

Om billedstrukturer i dansk lyrik

Af STEFFEN HEJLSKOV LARSEN

1. I visse tekster er en undersøgelse af billederne af afgørende betydning for forståelsen, i andre er en sådan analyse ikke særlig udbytterig. En undersøgelse af billederne er heller ikke den eneste analyse, som man må foretage, hvis man ønsker at gå i dybden i en litterær tekst. En syntaktisk beskrivelse er nødvendig også og i mange tilfælde mere givende end en billedregistrering. Men billedstrukturer er så væsentlige inden for digtningen, at ingen tekst er undersøgt ordentlig, før også billederne er gransket.

2. *Normalsproget.*

Det centrale begreb inden for al sprogbeskrivelse er normalsproget, og normalsproget er også alfa og omega i denne undersøgelse af billedstrukturerne i dansk lyrik. Inden for sprogvidenskaben betyder normalsproget eller normalprosaen det almindeligt anvendte skriftsprog, der ikke er præget af egentlig litterær brug – altså den overindividuelle, køligt ræsonnerende fremstilling. Sprogfolkene kalder sætningen »konen, hun kastede æggene væk« for ikke-normalsproglig, det dobbelte subjekt er unødvendigt for tilegnelsen af sætningens meddelelse, den normalsproglige sætning må lyde: »konen kastede æggene væk« eller »hun kastede æggene væk«.

Denne brug af normalsprogsbegrebet er ikke praktisk ved beskrivelsen af de litterære billedstrukturer. Alle tre sætninger: »Konen, hun kastede æggene væk«, »konen kastede æggene væk« og »hun kastede æggene væk« kommer ud på et med hensyn til bogstavelig og overført mening: de er alle bogstavelige. Et udvidet normalsprogsbegreb vil være bedre egnet til en skildring af billederne, og jeg vil derfor forsøge at bruge normalsproget med betydningen gængs sprog – eller mere præcist: om det sprog, der udtrykker, hvad vi mener er »sandt« eller »virkeligt«. Vi har f. eks. lært i skolen, at månen er rund, og videnskaben bekræfter påstanden; sætningen »månen er rund« kan derfor kaldes »sand«, eller man kan sige, at den udtrykker noget »virkeligt« – i overensstemmelse

med den her foreslåede sprogbrug er dermed sætningen »månen er rund« normalsproglig, sætningen »månen er firkantet« unormal. Normalsproget bliver på denne måde udtryk for vort tilværelsesbillede og kan være både skriftsprog og talesprog, det kan anvendes i forskellige genrer, og det kan have forskellige stillejer; teaterreplikken (f. eks. hun: »gå væk!«) er normalsproglig på samme måde som prosareferatet (f. eks. hun sagde, at han skulle gå sin vej), sætningen »hun er en skæg pige« er lige så normalsproglig som sætningen »hun er en morsom pige«.

Nu kan man spørge: hvorfor bringe forvirring i begreberne ved at bruge ordet normalsprog på en anden måde end i sprogvidenskaben? For det første fordi intet bedre navn tilbyder sig for det sprog, der udtrykker vore virkelighedsforestillinger, for det andet fordi det lige så rimeligt kan bruges om det virkelighedsskildrende sprog som om det ræsonnerende og kølige skriftsprog. Både det sprogvidenskabelige normalsprogsbegreb og det her foreslåede beror på intuitionen, det man også kalder sprogfølelsen. Vi registrerer forholdsvis nøjagtigt, når en syntaktisk konstruktion eller en bøjningsform afviger fra normalsproget. Lige så nøjagtigt fornemmer vi, når et ord bruges på en overført måde, altså er i strid med vore virkelighedsforestillinger. Vi er sikre på, at sætningen: »konen, hun kastede æggene væk« er syntaktisk unormal. Men vi er lige så sikre på, at sætningen har en normal mening, giver et normalt virkelighedsbillede; konen, hun *kaster* æggene bort, hun *sy* dem eksempelvis ikke, sætningen »konen syr æggene« ville være i modstrid med det normale sprog, men ikke med normalsprogets syntaktiske eller bøjningsmæssige regler. Det synes altså, som om udtrykket normalsprog også dækker en fornemmelse af et almindeligt virkelighedsbillede.

Forvirring opstår i øvrigt først, når man ikke skelner skarpt mellem de to betydninger af normalsproget. I det følgende vil jeg prøve at holde fast på begrebet normalsprog i betydningen: normal virkelighedsskildrende.

Det er klart, at i nogle tilfælde er det vanskeligt at afgøre, om ordene udtrykker et normalt virkelighedsbillede. Sætningen »englen går gennem stuen« kan opfattes på flere måder, alt efter om læseren eller tilhøreren er ateist eller kristen, ja det kan endda have betydning for opfattelsen af sætningen, om han er kristen af den ene eller den anden observans. I tilfælde af denne art er der ikke andet at gøre end at opregne alle de læsemuligheder, som man ud fra et kendskab til tilværelsesbillederne kan antage, at der må være. Har man imidlertid at gøre med sproglige udtryk,

der ikke som »englen« hører hjemme i bestemte miljøer, bliver afgørelsen af, hvad der er normalt eller ikke, ofte vanskelig at begrunde, man må stole på sin sprogfølelse. Men ikke nok med, at man må stole på sin intuition, når man vil beskæftige sig med billederne; man må også tage hensyn til, at sproget er i stadig bevægelse. En sproglig vending, der på et tidspunkt er ny og unormal, vinder efterhånden hævd i sproget og bliver derved normal. Hvad der er normalsprog på et tidspunkt, er ikke normalsprog på et andet. Skal man derfor i konkrete sproglige situationer afgøre, hvad der er sproglig normalt, så må man gå ud fra et normalsprog i en bestemt periode i sprogets udvikling. Enhver periode kan selvfølgelig bruges som basis for en afgørelse. Udtrykket »en knallert« om en cykel med letvægtsmotor følte for 10–15 år siden som en sproglig nydannelse med let metaforisk klang, idet ordet »knallert« dengang normalt brugtes om et papirhylster med knaldsats; nu opfattes ordet som fuldstændig normalt i sproget. Det er umiddelbart klart, at ens fornemmelse for, hvad der er normaldansk eller ikke, er sikrere, når man har at gøre med sin samtids sprog, end når man har at gøre med ældre generationers. Jeg vil derfor i det følgende udelukkende benytte den moderne læsers »normaldanskfølelse« som vejleder, når jeg skal afgøre, om der i en tekst er tale om normalsprog eller ikke. Den moderne sprogfølelse er dog, som man forstår, ikke noget særlig pålideligt redskab for en sproganalyse, men alligevel behøver man ikke at skamme sig over sin intuition, for sprogfølelsen er næsten altid tydelig nok til, at man i foreliggende tekster kan udpege brud på normalsproget. Der er f. eks. ikke tvivl om, at blandt følgende sætninger:

vinden blæser
solen galer med rødt svælg
råbenes usikre fugle er nået frem
et æble falder fra en våd gren
solen skinner på havets grammofon
nu er træerne igen ruiner
skænderiet er slået op på væggene

vil alle opfatte »vinden blæser« og »et æble falder fra en våd gren« som normalsprog, men alle øvrige sætninger forekommer unormale.

3. Døde metaforer, slidte sammenligninger og individuel ordopfattelse.

Sætningerne i det umiddelbart foregående kan alle karakteriseres som enten klart normalsproglige eller klart i modstrid med normalsprogets kombinationsregler. Andre eksempler end disse sætninger ville måske ikke være slet så lette at rubricere. Den følgende række indeholder f. eks. flere sætninger, som man ikke uden videre kan kalde normale eller unormale:

vinden hyler om hjørnet
 hun løber let som en gazelle
 skyerne farer af sted over himlen
 toget løber hurtigt
 jeg er tørstig som et vandværk

Årsagen er, at sætningerne indeholder udtryk, som ikke optræder helt normalt i sproget, men som alligevel ikke kan siges at være i direkte modstrid med normalsproget. Man kalder et udtryk som »hyler« i sætningen »vinden hyler om hjørnet« for en »død« metafor, fordi ordet hverken bruges på helt normal vis eller optræder med tydelig overført betydning. Og sammenligningen »som en gazelle« i sætningen »hun løber let som en gazelle« kaldes en »slidt« sammenligning, fordi udtrykket hverken er helt normalsprogligt eller helt i modstrid med normalsproget.

Sådanne »døde« metaforer og »slidte« sammenligninger bemærker man ikke i en i øvrigt normalsproglig sammenhæng. I en passage som f. eks.:

saalænge Solen stod paa Firmamentet, og saalænge Planeterne
 drejede sig om Solen, var det ikke set, at Mennesket havde
 stillet sig paa den rene Tanke

vil de fleste ikke ved en almindelig gennemlæsning lægge mærke til »døde« metaforer. Udtryk som »stod paa«, »drejede sig«, »stillet sig paa« opfattes ikke som overførte udtryk eller metaforer, ja ikke engang som »døde« metaforer. Først ved en mere intens læsning, hvor man netop går på jagt efter ord med overført betydning, lægger man mærke til dem, og selv ved intens læsning opfattes de kun som »stående« vendinger eller »døde« metaforer. Og hvad der gælder »døde« metaforer, gælder også »slidte« sammenligninger: »slidte« sammenligninger træder ikke frem i en i øvrigt normalsproglig tekst:

Danmark havde han ofret sine Evner til det yderste, Nætter og Dage,
 de takkede ham for det ved at afsætte ham som en utro Forvalter.
 Var der da noget at stille op med disse Folk, som ikke ville?

En almindelig gennemlæsning fører ikke til, at man lægger mærke til »havde ... ofret« eller til »afsætte ham som en utro Forvalter«; »afsætte ... som en utro Forvalter« er en så hyppigt brugt sammenligning, i øvrigt hentet fra Jesu lignelser, at man ikke studser særligt over udtrykket. Først en læsning med det formål at finde netop metaforer og sammenligninger, får »havde ... ofret« og »afsætte ham som en utro Forvalter« til at springe frem i bevidstheden. Man må derfor regne »døde« metaforer og sammenligninger med til normalsproget, vel at mærke hvis man ikke netop går på jagt efter dem.

Selv om man i det store og hele kan sige, at normalsproget kender vi alle, så udtrykker vi os tit i modstrid med sproget. Årsagen er ikke alene, at vi uden videre bruger metaforer og sammenligninger, men også at vi ikke kender tilstrækkeligt til normalsproget. Pædagogens opgave i dansk sprog er at vejlede netop på dette punkt. Men også pædagoger kan være usikre: betyder »opslidsning« opsprætning af f.eks. slagtedyr, eller betyder ordet en slids i en nederdel? Et rundspørge blandt folk med sproglig erfaring vil sikkert ikke give et entydigt svar.

