskuer teksten. Det dynamiske i tolkningsprocessen kommer i centrum.

Jeg vil give et par eksempler på det komplicerede samspil mellem de forskellige strukturer i klasemønsteret: Et metaforudtryk virker bagud eller fremad i teksten og påvirker beskrivelser med samme emneplan til også at blive læst metaforisk, men kan blive bremset, hvis beskrivelsen er meget omfattende og detaljeret. Læseren kan opfatte den som en udifferentieret helhed. Beskrivelsen får så kun tilføjet vage bibetydninger, fordi den overførte læsning gælder helheden, ikke detaljen. Den bliver et symbol.

Som et sådant *kan* man opfatte det orientalske sceneri i gustaf munch-petersens »morgentime«, – hvis man ikke viderefører eller kan videreføre den metaforiske læsning fra »natten« til »de store fugle«, »de duftløse blomster« og »sjakalerne«, alle den orientalske nats vækster og væsener. Men i stedet nøjes med at læse beskrivelsen i sin helhed både bogstaveligt og metaforisk i almindelighed for det åndelige klima i digterens samtid. (I det foregående har jeg opfattet sceneriet som en planstruktur, fordi jeg kunne se et metaforisk mønster i skildringen af væksterne og væsenerne.)

En gruppestrukturs to alternative fortolkninger kan også smelte sammen, hvis ét af planerne i gruppestrukturen ligesom får prioritet ved at blive læst bogstaveligt andre steder i teksten. Sådanne passager kan ligge lige før eller efter gruppestrukturen og således virke både frem og tilbage i tekstens forløb. Gruppestrukturen forvandler sig derved til et ubestemt symbol eller til en mere tydelig og gennemtolket planstruktur, alt efter hvor let emneplanerne lader sig fortolke overført.

Man *kunne* således argumentere for, at det brændende stearinlys i Schades »Om natten« er et symbol for sex og død: Af den indledende gruppestrukturs to alternative tolkninger favoriseres stearinlysplanet i digtets sidste strofe. Man kan derfor føle sig tvunget til at fiksere et interiør med stearinlys og blafrende gardiner og lys i natten, som af omgivelserne i digtet blot får tillagt et par bibetydninger – eller sagt på en anden måde: beholder sin bogstavelige betydning samtidig med, at scenen opfattes som et vanitasbillede på driftens sublimering og livets kortvarighed, på grund af de øvrige emneplaner. Interiøret bliver samlet et symbol. (I det foregående opfattede jeg stearinlyset som centrum i »Om natten«, en opsamlende metafor for en kvinde, for sex, for livets korthed og for død – løsrevet fra den øvrige udsigt gennem vinduet, som i øvrigt blev fortolket let symbolsk som et vue over tilværelsen.)

Omfattende og detaljerede emneplaner i en klasestruktur kan således opfattes på flere måder, alt efter hvilke muligheder der er for at læse dem metaforisk. Det åbner for subjektive læsninger, som dog hele tiden konkret kan efterprøves i teksterne. Det er dog sjældent, at de forskellige formelle tilgange fører til afgørende forskelle i tolkningerne.

Når jeg i det foregående bruger ordet struktur synonymt med ordet metaformønster, indebærer det selvfølgelig, at ordet bruges i betydningen: et netværk, ganske neutralt og uden teoretiske bagtanker.

Noter

1. Plan, gruppe- og klasestrukturen beskrev jeg i de artikler om gustaf munch-petersens, Ole Sarvigs og Jens August Schades poesi, som jeg i henholdsvis 1960, 1961 og 1962 publicerede i *Danske Studier*. Disse strukturer vil jeg i det følgende definere, ligesom en række konkrete tekstanalyser i disse tidlige artikler vil blive omfortolket, i overensstemmelse med fremgangsmåden i »Om billedstrukturer i dansk lyrik« 1966. Den fjerde strukturtype i de ældre artikler, fiktionsstrukturen, har jeg udeladt omtale af i denne fremstilling, fordi den er indholdsmæssigt defineret, nemlig sammensat af metaforer, der på forhånd opfattes som sådanne eller slet og ret som fiktioner, f. eks. ældre orientalske miljøer, guder og gudinder osv. Plan-, gruppe- og klasestrukturene er derimod udelukkende formelt definerede, og ordstof af enhver art kan fungere i dem. Fiktionsstrukturen hører derfor ikke hjemme i denne fremstilling.
2. Jeg vil kort referere grundopfattelsen, den centrale terminologi og de vigtigste grafiske signaturer i »Om billedstrukturer i dansk lyrik«: De digteriske tekster opfattes som et forløb af normalsproglige passager, der er adskilt af brud på det samme normalsprog. Normalsproglige passager eller ord, der hører sammen med en normalsproglig passage, kaldes planer og angives i teksterne i det følgende med anførelsestegn omkring: »...« eller med parentes om: (...) eller med kryds foran og bagved: #...# – forskellige symboler for hvert nyt plan. Bruddene opfattes som markeringer af tekstens planer, fordi de skærper opmærksomheden for, hvad der formuleres konkret i teksten. Bruddene mellem planerne illustreres af en skråstreg: /.

Der kan være en glidende overgang mellem to planer, idet en passage kan høre med til begge planer, dvs. læses normalsprogligt i begge. Den glidende overgang mellem f. eks. planerne »...« og (...) markeres således: »...«(/)»(...)«(/)(...); – den strukturelt flertydige passage angives grafisk på denne måde: »(...)«, og (/)»...(/) betyder, at bruddet mellem planerne kan lægges flere steder. Glidende overgang behøver ikke at optræde i sammenhæng med et brud, men kan blot være en passage i et plan, der kan fungere normalsprogligt i et andet plan, hvad der f. eks. skrives på denne måde

»...(...)...«. Jeg vil imidlertid kun markere overlapninger og glidende overgange, hvor de fungerer i billedmønstrene.

I det øjeblik planerne og bruddene i en tekst er registreret, forsøger læseren »at forstå, hvad teksten handler om«, dvs. prøver at læse ét plan bogstaveligt og alle de andre overført (eller metaforisk) med værdier i det bogstavelige plan. Når to planer er bygget ensartet op, men handler om noget forskelligt, kan det ene plan nogle gange læses metaforisk som udtryk for det andet, samtidig med at det i sammenhængen læses bogstaveligt. Et plan, der på samme tid opfattes bogstaveligt og metaforisk, kalder jeg symbolsk og taler om symbolik i teksten.

Udgangspunktet for fortolkningsprocessen kan være snart det ene plan, snart det andet, og tilsvarende kan det samme plan i én tolkning opfattes bogstaveligt og i en anden tolkning metaforisk eller symbolsk. Jeg beskæftiger mig konkret med forskellige fortolkningsmønstre eller med et andet ord: forskellige billedmønstre.