4. Brud på normalsproget.

Selv om der er mange vanskeligheder forbundet med i alle tilfælde at skelne mellem normalsprog og afvigelser fra dette, så er de oplagte eksempler på tydeligt normalsproglige passager og klare brud på normalsproget langt de fleste i dansk litteratur. Lad os kikke på en række eksempler med tydelige brud på normalsproget, alle hentet fra nyere dansk poesi (kun bruddene undersøges, en analyse af ordenes overførte og bogstavelige betydning kommer senere):

solen galer med rødt svælg
 råbenes usikre fugle er nået frem
 solen skinner på havets grammofon
 nu er træerne igen ruiner
 skænderiet er slået op på væggene

I hver af disse sætninger optræder et og kun et brud på normalsproget (bruddet markeres med en skråstreg /):

solen/galer med rødt svælg
 råbenes/usikre fugle er nået frem
 eller: råbenes usikre/fugle er nået frem
 solen skinner på havets/grammofon

nu er træerne igen/ruiner
 eller: nu er træerne/igen ruiner
 skænderiet er/slået op på væggene
 eller: skænderiet/er slået op på væggene

I to af de fem sætninger trækkes grænsen mellem de normalsproglige dele med stor sikkerhed, i tre af sætningerne befinder der sig glosser, der ikke klart lader sig placere i en bestemt normalsproglig enhed: I sætningen »råbenes usikre fugle er nået frem« er det ikke nemt at afgøre, om »usikre« hører sammen med »råbenes« eller sammen med »fugle er nået frem«. I »nu er træerne igen ruiner« kan man heller ikke uden videre anbringe »igen«, hører ordet sammen med »nu er træerne« eller sammen med »ruiner«? Og i »skænderiet er slået op på væggene« er det »er«, der volder knuder: hører ordet sammen med »skænderiet« eller sammen med »slået op på væggene«? Der er imidlertid ingen tvivl om, at »råbenes« og »fugle er nået frem« ikke kan læses under et i overensstemmelse med normalsproget, heller ikke »nu er træerne« og »ruiner« eller »skænderiet« og »slået op på væggene«. De ord, der i en ytring kan høre til to forskellige normalsproglige enheder, markeres på følgende måde:

råbenes(/)usikre(/)fugle er nået frem
 nu er træerne(/)igen(/)ruiner
 skænderiet(/)er(/)slået op på væggene

To skråstreger i parentes angiver således, at de ord, som står mellem skråstregerne, både kan høre med til den foregående og til den efterfølgende normalsproglige enhed.

I poesi optræder der en lang række brud på normalsproget, og dermed deles teksterne i en lang række normalsproglige enheder af vekslende længde; lad os f. eks. registrere bruddene og følgelig også de normalsproglige enheder i ytringerne i Benny Andersens Velgørenhedskoncert:

1. Sort arbejdsløs/krage(/)
 hopper rundt med(/)hænderne i lommen
 på bunden af grusgraven.
2. Ældre tipvogn/
 klimprer hen ad to rustne strenge
 efter gehør.
3. Kragen(/)letter med en(/)hånlatter.
4. Men tipvognen/nejer scenevant
 på afgrundens rand.

Den første normalsproglige enhed omfatter ordene: »sort arbejdsløs«,

den næste: »krage hopper rundt med«, den tredje: »hopper rundt med hænderne i lommen på bunden af grusgraven«, den fjerde: »ældre tipvogn«, den femte: »klimprer hen ad to rustne strenge efter gehør«, den sjette: »kragen letter med en«, den syvende: »letter med en hånlatter«, den ottende: »men tipvognen«, og den niende og sidste: »nej scenevant på afgrundens rand«. Bruddene på normalsproget er ganske klare, undtagen mellem anden og tredje normalsproglige enhed og mellem sjette og syvende. Det er ikke indlysende, hvor grænsen mellem de normalsproglige enheder går i passagen: »krage hopper rundt med hænderne i lommen på bunden af grusgraven«, og den trækkes heller ikke med nogen sikkerhed i tredje ytring: »kragen letter med en hånlatter«. Man kan ikke klart placere »hopper rundt med« i den første ytring, og »letter med en« i tredje. Hører »hopper rundt med« sammen med »krage« eller sammen med »hænderne i lommen på bunden af grusgraven«? Og hører »letter med en« sammen med »kragen« eller sammen med »hånlatter«? Man kan ikke give et tydeligt svar. At »krage« ikke kan læses under et i overensstemmelse med normalsproget sammen med »hænderne i lommen på bunden af grusgraven«, er imidlertid klart, og det er også indlysende, at man ikke kan opfatte »kragen« og »hånlatter« under et i overensstemmelse med normalsproget i tredje ytring.

Bruddene på normalsproget i Velgørenhedskoncert og de dermed markerede normalsproglige enheder er væsentlige træk i digtets opbygning; det samme er de glidende overgange mellem nogle af enhederne. Og Velgørenhedskoncert er ikke enestående i så henseende. Næsten hvert eneste digt er på tilsvarende vis delt op i normalsproglige enheder. Betegnelsen normalsproglig enhed er imidlertid besværlig at håndtere og tilmed behæftet med associationer, der ikke er heldige i denne forbindelse; det vil derfor være praktisk at indføre en særlig betegnelse for disse centrale stilelementer, som hidtil er blevet kaldt »normalsproglige enheder«, og ordet »plan« melder sig.

5. Plan.

Ved ordet plan forestiller man sig en ubrudt flade af en eller anden slags, og den betydning af ordet passer godt i denne forbindelse. De normalsproglige enheder er netop »ubrudte« flader af ord, »ubrudte« i den betydning, at de ikke indeholder brud på normalsproget. Til ordet plan er også knyttet en forestilling om et niveau, altså om en flade, der lægges ind i et landskab eller et rum, en sådan betydning har ordet i fysikken og

geometrien, og disse associationer til ordet passer også godt til formålet her, idet visse normalsproglige enheder ligesom strækker sig ud over enhedens grænser; i sætningen:

kulde løber over flankerne af broget hav
 er der brud på normalsproget mellem »broget« og »hav«, den sidste normalsproglige enhed i ytringen »hav« har en mening, som den første enhed »kulde løber over flankerne af broget« retter sig ind efter, således at ordet »hav« præger hele sætningen. Ordet plan har yderligere den fordel, at det er kort og kan bruges i sammensætninger: planbrud, planmønster, planstruktur o.s.v.

Når man læser en sætning med et planbrud igennem, sker der et ophold i læseforløbet netop på det sted, hvor bruddet findes: læseren standser op for at sikre sig, at han ikke har læst forkert og for ikke at gå fejl af meningen i det hele taget. Jo mere usædvanlig konstruktionen er, desto større ophold. Han lægger mærke til det første ord i det nye plan og det sidste ord i det gamle. Og han lægger ikke blot mærke til, at de tilhører hver sit plan, men han gør sig også de to ords betydning klart. Han danner sig således en forestilling om to forskellige emnekredse eller virkelighedsområder.

Kikker man f. eks. på sætningerne med et og kun et planbrud i det foregående, så bliver man ved en almindelig gennemlæsning klar over, at solen/galer med rødt svælg

består af et solplan: »solen« og et hancplan: »galer med rødt svælg«, og solen skinner på havets/grammofon
 er bygget op af to planer: et naturplan: »solen skinner på havets« og et grammofonplan: »grammofon«. I de sætninger, hvor der er en glidende overgang mellem de to planer, bruges planbruddet ofte til at fremhæve de »usikre« ord. I

råbenes(/)usikre(/)fugle er nået frem
 lægger man straks mærke til menneskeplanet: »råbenes« og fugleplanet: »fugle er nået frem«, men opmærksomheden samles måske nok mest om »usikre«, der ikke kan placeres med sikkerhed i enten det ene eller det andet plan. I

nu er træerne(/)igen(/)ruiner
 lægger læseren mærke til et træplan: »nu er træerne« og et ruinplan: »ruiner«, kun »igen« kan ikke klart anbringes i et af de to planer og springer nok derfor frem i læserens bevidsthed. I

skænderiet(/)er(/)slået op på væggene
 oplever han et menneskeplan: »skænderiet« og et vægplan: »slået op på

væggene«, det lille ord »er«, der kan læses under et med begge planer i overensstemmelse med normalsproget, er imidlertid så lidet beskrivende, at det ikke tiltrækker sig særlig opmærksomhed i denne forbindelse.

6. Planmønstre.

I en lyrisk tekst følger ofte planbrud efter planbrud, og de emneplaner, som man lægger mærke til ved hvert brud, er ofte de samme. I sådanne tilfælde markerer planbruddene digtets opbygning og idé. Lad os kikke på planmønstret i Velgørenhedskoncert:

1. Sort arbejdsløs/krage(/)
hopper rundt med(/)hænderne i lommen
på bunden af grusgraven.
2. Ældre tipvogn/
klimprer hen ad to rustne strenge
efter gehør.
3. Kragen(/)letter med en(/)hånlatter.
4. Men tipvognen/nejer scenevant
på afgrundens rand.

I første ytring standser læseren op mellem »arbejdsløs« og »krage«; ordet arbejdsløs bruges om mennesker, »krager« er ikke »arbejdsløse«. Læseren fikserer altså to emneområder: et menneskeplan og et fugleplan. Umiddelbart efter gør læseren ophold mellem »krage« og »hænderne«; kun mennesker har hænder, ikke krager. Læseren fikserer altså igen to emneområder: et menneskeplan og et fugleplan, om end ikke så klart som i første omgang, fordi »hopper rundt med« kan høre sammen med både fugleplanet og menneskeplanet.

I den anden ytring gentager det samme sig: læseren standser op mellem »tipvogn« og »klimprer« og fikserer et menneskeplan og et tipvogneplan. Kun mennesker klimprer på musikinstrumenter. Tipvogneplanet identificeres med fugleplanet i det foregående, for det første fordi menneskeplanet optræder i alle tre modstillinger: menneske/krage, krage/menneske. tipvogn/menneske, og det er naturligt at gøre det mønster færdigt i fantasien, som tydeligt er tegnet, om end ufuldstændigt; for det andet fordi vore almindelige erfaringer siger os, at krager virkelig kan hoppe rundt mellem tipvogne i en grusgrav, læseren »ser« et billede for sig og gør sig forestillinger, som han mener er i overensstemmelse med noget virkeligt.

Ved at tvinge læseren til hele fem gange i alt gennem digtet at sammenholde menneskebeskrivelser med fugle- og tingsskildringer skaber Benny Andersen to forestillingsverdener i digtet: et naturplan og et menneskeplan.

En række passager i Velgørenhedskoncert kan ikke placeres i enten det ene eller det andet plan, og de er ikke direkte anbragt mellem de to planer som »hopper rundt med« og »letter med en«. I den første ytring kan »sort« strengt taget både høre med til menneskeplanet og til naturplanet, kan der ikke både være tale om en »sort arbejdsløs« og en »sort krage«? Og hvad der gælder »sort«, gælder også for »på bunden af grusgraven«, »ældre«, »hen ad to rustne«, »men«, »på afgrundens rand«, således at opbygningen af digtet kan beskrives grafisk på følgende måde:

- | | |
|--|----------------------|
| 1. <»Sort«> »arbejdsløs« <krage> | »...« = menneske- |
| <»hopper rundt med«> »hænderne i lommen« | planet; |
| <»på bunden af grusgraven«>. | <...> = naturplanet; |
| 2. <»Ældre«> <tipvogn> | <»...«> = overlap- |
| »klimprer« <»hen ad to rustne«> »streng | ning af de to |
| efter gehør«. | planer. |
| 3. <Kragen> <»letter med en«> »hånlatter«. | Den grafiske mar- |
| 4. <»Men«> <tipvognen> »nej scenevant« | kering af planerne |
| <»på afgrundens rand«>. | skifter fra digt til |
| | digt. |

Det er imidlertid muligt at inddele Velgørenhedskoncert på en anden måde, idet »ældre tipvogn« kan læses under et med menneskebeskrivelsen i første strofe i stedet for i sammenhæng med krageskildringen. Bruddet mellem »tipvogn« og »klimprer« markerer et nyt plan, nemlig et musikplan, og dette musikplan dukker op også i tredje strofe: »nej scenevant på afgrundens rand«, hvor det markeres ved bruddet mellem »tipvognen« og »nej«. Opfattes digtet på denne måde, bliver der tre planer: et menneskeplan, et krageplan og et musikplan.

Også i dette tilfælde kan en række passager placeres i mere end et plan, bortset fra overglidning mellem to planer i første strofe: »hopper rundt med« og i tredje strofe: »letter med en«. »Sort« kan også i denne inddeling høre sammen med både krage- og menneskeplanet, »på bunden af grusgraven« ligeledes; »hen ad to rustne« hører både til menneskeplanet og til musikplanet på samme måde som »ældre«; og »men« og »på afgrundens rand« opfattes tilsvarende. Grafisk kan dette planmønster fremstilles på følgende måde:

- | | |
|--|---|
| 1. <»Sort«> »arbejdsløs« <krage>
<»hopper rundt med«> »hænderne i lommen«
<»på bunden af grusgraven«>. | »...« = menneske-
planet;
<...> = krage-
planet; |
| 2. [»Ældre«] »tipvogn«
[klimprer] [»hen ad to rustne«] [streng
efter gehør]. | <»...«> = overlap-
ning af plan »...«
og <...>; |
| 3. <Kragen> <»letter med en«> »hånlatter«. | [...] = musikplanet; |
| 4. [»Men«] »tipvognen« [nej scenevant]
[»på afgrundens rand«]. | [...] = overlap-
ning af plan »...«
og [...]. |

Nu kan man tro af de to grafiske fremstillinger, at der er en meget stor forskel mellem de to planopfattelser af digtet. Det er der imidlertid ikke. Sagen er, at ordgruppen »arbejdsløs«, »hænderne i lommen«, »hånlatter« og ordgruppen »klimprer«, »streng efter gehør«, »nej scenevant« både kan opfattes som *et* plan og som *to*, og dette er den egentlige årsag til, at man kan beskrive digtets planopbygning på to måder. Begge de to understregninger er egentlig lige utilstrækkelige, den ene overbetoner *enheden* i menneske-musikplanet, den anden overbetoner *forskellen* mellem menneskeplanet og musikplanet.

Man kan spørge, hvorfor jeg har taget et sådant digt, og svaret er nemt: det forhold mellem planerne, som man finder i Velgørenhedskoncert, er et såre almindeligt fænomen i lyrikken, ja er vistnok noget ejendommeligt netop for den lyriske genre. I de følgende eksempler dukker tilsvarende fænomener op, og der vil jeg forsøge at finde et navn for dem. Men lige meget hvilket planmønster man foretrækker i Velgørenhedskoncert, så oplever læseren en stadig vekslen mellem forestillingen om en grusgrav og forestillingen om en koncert, og denne vekslen er væsentlig i digtet, væsentlig for forståelsen af digtets idé.

7. Overføring.

Det er ikke altid, at emneområderne i poesi er holdt skarpt ude fra hinanden som i Velgørenhedskoncert, ofte er to eller flere stofområder kun modstillet visse steder i digtet, mens de andre steder er i samme niveau, d.v.s. læses under et i overensstemmelse med normalsproget. Lad os kikke lidt på dette lille digt »Gamle folk« af Robert Corydon:

1. De gamle folk
kom altid op
paa bakken
ved solnedgang.
2. De var knoglede,
rækkende/træer,
3. mens solen/
rugede over/skoven
4. og lyset(/)blev(/)
skruet ned(/)
bag sorte(/)stammer.

Første strofe og ytring indeholder intet brud på normalsproget, men i anden strofe og de tre næste ytringer finder man hele fem sådanne brud, der dog ikke alle er af samme karakter, nemlig mellem

»knoglede, rækkende« og »træer«,
 »solen« og »rugede over«,
 »rugede over« og »skoven«,
 »lyset« og »skruet ned« og
 »skruet ned« og »stammer«.

Det første brud er mest betydningsfuldt, idet dette markerer et tydeligt menneskeplan og et tydeligt naturplan. De øvrige brud fremhæver nok også en særlig naturbeskrivelse og en særlig menneskebeskrivelse, men ikke nær så tydeligt som det første brud: »rugede over« er vel en »død« metafor (ruge kyllinger ud), men bruges nu almindeligt som udtryk for at spekulere over et eller andet problem, dog må den oprindelige betydning af udtrykket nok ikke udelukkes; også »skruet ned« er lidt dobbeltbundet: man taler nok i normalsproget om at skrue ned for lyset (ved petroleumslamper og lignende), men denne anvendelse af udtrykket er ret sjælden, og normalt forbinder man ved ordene noget med at trække tilbage (skrue sin fordringer ned), at presse ned (isen skruede skibet ned) o.s.v. Man ser altså, at »rugede over« og »skruet ned« ikke klart kan placeres i enten menneskeplanet eller naturplanet.

Den anden strofes opbygning smitter af på eller overføres til den første strofe, når digtet læses som en helhed. I første strofe skildres nogle gamle mennesker i et landskab. Efter gennemlæsningen af hele digtet spaltes denne beskrivelse i to emnekredse, et menneskeplan og et naturplan, selv om der ikke er brud mellem menneskebeskrivelsen og naturskildringen i denne strofe; og man fornemmer to planer: »de gamle folk kom

trede linie er anbragt en sammenligning: »svinder . . . som kaffen i en kop«. Man forestiller sig, at Schade og Josefsen sidder og drikker kaffe, og at »tid og rum« forsvinder for de to »som kaffen i en kop«; »kaffen i en kop« hører både til situationen og opfattes som en metafor for, at noget langsomt forsvinder, uden at man bemærker det. Når læseren kommer til digtets sidste linie er han forberedt: »aftenblade«, der »langsomt vendes«, læses både ind i situationen og opfattes metaforisk som udtryk for livets banale og lidt melankolske forløb.

»Døde« metaforer kan »genoplives« i en tekst. De læses i en teksts begyndelse med sprogets sædvanlige »udvandede« betydning, se f. eks. Frank Jægers linier i Sidenius i Aasø:

Bestorm mig, Hav, og smelt mig i din Vælde!

Bedæk mig, Bølge, med dit beske Skum!

Linierne opfattes som retoriske apostrofer, og vendinger som »bestorm«, »smelt« og »bedæk« læses som udtryk for digterens ønske om, at havvandet skal sprøjte ind over ham og gøre indtryk på ham ved sin kraft.

Læser man videre i teksten, får disse klicheer imidlertid en ny betydning. I det følgende opfattes en række tidligere bogstavelige ord nu overført, og det smitter af på de første linier:

Som Skræntens Træ, med blottet Rod og Nerve,
staar jeg for Fald og skælver i min Venten.

Du er som de, usalige Veninde:

Umættelig som Sandet, veg som Skrænten.

Denne strofe fortolker en del af den landskabsbeskrivelse, der indleder digtet: Jeget er som træet, kvinden som skrænten, kun en ting fortolkes ikke: »Havet«; og havet graver netop skrænten ud, således at træet truer med at styrte omkuld. Det spørgsmål står tilbage: Hvad er som »Havet«? Driften? Kærligheden? Livet? Læserens fornemmelse af, at »Havet« betyder noget i den retning, ændrer læsningen af de første passager, hvor »bestorm«, »smelt« og »bedæk« nu får erotiske betydningsvaleurer, og hvor de retoriske apostrofer får lidenskabelig mening.

På denne måde gøres en tydelig »død« metafor som »bestorm mig« »levende« igen i en ny digterisk helhed:

Hvem kalder Skrænten paa om ikke Havet?

Hvem syder Sandet for om ikke Bølgen?

Alt kalder her og længes, selvom alt

forstaar, at Død og Undergang er Følgen.

Bestorm mig, Hav, og smelt mig i din Vælde!
 Bedæk mig, Bølge, med dit beske Skum!
 Og Bølgen slaar den tørre Tang til Side.
 Og Havet æder Skrænten mere krum.

Som Skræntens Træ, med blottet Rod og Nerve,
 staar jeg for Fald og skælver i min Venten.
 Du er som de, usalige Veninde:
 Umættelig som Sandet, veg som Skrænten.

8. *Metaforer.*

Efterhånden som læseren kommer frem i et digt, registrerer han ikke blot planbruddene og emneområderne, men også planernes forhold til hinanden. Strengt taget sker registreringen og justeringen af planerne så godt som samtidigt. I de fleste tilfælde danner *et* plan udgangspunkt for læsningen af digtet, og de andre planer underordner sig dette ene plan, d.v.s. de læses overført eller med et andet ord: metaforisk. Lad os undersøge J. P. Jacobsens *Marine*:

1. [»Frem under«] »Haarets« [»ravnsorte«] [Sky'r]
 »Øjnene« [»blinkende«] [Tvillingefyr] ». . . « = men-
 [»Straaler og«] »flyr. neskeplanet;
2. Aandedrags«[-luftninger] [»lune og blide [. . .] = natur-
 Henover«] »Skuldrenes« [Klipper] [»de hvide planet;
 Sagtelig glide«]. [» . . . «] = over-
3. [»Mens imod«] »Dragtens Kniplinge«[-kyst] lapning af de to
 [»Svulmende vugges det bølgende«] »Bryst« planer.
 [»Skumhvidt, men tyst.
4. – Ak, om der lød dog
 Smeltende blød og
 Daarende mild,
 Hen til sig dragende,
 Kjærlighedsklagende
 Havfruesang!«].

Digtets to hovedplaner markeres ved hjælp af en række brud på normalsproget, men bruddene er ikke alle af samme art. Der er tydeligt brud i sammensætninger mellem:

»Aandedrags-« og »-luftninger«

»Kniplinge-« og »-kyst«

og i øvrigt mellem:

»Skuldrenes« og »Klipper« og

»Sky'r« og »Øjnenes«.

Andre steder er bruddet på normalsproget sløret ved hjælp af ord, der hører til begge de to hovedplaner: kvindebeskrivelsen og naturskildringen. I

Haarets ravnsorte Sky'r

er der brud mellem »Haarets« og »Sky'r«, men »ravnsorte« hører både sammen med naturplanet (»Sky'r«) og kvindeplanet (»Haarets«), idet man i normalsproget både kan tale om ravnsort hår og ravnsorte skyer. I

Øjnenes blinkende Tvillingefyr

er »Øjnenes« og »Tvillingefyr« »ude af niveau«, mens »blinkende« både kan benyttes sammen med »Øjnenes« og sammen med »Tvillingefyr« i overensstemmelse med normalsproget. I

Tvillingefyr straaler og flyr

er »Tvillingefyr« og »flyr« ikke i samme »niveau«, mens »straaler« i normalsproget både kan bruges sammen med naturplanets »Tvillingefyr« og kvindeplanets »flyr«; en komplikation er det dog, at »flyr« om øjnenes vigen vel nærmest er en »død« metafor og kun med nogen anstrengelse læses ind i menneskeplanet med en bogstavelig værdi. I (imod)

-kyst svulmende vugges det bølgende Bryst

er der et brud mellem »-kyst« og »Bryst«, men mellem disse to ord er anbragt en række gloser: »svulmende vugges det bølgende«; svulmende vugges et bølgende kvindebryst, men mod en kyst vugges også bølgende vover svulmende, så der er ingen tvivl om, at »svulmende vugges det bølgende« både hører med til kvindeplanet (»Bryst«) og til naturplanet (»-kyst«). En vis differentiering af denne ordgruppe er dog tydeligvis tilstræbt: »bølgende« er nærmere knyttet til »-kyst« end »svulmende«, og »svulmende« er nærmere knyttet til »Bryst« end »bølgende«.

Et enkelt sted er der ikke brud på normalsproget mellem »kvindeord« og »naturgloser«, nemlig i anden ytring:

-luftninger lune og blide henover Skuldrenes.

Det er klart, at »-luftninger« og »Skuldrenes« her ikke er »ude af niveau«, men læses under et i overensstemmelse med normalsproget. Digtets to planer er imidlertid allerede i første ytring blevet så klart markeret, at læsren uden vanskelighed overfører planmønsteret derfra til anden

ytring, som i øvrigt også indeholder hele to klare brud på normalsproget, brud, der tydeligt markerer digtets to planer.

Ved siden af de allerede nævnte gloser:

»ravnsorte«

»blinkende«

»straaler«

»svulmende vugges det bølgende«

findes der en række andre ord i digtet, som ikke hører klart til et af de to planer:

»frem under«

»lune og blide henover«

»de hvide sagtelig glide«

»mens imod«

»skumhvidt, men tyst«

» – Ak, om der lød dog smeltende blød og daarende mild, hen til sig dragende, kærlighedsklagende Havfruesang«.

Bortset fra »frem under«, »lune og blide henover« og »mens imod« hører dog alle nærmest til menneskeplanet; hvide klipper er vist sjældne, og når man siger, at havets bølger vugges tyst, så får man en fornemmelse af, at bølgerne personificeres. Og hele sidste del af digtet? Skildrer sidste ytring ikke et ømt og venligt kvindetemperament, som den portrætterede ikke er i besiddelse af? Men man kan ikke nægte, at hvide klipper findes, at man i normalsproget kan sige, at bølgen vugger tyst, og at havfrueforestillingen er nært tilknyttet begreber som natur og hav.

Der er ingen tvivl om, at kvindeplanet dominerer i digtet. Efterhånden som man læser frem i Marine bliver det tydeligere og tydeligere, at her beskrives en kvinde, hvis ydre og indre egenskaber karakteriseres ved hjælp af et nordisk og romantisk landskabssceneri: et diset portræt af en grandios skønhed, blot uden ømhed og imødekommenhed. Digtets virkning beror på de meget fine svingninger mellem kvindeforestillinger og naturforestillinger, der lader naturbeskrivelserne fremstå som metaforer med vanskeligt fikserbare værdier og giver især alle digtets præsensparticipier og adjektiver både stemning og kolorit. Det er i særlig grad præsensparticipierne og adjektiverne, som indgår i begge planer med deres bogstavelige værdi, og i kraft af deres tilknytning til både kvindebeskrivelsen og naturskildringen henter de forestillingskraft og atmosfære fra begge emneområder. Grafisk kan man angive ord med klart overført betydning med kursiv:

1. [»Frem under«] »Haarets« [»ravnsorte«] [*Sky'r*]
»Øjnenes« [»blinkende«] [*Tvillingefyr*]
[»Straaler og«] »flyr.
2. Aandedrags«[*-luftninger*] [»lune og blide
Henover«] »Skuldrenes« [*Klipper*] [»de hvide
Sagtelig glide«].
3. [»Mens imod«] »Dragtens Kniplinge«[*-kyst*]
[»Svulmende vugges det bølgende«] »Bryst«
[»Skumhvidt, men tyst.
4. – Ak, om der lød dog
Smeltende blød og
Daarende mild,
Hen til sig dragende,
Kjærlighedsklagende
Havfruesang!«].

Ofte vælges ikke som i Marine *et* plan som udgangspunkt for tolkningen, men flere. Det ser man f. eks. i Velgørenhedskoncert.

Velgørenhedskoncerts planstruktur kunne man beskrive på to måder. Den første gav følgende grafiske billede:

1. <»Sort«> »arbejdsløs« <krage>
<»hopper rundt med«> »hænderne i lommen«
<»på bunden af grusgraven«>.
2. <»Ældre«> <tipvogn>
»klimprer« <»hen ad to rustne«> »streng
efter gehør«.
3. <Kragen> <»letter med en«> »hånlatter«.
4. <»Men«> <tipvognen> »nej scenevant«
<»på afgrundens rand«>.

Den anden afbildes på denne måde:

1. <»Sort«> »arbejdsløs« <krage>
<»hopper rundt med«> »hænderne i lommen«
<»på bunden af grusgraven«>.
2. [»Ældre«] »tipvogn«
[klimprer] [»hen ad to rustne«] [streng
efter gehør].
3. <Kragen> <»letter med en«> »hånlatter«.

4. [»Men«] »tipvognen« [nej scenevant]
[»på afgrundens rand«].

Betyder de to planregistreringer, at digtet kan læses på to måder? Svaret bliver et klart ja. Lad os tolke digtet ud fra den opfattelse af digtet, der forudsætter to og kun to planer, altså det første planmønster:

Digtet hedder Velgørenhedskoncert, og så venter man sig en skildring af en koncert. Læseren er derfor tilbøjelig til at opfatte menneskeplanet bogstaveligt og naturplanet metaforisk. Første strofe læses i overensstemmelse med dette mønster som en beskrivelse af en kragelignende arbejdsløs, der overlegent spankulerer rundt med hænderne i lommen under en koncert i det fri. Men den sidste linie vanskeliggør denne udlægning: hvorfor foregår koncerten i en grusgrav? Hvis digtet virkelig skildrer en koncert for arbejdsløse eller lignende, så er det vel ikke rimeligt at forestille sig den i en grusgrav? Læseren søger derfor efter en anden udlægning og prøver at opfatte »på bunden af grusgraven« metaforisk. Grusgravmiljøet er dog meget anskueligt, og »på bunden af grusgraven« er vanskelig at »oversætte« til metaforiske værdier. Måske handler digtet kun om en grusgrav med en krage, og titlen skal forstås metaforisk sammen med »arbejdsløs« og »hænderne i lommen«?

Næste strofe giver ikke svar på spørgsmålet. Læses den som en fortsat koncertskildring, så opfattes »tipvogn« meget let som en metafor for en kraftig person (»ældre herre« eller »ældre dame«), og tolkes strofen som en beskrivelse af en grusgrav, så læses »klimprer« og »streng efter gehør« metaforisk som udtryk for de lyde, som tipvognen afstedkommer, når den glider langs rustne stålwirer; i visse grusgrave trækkes tipvognene ved hjælp af stålwirer, der er fastgjorte forneden på tipvognen, returwiren løber tilbage over vognene, holdt oppe af et standersystem; arrangementet kan minde om S-togenes og sporvognenes ledningsanordninger, og på afstand kan man nok få de lange rækker af stålwirer til at ligne strengene på et musikinstrument og standerne brættet, der holder strengene på plads.

Sidste strofe giver ikke det ene plan tydelig forret frem for det andet. I den første ytring kan man næsten lige så let opfatte »kragen« som en metafor for en arbejdsløs, som man kan læse »hånlatter« overført som udtryk for en krages skrigen. Og i den sidste ytring har det ene plan heller ikke ret meget mere vægt end det andet: både »tipvognen« og »nej scenevant« kan skiftevis læses metaforisk.

Under læsningen af Velgørenhedskoncert oplever læseren, at de samme

strofen tolkes som en skildring af en krage i en grusgrav; »arbejdsløs« opfattes som udtryk for, at kragen ikke foretager sig noget, og »hænderne i lommen« betyder, at dens vinger holdes ind til kroppen, mens den hopper. Forklaringen på, at man tolker strofen på denne måde, findes i de to følgende strofer: grusgravmiljøet synes dér hele tiden at danne baggrund for begivenhederne; og grusgrav og krager hører ligesom til samme emnekreds.

Anden strofe opfattes nok som en beskrivelse af en tipvogn; krager, tipvogne og grusgrave hører jo sammen i vor almindelige forestillingsverden, og musikskildringen læses metaforisk; »klimprer« og »strenge efter gehør« lader sig dog stadig kun »oversætte« til tipvogneplanet med det største besvær, således at »tipvogn« af læseren forsøgsvis tolkes som en person; titlen »Velgørenhedskoncert« forbindes også med musik; synsbilledet af en korpulent ældre musiker melder sig.

Den første ytring i tredje og sidste strofe har samme planstruktur som den første strofe og læses på samme måde: krageplanet bogstaveligt og menneskeplanet metaforisk; men den næste sætning kan ikke tolkes lige så nemt: handler den om en tipvogn eller om en spillende ældre musiker? Det synes, som om »tipvogn« og »nej scenevant« lige let kan opfattes metaforisk, men måske er man også her mest tilbøjelig til at læse musikplanet metaforisk; forestillingen om en ældre musiker i god stand har læseren dog haft for øjnene, og digtets komiske pointe er faldet: koncert for en enlig uinteresseret krage i vor kulturelle grusgrav. Grafisk:

- | | |
|--|--|
| 1. <»Sort«> »arbejdsløs« <krage>
<»hopper rundt med«> »hænderne i lommen«
<»på bunden af grusgraven«>. | i ytring nr. 2 og nr. 4 hører metaforisk musikplan [...] (<i>kurs.</i>) sammen med bogstaveligt menneskeplan »...«, og bogstaveligt musikplan [...] hører sammen med metaforisk menneskeplan »...« (<i>kurs.</i>). |
| 2. [»Ældre«] »tipvogn«
[<i>klimprer</i>] [»hen ad to rustne«]
[<i>strenge efter gehør</i>]. | |
| 3. <Kragen> <»letter med en«>
»hånlatter«. | |
| 4. [»Men«] »tipvognen« [<i>nej scenevant</i>]
[»på afgrundens rand«]. | |

I Velgørenhedskoncert er de to vigtigste planer næsten i ligevægt (1. tolkning: naturplanet og menneskeplanet, 2. tolkning: tipvogneplanet og musikplanet), men i andre tekster med flere planer kan et dominere i tekstens begyndelse og et andet i dens slutning. På den måde sker der en

perspektivændring i digtets midte: det plan, som i begyndelsen læstes bogstaveligt, opfattes i slutningen metaforisk, og det plan, som man begyndte med at tolke metaforisk, opfattes til slut bogstaveligt. Lad os kikke på følgende digt uden titel af Poul Borum:

1. Bølgende/
du/kornmark
fygende i vindil/
drømmesikker(/)
under(/)blæstens/hånd
2. thi intet
efterlader spor
3. men blæsten(/)
har(/)elsket/kornet

Digtets to planer er tydeligt markeret, idet der er brud på normalsproget mellem:

- »bølgende« og »du«,
»du« og »kornmark«,
»vindil« og »drømmesikker«,
»drømmesikker« og »blæstens«,
»blæstens« og »hånd«,
»blæsten« og »elsket«,
»elsket« og »kornet«.

Mellem »kornmark« og »fygende« kan der måske være tale om et brud, idet man normalt kun bruger udtrykket »fyge« om sne. Forestiller man sig, at kornet drær, så synes det dog normalsprogligt at tale om, at kornmarken »fyger«, eller at det »fyger« hen over kornmarken, idet man så forestiller sig, at blomsterstøvet »fyger«. To ord: »vindil« og »drømmesikker«, kan ikke siges at være normale, alligevel er de blevet registreret som normalsproglige udtryk. Hvorfor? Svaret er, at nok er både »vindil« og »drømmesikker« usædvanlige udtryk, men begge udtryk læses nærmest bogstaveligt hver for sig og begge er dannet i overensstemmelse med den måde, man skaber nye sammensætninger på på dansk.

Alle digtets brud på normalsproget markerer de samme to emneområder: et menneskeplan, der både vedrører det fysiske (»du« og »hånd«) og det psykiske (»drømmesikker« og »elsket«); og et naturplan, der skildrer kornets bølgen for vindens kast.

Tre passager hører ikke klart til et af de to planer, nemlig: »under«, »thi intet efterlader spor« og »har«. Af disse tre har kun »thi intet

efterlader spor« særlig interesse. Ordene kan både være en udtalelse om resultatet af kornmarkens bølgen (naturplanet) og en konstatering af de menneskelige følelsers uhåndgribelighed (menneskeplanet):

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| 1. »Bølgende« | »...« = naturplanet; |
| [du] »kornmark | [...] = menneskeplanet; |
| fygende i vindil« | [»...«] = overlappning af |
| [drømmesikker] | de to planer. |
| [»under«] »blæstens« [hånd] | |
2. [»thi intet
efterlader spor«]
3. [»men«] »blæsten«
[»har«] [elsket] »kornet«

I første strofe dominerer naturplanet: anden person er en almindelig poetisk tiltaleform, så »du« opfattes let som et metaforisk udtryk for: læg mærke til, se her foran mig, eller tilsvarende; »drømmesikker« læses ligeledes som en metafor, nemlig for det glidende, stadigt forandrende, det »søvngængeragtigt« mekaniske ved kornets bølgen; endelig opfattes »hånd« som udtryk for kraften i blæsten, der tvinger bevægelserne frem i kornaksene.

Anden strofe læses i forlængelse af første strofe som en skildring af det forgængelige og stadigt tilbagevendende ved alting her i livet, altså også kornets bølgen. Men læst i sammenhæng med næste strofe får man en anden opfattelse af passagen:

Sidste strofe kan kun tolkes som en erotisk beskrivelse: »elsket« er ensidigt knyttet til de levendes verden, nærmere bestemt de højere dyr, at »elske« kan vanskeligt opfattes som billede på vindens »forhold« til kornet, »kornet« læses metaforisk for kvinden (det frugtbare og groende), og »vinden« opfattes som udtryk for manden (det hastige og ustadige). Denne opfattelse af naturplanet slår tilbage i digtet: »thi intet efterlader spor« læses nu som et udsagn om den korte og evigt tilbagevendende elskov, der ikke ændrer verden, og første strofe skifter fuldstændig mening, idet »bølgende«, »kornmark fygende i vindil« og »blæstens« nu opfattes som metaforer: »bølgende« som udtryk for det bevægelige kvindelige sind og legeme, »kornmark fygende i vindil« som udtryk for det lidenskabelige og frodige hunkøns sjæl og krop, der bevæges af kærligheden, »blæsten« skal forstås som den mandlige drift.

Sammenstillingen af vindens leg i kornet og mandens elskovsleg med kvinden tjener til at uddybe og nuancere skildringen af kærligheden.

Det driftsbestemte, det korte øjeblik, det lette ved mødet fremhæves af naturplanet. Perspektivforskydningen skaber dertil bevægelse i digtet; læseren oplever, at vinden og kornet forvandler sig til mand og kvinde, og glæden ved at overvære denne forvandling giver digtets lidt vemodige opfattelse af kærligheden en optimistisk tone: kærlighed overalt.

Man kan markere de bogstavelige og metaforiske ordgrupper i digtet, efterhånden som man læser frem i digtet, og man kan markere dem, når digtet er læst til ende, kursiveringerne vil blive forskellige:

A 1. »Bølgende«

[du] »kornmark
fygende i vindil«
[drømmesikker]
[»under«] »blæstens« [hånd]

B 1. »Bølgende«

[du] »kornmark
fygende i vindil«
[drømmesikker]
[»under«] »blæstens« [hånd]

2. [»thi intet
efterlader spor«]

2. [»thi intet
efterlader spor«]

3. [»men«] »blæsten«
[»har«] [elsket] »kornet«

3. [»men«] »blæsten«
[»har«] [elsket] »kornet«

Der er ingen tvivl om, at de metaforiske værdier af »kornmark fygende i vindil« og »blæstens« i første strofe af Poul Borums digt er meget vage, selv ved senere gennemlæsninger, hvor man er klar over digtets pointe. Nogle digte indeholder meget tydelige metaforer, andre særdeles uklare. Utydeligst er metaforværdierne nok i digte, hvor læsemønsteret overføres fra en del af digtet til en anden, der er helt normalsproglig. Corydons »Gamle folk« er i denne henseende belysende:

1. »De gamle folk
kom altid op«
〈paa bakken
ved solnedgang〉.

2. »De var knoglede,
rækkende« 〈træer〉,

3. 〈»mens«〉 〈solen〉
»rugede over« 〈skoven

4. og lyset〉 〈»blev«〉
»skruet ned«
〈»bag sorte«〉 〈stammer〉.

Første strofe kan kun læses bogstaveligt: læseren ser for sig en bakke med gamle mennesker ved solnedgangstid. Digtets sidste strofe skaber

fuldstændig forvirring i læserens sind: nu kaldes de gamle mennesker »træer«, og en hel solnedgang skildres. Det er klart, at »rugede over« og »skruet ned« opfattes metaforisk i strofen, men hvad med »træer«? Dette ord kan læses metaforisk, og så må »knoglede« og »rækkende« opfattes bogstaveligt; men natursceneriet er så anskueligt, at man næsten nemmere tolker »træer« bogstaveligt og »knoglede, rækkende« overført; hvad skal disse gamle folk også oppe på den bakke, spørger læseren sig selv. Tolker man sidste strofe som en skildring af nogle forblæste træer på en skrænt ved solnedgang, så overføres denne udlægning til første strofe, hvor »de gamle folk« nu læses let metaforisk som udtryk for de knoglede træer langs kimmingen, som man ikke lægger mærke til før solnedgang; på dette tidspunkt ses de nemlig i silhouet. Men ligevægten mellem naturplanet og menneskeplanet i anden strofe eller den tilnærmelsesvis ligevægt gør den overførte læsemåde i strofe ét yderst ubestemt og usikker. En grafisk fremstilling af læsemønsteret kan ikke illustrere det vage i de overførte værdier:

- | | |
|---|--|
| 1. »De gamle folk
kom altid op«
〈paa bakken
ved solnedgang〉. | metaforisk menneskeplan
»...« (kurs.) hører sammen
med bogstaveligt naturplan
〈...〉, og metaforisk natur-
plan 〈...〉 (kurs.) hører sam-
men med bogstaveligt men-
neskeplan »...«. |
| 2. »De var knoglede,
rækkende« 〈træer〉, | |
| 3. 〈»mens«〉 〈solen〉
»rugede over« 〈skoven | |
| 4. og lyset〉 〈»blev«〉
»skruet ned«
〈»bag sorte«〉 〈stammer〉. | |

Der er i øvrigt et ganske ejendommeligt forhold mellem planerne i dette digt: de forskellige ordgrupper i menneskeplanet er ikke af samme vigtighed eller prioritet eller hvordan man vil udtrykke det. Modstillingen af træerne og de gamle folk er digtets centrale tema, og denne modstilling eller flertydighed har ingen indflydelse på digtets anden modstilling: solen og den rugende. Denne sidste modstilling opfattes for sig, og læsemønsteret er helt klart: »rugede over« og »skruet ned« læses metaforisk. Denne tolkning har ingen indflydelse på tolkningen af de-gamle-folk-planet og træplanet. Vi har altså nok at gøre med to emneområder i digtet: et menneskeplan og et naturplan, men en del af menneskeplanet og en del af naturplanet hører sammen på en særlig måde. I den grafiske

illustration er dette forsøgt angivet ved spatiering af de passager, som læses metaforisk, uanset hvordan man tolker træplanets forhold til de-gamle-folk-planet.

9. *Symboler.*

I visse tilfælde synes ordene i poesi både at have overført og bogstavelig betydning. Hvis følgende sætninger:

huset lå afsides ved en lille vej
 hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne
 kærligheden mellem dem ebbede ud efter et par års forløb
 rosenbusken visnede, da den var et par år gammel

kombineres, så fremkommer der i visse kombinationer en ny mening, en betydning, der ikke findes i sætningerne hver for sig. Den første sætning i

huset lå afsides ved en lille vej, hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne

læses i kombinationen ikke som den bliver opfattet isoleret, men får en ny mening tillagt. Den beholder i kombinationen nok sin oprindelige betydning, men samtidig er den også udtryk for den følgende sætning. Ytringen »huset lå afsides ved en lille vej« har altså en dobbeltbetydning, både en bogstavelig og en overført. En passage, der samtidig læses bogstaveligt og overført kan man kalde et (litterært eller poetisk) symbol.

I kombinationen:

kærligheden mellem dem ebbede ud efter et par års forløb, rosenbusken visnede, da den var et par år gammel

er den sidste ytring et symbol, den er nemlig udtryk for den første sætning samtidig med, at den også læses bogstaveligt. Hvad er nu årsagen til, at netop disse kombinationer tvinger symbolske læsemåder frem og ikke andre, f. eks.:

hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne, kærligheden mellem dem ebbede ud efter et par års forløb?

Svaret ligger i kombinationernes opbygning:

huset lå afsides ved en lille vej, hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne (1)

er bygget op på en måde, der adskiller sig fra strukturen af:

hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne, kærligheden mellem dem ebbede ud efter et par års forløb (2).

For det første tilhører de to ytringer i (1) hvert sit emneområde, mens

de to ytringer i (2) virker sammenhængende. For det andet er de to ytringer i (1) parallelt opbyggede, mens ytringerne i (2) ikke er ensartede. Forskellen mellem

huset lå afsides ved en lille vej (a),

hans tanker kredsede altid om det samme betydningsløse emne (b) og

kærligheden mellem dem ebbede ud efter et par års forløb (c)

ligger her ikke i det syntaktiske, for disse tre sætninger er bygget næsten ens op: subjekt + verballed + adverbialled. Nej, forskellen og ligheden ligger i betydningen: (a) og (b) handler begge om noget småt, mens (c) skildrer noget, som forsvinder. Da nu (a) og (b) handler om noget »tilsvarende«, og de to sætninger alligevel skildrer væsensforskellige ting, så opfattes begge sætninger som forskellige udtryk for det samme; det tilløb til en enhed, som findes i kombinationen, gøres færdig af læseren i fantasien, og den første af sætningerne opfattes symbolsk som udtryk for den anden. (b) og (c) skildrer ikke væsensforskellige ting og handler heller ikke om noget »tilsvarende«, og ingen af de to sætninger opfattes symbolsk.

Symboler optræder hyppigt i poesi, nogle gange er et symbolkompleks digtets kerne, andre gange er symbolerne underordnede andre strukturer. Først skal et par digte gennemgås, hvor vi møder symbolformer, der er centrale i digtets struktur. Oehlenschlägers Korsørs Fæstning ser sådan ud:

»Bygningen hist, hvor Kanoner er lagt, var fordum et Kloster,

Siden en Fæstning det blev, nu er det Pakhuus for Korn.«

<Saadan gaaer Humaniteten frem! I barbariske Tider

Dyrkedes Gud, saa Krig, endelig Ager og Eng.>

Digtet indeholder ingen brud på normalsproget, og det består kun af to beskrivelser: en skildring af fæstningen i Korsør og en ironisk udrædning om menneskehedens udvikling. Mere enkel kan opbygningen af et digt næppe være. Det centrale strukturelle element er paralleliteten mellem fæstningsskildringen og udviklingsbeskrivelsen, en indholdsmæssig parallelitet:

I første halvdel af digtet, hvor Korsørs fæstning beskrives, findes tre tidsangivelser: »fordum«, »siden« og »nu«, og på hvert tidspunkt har bygningen en ny funktion:

fordum: kloster

siden: fæstning

nu: pakhus.

I anden halvdel, hvor humanitetens udvikling skildres, findes også tre tidsangivelser: »i barbariske Tider«, »saa« og »endelig«, og på hvert tidspunkt er menneskeheden kommet et skridt videre i sin udvikling:

i barbariske tider: dyrkedes Gud

saa: dyrkedes krig

endelig: dyrkedes ager og eng.

Klosteret svarer til gudsdyrkelsen, fæstningen til krigen, og pakhuset til landbruget. Denne parallelitet mellem fæstningsplanet og udviklingsplanet tvinger en symbolsk læsemåde frem. Og da udviklingsplanet er mest betydningsfast, opfattes digtets to første linier symbolsk som udtryk for de to sidste. Bygningen er således både en fæstning og et udtryk for den sørgelige udvikling fra fortidens storhed til nutidens materialisme. Oehlenschläger har med et »saadan« først i tredje linie (begyndelsen af udviklingsbeskrivelsen) understreget sammenhængen mellem de to parallelle planer og giver derved digtet et tydeligt pædagogisk præg: der skal ingen tvivl være om, at den beskrevne bygning er et udtryk for en forkastelig udvikling.

Passagen, som fungerer som symbol i Oehlenschlägers digt, nemlig de to første linier, får kun »tilført« ny mening *en* gang, i andre digte sker det, at symbolet får »tilført« ny mening adskillige gange under læsningen af digtet, således at man kan tale om en gradvis opladning af symbolet med stadig mere mening. Lad os analysere Sophus Claussens Aftenandagt:

Det er den Stund, da Mørket, sig bredende,
opfylder Haverne, Vangene,
da Pindsvin(/)sværmer i Gangene(/)
og Tjenestepiger ved Ledene.

Den Time, da Natten, den fredende,/
vækker(/)i Villaen(/)Sangene,
mens lille Rebekka til Klangene
luger Salaten i Bedene.

Den Stund, efter Dagen, den hedende,
da Blomsterne rejser sig prangende,
men Fuglene tier bag Hangene
og Vejene/lytter til Fjedene.

Nu slæbes de selvopgivende
 søvntrætte Smaabørn i Badene.
 De bér til den Alt-forladende.
 Nu skjuler sig Svanen i Sivene.

Og Moderhjærtet, det anende,
 er bleven vidunderlig drømmende.
 Hvor taler du sødt og formanende,
 Caty,/min Svane paa Strømmene.

Digtet indeholder kun få brud på normalsproget, nemlig mellem

»Natten, den fredende« og »vækker«,
 »vækker« og »Sangene«,
 »Vejene« og »lytter til Fjedene« og
 »Caty« og »min Svane paa Strømmene«.

Bruddet mellem »Caty« og »min Svane paa Strømmene« er det tydeligste, og det markerede menneskeplan og det markerede animalske plan slår derfor tilbage i digtet, således at tydelige menneskeskildringer læses som noget forskelligt fra tydelige dyrebeskrivelser. Udtrykkene »sværmer i Gangene«, »vækker i Villaen« og »lytter til Fjedene« kan både placeres i det animalske plan og i menneskeplanet, og ordene understreges derfor som indifferente over for modsætningen mellem det animalske plan og menneskeplanet. Forskellig fra det animalske plan og menneskeplanet opfattes et døgnplan i anden strofe, hvor passagen: »Den Time, da Natten, den fredende, vækker« indeholder et brud på normalsproget, som markerer et tidsplan og et animalsk plan eller et menneskeplan. I tredje strofe registreres også et vejplan, der er »ude af niveau« med både det animalske plan og menneskeplanet: »Vejene lytter til Fjedene«; passagen indeholder et brud, som klart markerer et vejplan (»Vejene«) og et animalsk plan eller et menneskeplan (»lytter til«). Tidsplanet og vejplanet er intet sted i digtet »ude af niveau« eller modstillet, og derfor læser man disse to emneområder under et som et plan, et nattebegivenhedsplan. Planet er dog uden skarpe konturer, idet det både omfatter skildringer af dag og nat, af blomster og veje, ja måske også aftensange. Slørede konturer finder man i øvrigt også i andre sammenhænge i digtet, og det undrer man sig ikke over: digtet hedder jo Aftenandagt. Af digtets tre planer er *et* mere betydningsfuldt end de andre, og det er det uklare døgnplan, der indleder næsten hver strofe: »den Stund, da«, »da«, »Den

Time, da«, »mens«, »Den Stund«, »da«, »Nu«, »Nu«; alene linien: »men Fuglene tier bag Hangene og Vejene lytter til Fjedene« i tredje strofe og linien: »De bér til den Alt-forladende« i næstsidste strofe og så den sidste strofe mangler en tidsangivelse, men »nu« er jo underforstået i de to sidste tilfælde. Dette tidsplan binder digtets sætninger sammen.

I næsten hver sætning dominerer *et* emneområde: 1. skildrer tiden (»Det er den Stund«), 2. beskriver aftenen (»da Mørket, sig bredende, opfylder Haverne, Vangene«), 3. dyrene (»da Pindsvin sværmer i Gangene«), 4. menneskene (»og Tjenestepiger ved Ledene«), 6. aftenen (»da Natten, den fredende, vækker i Villaen Sangene«), 7. menneskene (»mens lille Rebekka til Klangene luger Salaten i Bedene«), o.s.v. Det skal siges, at Sophus Claussen ikke går så skematisk til værks, som det af denne analyse kunne se ud til, idet der ligesom er glidende overgange mellem emneområderne: første strofe er f. eks. nok opdelt i tre planer, der er manifesteret i strofens fire sætninger, men nogle af ordene i sætningerne hører strengt taget til samme emneområde: »Haverne, Vangene«, »Gangene« og »Ledene«, men alligevel opfattes strofen som en beskrivelse af tre forskellige emnekredse på grund af planbrud i de følgende strofer, vel at mærke når digtet læses som en helhed:

»Det er den Stund, da Mørket, sig bredende, opfylder Haverne, Vangene, da« [Pindsvin] [sværmer i Gangene] <og Tjenestepiger ved Ledene.>	»...« = tidsplanet; <...> = menneske- planet; [...] = det animal- ske plan;
»Den Time, da Natten, den fredende,« [vækker] [»i Villaen«] <»Sangene,« »mens«> <lille Rebekka til Klangene luger Salaten i Bedene.>	<...> = overlap- ning af menneske- planet <...> og det animalske plan [...];
»Den Stund, efter Dagen, den hedende, da Blomsterne rejser sig prangende,« [men Fuglene tier bag Hangene] »og Vejene« [lytter til] [»Fjedene.«]	[<...«>] = over- lapning af menne- skeplanet <...>, det animalske plan [...];
<»Nu«> <slæbes de selvopgivende søvnrætte Smaabørn i Badene. De bér til den Alt-forladende.> [»Nu«] [skjuler sig Svanen i Sivene.]	plan [...] og tids- planet »...«; de metaforiske pas- sager er kursiverede.

<Og Moderhjærtet, det anende,
 er bleven vidunderlig drømmende.
 Hvor taler du sødt og formanende,
 Caty,> [*min Svane paa Strømmene.*]

<»...«> = overlap-
 ning af menneske-
 planet <...> og
 tidsplanet »...«.

Den ensartede opbygning af sætningerne i første strofe fører ind på en almindelig undersøgelse af alle sætningerne i digtet. Og nu opdager man, at disse i det store og hele er parallelle:

2. mørket opfylder haverne og vangene
3. pindsvin sværmer i gangene
4. tjenestepiger (sværmer) ved ledene
6. natten vækker i villaen sangene
7. Rebekka luger til klangene salaten i bedene
9. blomsterne rejser sig prangende
10. fuglene tier bag hangene
11. vejene lytter til fjedene
12. børnene slæbes i badene
13. de (børnene) bér til den altforladende
14. svanen skjuler sig i sivene.

Også her er det de sidste to sætninger, som ikke følger trop, idet de har en anden opbygning end de elleve foregående:

15. moderhjærtet er bleven vidunderlig drømmende
16. hvor taler du (Caty) sødt og formanende.

Mellem de sidste to og de foregående sætninger er der flere forskelle: for det første skildrer de sidste sætninger noget psykisk, mens de første beskriver noget fysisk, for det andet vedrører de sidste sætninger noget statisk, mens de første skildrer noget dynamisk (bortset fra »Fuglene tier bag Hangene« og »Vejene lytter til Fjedene«), for det tredje er der i de sidste tale om kun *en* genstandsforestilling, mens der i de første er tale om mindst to genstandsforestillinger (undtagen i »Blomsterne rejser sig prangende«).

De elleve parallelle sætninger, som næsten alle handler om hver sit, indvirker på hinanden, da læseren får den fornemmelse, at sætningerne alligevel på en eller anden måde handler om det samme, blot på forskellige områder: den samme dynamiske livskraft får blomsterne, dyrene og menneskene til at søge kontakt med deres dybereliggende kræfter: instinkterne, safterne, sjælen. Særlig tydelig er denne »opladning« visse steder i digtet, f. eks. i fjerde strofe:

Nu slæbes de selvopgivende
 søvntrætte Smaabørn i Badene.
 De bér til den Alt-forladende.
 Nu skjuler sig Svanen i Sivene.

Strofen er bygget op med to planer: et menneskeplan og et animalsk plan, nærmere bestemt et fugleplan. De to ytringer i menneskeplanet er både indholdsmæssigt og grammatisk parallelle med den ene ytring i fugleplanet, og »Nu skjuler sig Svanen i Sivene« opfattes symbolsk, nemlig rent bogstaveligt og metaforisk som udtryk for følelsens dukken ned i vækstens ubevidste lag. Også andre end disse sætninger »smitter af« på hinanden. Næsten alle naturbeskrivende ytringer læses mere eller mindre symbolsk som udtryk for åndelige kræfters bevægelser, f. eks.

Pindsvin sværmer i Gangene,
 Blomsterne rejser sig prangende
 Fuglene tier bag Hangene.

Det er imidlertid ikke muligt præcist at karakterisere symbolindholdet af disse sætninger, idet mange forskellige kræfter virker ind på de symbolske passager.

Et plan er ikke blevet karakteriseret endnu, nemlig tidsplanet. Dette beskriver fra begyndelsen af digtet skumringstimen, men efterhånden »lades« »Mørket«, »Natten« og »Dagen« »op« med alle de betydninger, som smitter af fra digtets øvrige planer. »Natten« og »Mørket« læses som natten og mørket, men også som kærligheden, væksterne, tavsheden, søvnen, ubevidstheden, drømmenes time, i modsætning til »Dagen«, der er travlheden og bevidsthedens symbol. Digtet bærer derfor med rette titlen: »Aftenandagt«, forstået således: aftenfølelse, nattemning, mørkedrømmeri, ubevidsthedsforfølelse.

Det centrale i Aftenandagt er sammenspillet mellem de parallelle sætninger, men planbruddene har også en plads i digtets struktur. Man bemærker f. eks., at den symbolske mening af

Nu skjuler sig Svanen i Sivene
 forstærkes og fastholdes af det metaforiske tillæg til kvinden »Caty«:
 min Svane paa Strømmene;
 den metaforiske betydning af ordet »Svane« i sidste strofe overføres til den bogstavelige passage i det foregående og ændrer betydningen af det tilsvarende ord dér, selvfølgelig stadig under forudsætning af, at digtet læses som en helhed. I andre digte er der imidlertid et mere kompliceret og mere jævnbyrdigt samspil mellem symbolik og metaforik. Lad os se på Paul la Cours Gry:

Første strofe af Gry skildrer digterens oplevelser af naturen:

Jeg hører Dyrene paa Bjerget træde
og Bølgerne berede sig til Dag,
jeg hører Træerne af Jorden drikke
og Marken strække sine tunge Drag.

Strofen består af to ytringer. Den første sætning »Jeg hører Dyrene paa Bjerget træde og Bølgerne berede sig til Dag« indeholder kun *et* brud på normalsproget, nemlig mellem »Bølgerne« og »berede«; »Bølgerne« benyttes om naturfænomener, og »berede« er et ord, der bruges om mennesker og dyr. Den første sætning indeholder således to emnekredse: »Jeg hører Dyrene paa Bjerget træde og Bølgerne« og så »berede sig til Dag«, naturbeskrivelsen dominerer i sammenhængen, og »berede sig til Dag« læses ind i denne som et metaforisk udtryk for at skylle mod land på en hurtig måde. Den anden ytring »jeg hører Træerne af Jorden drikke og Marken strække sine tunge Drag« er betydelig mere kompliceret end den første: tredje linie opfattes i lyset af de to foregående, og »drikke« lades op med sin fulde betydning, efter at læseren har hørt om dyrene på bjerget. Man læser derfor først linien med brud på normalsproget mellem »Jorden« og »drikke«, og ligesom før registreres to emnekredse: et naturplan og et animalsk plan. Tredje linie består folgelig af to emnekredse: »jeg hører Træerne af Jorden« og så »drikke«, og »drikke« forsøges læst ind i naturbeskrivelsen, som også i denne ytring dominerer. Men »drikke« kan kun have betydningen suge i sammenhængen, og hvorledes kan man høre træer suge? I normalt sprogbrug ville sætningen »jeg hører træerne suge vand af jorden« være urimelig, og man måtte for at få mening i den opfatte »hører« som udtryk for oplever eller forestiller sig eller ancr. Et brud på normalsproget fornemmes derfor også mellem »hører« og »Træerne«, og et jegplan og et naturplan markeres som to modstillede emnekredse. Tolkningen får indflydelse på det allerede læste, idet »hører« i første sætning nu også opfattes overført eller i hvert tilfælde med udvidet betydning. Også her opleves altså et brud på normalsproget, nemlig mellem »hører« og »Dyrene«, hvorpå der tilsvarende fornemmes et jegplan og et naturplan i første sætning. Sidste linie »og Marken strække sine tunge Drag« kan læses bogstaveligt, dog synes »strække« at være rykket lidt »ud af niveau« i forhold til naturbeskrivelsen, da »strække« opfattes i samme plan som »drikke« og »berede sig«, d.v.s. som en skildring af levende væseners aktivitet; i naturplanet læses »strække« som udtryk for at skråne, skyde frem o.s.v. i det begyndende lys. Hele strofen har således følgende struktur:

[Jeg hører] »Dyrene paa Bjerget træde
 og Bølgerne« <berede sig til Dag,>
 [jeg hører] »Træerne af Jorden« <drikke>
 <»og«> »Marken« <»strække«> »sine tunge Drag.«

Det personificerende plan <...> og en del af jegplanet [...] læses metaforisk i hver ytring, mens naturbeskrivelsen »...« opfattes bogstaveligt. De to metaforiske emnekredsers funktion i strofen er at give indtryk af eftertænksomhed og intensitet hos digteren (»hører«) og menneskelighed og levende aktivitet i landskabet (»berede sig til Dag«, »drikke« og »strække«).

Anden strofe er også bygget op af to ytringer:

Alverden vaagner op i mig i Smerte,
 saa tyst et Opbrud i mit stumme Sind.
 Jeg hører nogen vandre over Vandet
 og Lyset sagte flyve mod hans Kind.

Den første skildrer digtersjælens stemninger, og jegplanet er næsten ene-rådende:

[»Alverden«] [vaagner op i mig i Smerte,
 saa tyst et Opbrud i mit stumme Sind.]

[»...«] = overlap-
 ning af natur-
 planet »...« og
 jegplanet [...].

»Alverden« opfattes som et virvar af forestillinger, der findes netop i morgengryet i digterens sind, forestillinger, som er hentet fra naturen, idet »Alverden« viser tilbage til første strofe. Passagen er parallel med strofe 1, fordi der er tale om opbrud begge steder: i digtets første strofe »berede« og »strække«, i denne passage »vaagner« og »Opbrud«. Da jegplanet er mest betydningsfast, læses naturbeskrivelsen i første strofe symbolsk, d.v.s. både bogstaveligt og overført som udtryk for et sjæleligt opbrud.

Det er klart, at ved den første gennemlæsning af digtet sker der ligesom en omlejring af opfattelsen af den første strofe, hvis betydningsmønster ændrer sig, når sjæleskildringen er læst. Men allerede ved anden gennemlæsning foregribes beskrivelsen af digterens sindsstemninger under tolkningen af strofen, idet man ikke blot placerer metaforerne (»hører«, »berede sig«, »drikke« og »strække«) ind i naturplanet; nej man opfatter nu naturskildringen halvt overført, og de metaforiske planer læses derfor ikke blot som udtryk for naturen, men også for sjæleskildringen. Læseprocessen finder således sted i flere stadier og i flere lag, der må drages frem under analysen: ordene registreres både i forhold til sætningen, de

står i, strofen, det foregående og det følgende og endelig til hele digtet.

De to sidste linier i Gry er de vanskeligste, idet der for det første skydes et helt nyt emneområde ind: »sagte flyve mod hans Kind«, der ikke er i samme plan som »Lyset« (man kan ikke i normalsproget sige, at lyset flyver sagte, der er således brud mellem »Lyset« og »flyve«, hvorved et naturplan »...« og et fugleplan (:...:) fikseres); for det andet optræder udtrykket »nogen vandre over Vandet«; i almindelig daglig tale kan man ikke »gå på vandet«, kun om *en* alment accepteret situation kan man bruge udtrykket, nemlig om Kristus' vandring på Tiberiassøen. Der fornemmes derfor et brud på normalsproget mellem »vandre« og »over Vandet«, men »nogen vandre over Vandet« kan læses som en normalsproglig sammenhæng.

Mellem »hører« og »nogen« registreres et brud på normalsproget af samme art som i første strofe mellem »hører« og »Dyrene« og »hører« og »Træerne«, ganske vist kan man vel normalt godt sige, at jeg hører nogen vandre, men bruddet overføres næsten automatisk fra den første strofe til den anden, fordi alle sætningerne med »jeg hører« er bygget ens op: »Jeg hører Dyrene«, »jeg hører Træerne«, »Jeg hører nogen«, og det vil derfor være naturligt at læse disse passager på samme måde. »Jeg hører« placeres uden vanskelighed i jegplanet [...], mens »nogen vandre over Vandet« ligesom bliver en slags »nogen«-plan <...>, der hører sammen med »han« (»hans Kind«), »han« er alt, der bryder op, det, der kommer over vandet, en fortsættelse af det personificerende plan.

Mellem »Jeg hører« og »Lyset sagte flyve mod hans Kind« registreres et brud: de to ordgrupper hører sammen i *en* sætningshelhed, og de kan ikke kombineres i normalsproget; bruddet markerer nu klart jegplanet og naturplanet i digtets anden strofe. I øvrigt forstærker bruddet mellem »Jeg hører« og »Lyset« også fornemmelsen af brud mellem »Jeg hører« og »nogen«. Sætningens struktur kan afbildes således:

[Jeg hører]	<nogen vandre over>	><Vandet	><...>« = overlap-
og Lyset>«	(:sagte flyve mod:)	(:<hans Kind.>:)	ning af natur-
			planet »...« og
			det personifice-
			rende plan <...>;
			(:<...>:) = overlap-
			ning af fugleplanet
			(:...:) og det per-
			sonificerende plan
			<...>.

I strofe 1 læstes »hører« med en betydning, som gik i retning af: at forestille sig, opleve, ane. Det er rimeligt at overføre denne læsemåde til anden strofe.

»Vandet« og »Lyset« hører naturligt til naturplanet, som læstes symbolsk i første strofe; man vil derfor være tilbøjelig til at overføre den symbolske læsemåde til denne passage, og denne tilskyndelse støttes for det første af, at der er tale om bevægelse og opbrud (»vandre« og »flyve«) i denne ytring ligesom i de tidligere passager, for det andet af, at »Vandet« og »Lyset« så tit er anvendt overført, især i religiøs sprogbrug. Samtidig med, at læseren således ser havet og lyset for sig, som digteren »hører«, så fornemmer han, at ordene også skildrer sindstilstande.

Af de to ordgrupper »Lyset« og »sagte flyve mod hans Kind«, er »Lyset« dominerende, og »sagte flyve mod hans Kind« læses derfor ind i den symbolske naturbeskrivelse. Ordgruppen udlægges således både ud fra den bogstavelige naturskildring (og så er passagen udtryk for den lette varme, som morgensolen giver i kinderne) og ud fra den symbolske betydning af naturbeskrivelsen (og har nu indholdet: oplevelse af varme, glæde, lethed, ynde).

Kun »nogen vandre over Vandet« er vanskelig at gribe. Havde der stået »Kristus« i stedet for »nogen« (jævnfør »hans« i sidste linie), havde man haft at gøre med en kristelig farvet religiøs tekst, men der står »nogen«. Betyder »nogen« lyde, der kommer hen over vandoverfladen fra skibe eller fjerne kyster? I så fald må »vandre« læses tilsvarende metaforisk, »ude af niveau« med »over Vandet«. Tolkningen af passagen er imidlertid for håndgribelig i forhold til den foregående sjæleskildring, hvorfor man lader »nogen« og »vandre« fyldes med overført betydning fra konteksten: »nogen« er den næsten religiøse opbrudsfølelse, kraften i naturen og sjælen: det åbne. Hele digtet koncentrerer sig i dette »nogen«; man kunne kalde ordet for digtets centrum.

Symbolsk og metaforisk mening blandes i Gry på en meget kompliceret måde, der er meget vanskelig at udrede. Men groft taget kan Gry beskrives således: først naturbeskrivelse med mange metaforer, derpå sjæleskildring, som naturbeskrivelsen er symbol for, endelig repeteres den metaforiske og symbolske naturskildring, som afrunder digtet.

10. *Fra romantik til modernisme.*

Fremgangsmåden i denne oversigt over elementære strukturformer inden for billedsproget i dansk lyrik fra 1800 til 1960 har været: fra det enkle til det komplicerede. De digte, som i deres helhed er blevet brugt som eksempler, er blevet analyseret i rækkefølge efter deres grad af komplikation. Det mærkelige er nu, at teksterne nogenlunde følger hinanden i kronologisk orden: Oehlenschlägers Korsørs Fæstning er skrevet før Sophus Claussens Aftenandagt, der igen kommer før Paul la Cours Gry; og J. P. Jacobsens Marine er skrevet før Benny Andersens Velgørenhedskoncert og Poul Borums tekst, Borums og Benny Andersens digte er dog skrevet nogenlunde samtidigt omkring 1960. Der synes således at være tale om en udvikling i dansk poesi fra det enkle til det komplicerede. Bekræftes denne antagelse, når man undersøger hele perioden fra Oehlenschläger til Benny Andersen?

Både ja og nej! *Taget under et* er der en tydelig udvikling fra det enkle til det mere komplicerede, men dette indebærer ikke, at hvert digt af en yngre forfatter er mere kompliceret end hvert digt af en ældre, eller at et ældre forfatterskab altid er mere enkelt end et yngre. Tværtimod har mange moderne digtere skrevet tekster, der er mere enkle end mange ældres poesier, og flere ældre digteres produktion er mere kompliceret end flere yngres. Schack von Staffeldts digte er f. eks. i det store og hele mere komplicerede end Holger Drachmanns og Tom Kristensens, og Benny Andersens Velgørenhedskoncert er enklere end Johannes Jørgensens ungdomsvers. Men bedømt under et er fyrrernes digtning mere kompliceret end halvfemsernes og halvfemsernes mere kompliceret end romantikkens, således at man kan tale om en fortløbende udvikling fra 1800 til dags dato, selvfølgelig med afbrydelser og reaktioner, f. eks. tyvernes lyrik.

Hvad er det nu, der bevirker, at digtene således forekommer mere og mere komplicerede? Noget kort svar er det ikke muligt at give på dette spørgsmål. Der er i det store og hele tale om et stadigt større antal markerede emnekredse i digtene. Oehlenschlägers og J. P. Jacobsens tekster indeholder to emnekredse, konstaterede vi, mens Sophus Claussens og Paul la Cours vers rummer en 4-5 stykker. Men det større antal planer i Claussens og la Cours digte er ikke hele grunden til, at deres ting forekommer mere komplicerede end Oehlenschlägers og Jacobsens vers. Det betyder ikke så meget for et digts tilgængelighed, om det indeholder

få eller mange planer. Hvad der imidlertid tæller, er antallet af planer, som kan læses bogstaveligt. Et digt med mange emnekredse er ganske nemt at læse, hvis *et* plan og kun *et* danner udgangspunkt for læsningen, og vel at mærke hvis dette plan er omfattende og tydeligt. Er denne betingelse ikke opfyldt, kan et digt være overordentlig vanskeligt at udlægge, fordi læseren mangler et fikserbart emneområde at tolke de mange metaforer ud fra; »Templet for Kybele« af Ole Wivel er et eksempel på en sådan tekst med kun *et* bogstaveligt plan og mange metaforiske emnekredse, der er vanskelig at læse, fordi det bogstavelige plan er lidet omfattende og besværligt at fiksere. Men hvad med digte, hvor der er flere planer, der kan læses bogstaveligt?

Vi forestiller os, at vi har at gøre med to digte, som begge indeholder en række emnekredse, der er markeret ved brud på normalsproget. Og vi sætter, at nogle af disse planer efter tur opfattes bogstaveligt, efterhånden som digtene læses igennem. Det digt, som indeholder flest planer, som kan læses bogstaveligt, vil være mest kompliceret at læse. Skift mellem forskellige læsemønstre kræver stor sproglig følsomhed og reaktionsevne af læseren, og selv en tekst med to planer vil virke mere indviklet end et digt med mange planer, hvis toplansdigtet er bygget op med ændringer i læsemønstret og mangeplansdigtet alene indeholder *et* uforanderligt læsemønster. Det er derfor, at Benny Andersens Velgørenhedskoncert med kun to emnekredse opleves mere kompliceret end f. eks. Johannes V. Jensens ungdomsdigte, hvor mange små planer er skudt ind i den dominerende jegskildring.

Symbolformerne er et særligt problem: et digt med symbolske passager kan læses fuldstændig bogstaveligt uden symbolske ordbetydninger, og læseren får alligevel noget ud af læsningen, ja han kan mene, at han til fulde har forstået digtet. Sophus Claussens Aftenandagt kan læses som et bogstaveligt digt om de mange stiltfærdige ting, der sker ved skumringstide i et villakvarter, og kun ganske få passager må nødvendigvis opfattes metaforisk, hvis man skal have en klar opfattelse af digtet i dets helhed. Læst overfladisk vil Aftenandagt være lettere at forstå end de allerfleste digte med brud på normalsproget. Først når man forstår symbolstrukturen i digtet, opleves det på den rigeste måde, og da vil oplevelsen føles kompliceret. Jo flere symbolsammenhænge, der erkendes i en tekst, desto mere kompliceret opfattes den. Der vil f. eks. ingen tvivl være om, at Korsørs Fæstning virker enklere end Aftenandagt, når strukturen i begge digte opfattes. Men nu forholdet til metafordigtene?

Metaforstrukturer vil nok i almindelighed være lettere at fiksere end symbolformer. Det er nok derfor, at kun ganske få digte udelukkende er bygget op over symbolske mønstre. I de fleste tilfælde markerer digterne ved brud på normalsproget de emnekredse, der er parallelle, og derfor symbolske. Sådan er planerne i Aftenandagt markeret, og i Gry er der et sindrigt og omfattende samvirke mellem metaformønsteret og symbolformen. En sammenligning af Velgørenhedskoncerts og Aftenandagts sværhedsgrad, under forudsætning af fuldstændig forståelse af de to digtes opbygning, er dog vanskelig: metaformønsteret i Velgørenhedskoncert er meget mere kompliceret end mønsteret i Aftenandagt, men til gengæld er symbolstrukturen i Aftenandagt særdeles kompliceret, og i Velgørenhedskoncert findes ingen symboler. Symbolkomplekser og metaformønstre er to forskellige strukturformer, der ikke med udbytte lader sig sammenligne.

Hvad vil digterne nu med disse stadig mere komplicerede tekster? Ja, svaret giver de selv i de enkelte digte: Oehlenschläger vil fortælle om den heroiske fortid og den jammerlige materialistiske nutid samtidig med, at han vil vise læserne et symbol på historiens tilbageskridt: Korsørs Fæstning. J. P. Jacobsen har ikke samme pædagogiske hensigt med sit digt Marine, han vil fortælle os om en kvindes storartede, men kolde udseende og karakter, således at hun ligesom iklædes den nordiske natur. Paul la Cour skildrer sindets næsten religiøse opbrudsfølelser, som han genfinder overalt i naturen.

Denne gennemgang kunne en læser afbryde med et spørgsmål, og adskillige læsere af lyrik, især moderne lyrik, har også stillet det ved mange lejligheder: hvorfor udtrykker digterne sig ikke på en normal måde i stedet for på den stadig mere komplicerede facon, når det dog kan lade sig gøre at formulere deres ideer og hensigt i normalsprogets form?

Til dette kan der svares, at normalsproget er en yderst usikker sproglig formidler af følelsesbestemte budskaber. Der slides vældigt på ordene i de normale meddelelsesmidler. Slår man op i en avis eller et ugeblad, finder man talrige eksempler på udvanding af sproget. Sportsreportager er fyldt med højdramatiske udtryk som »tvære ham ud«, »dræbe«, »slår hårdere end knojern«, »drømmeture«, og modesiderne vrirler med ord som »yndig«, »bedårende«, »henrivende«, »skøn«. Men ordene skal ikke læses særlig bogstaveligt, »dræbe« betyder blot slå i gulvet eller bringe under kontrol, »drømmeture« betyder kun holdture til Madrid eller Rom, »henrivende« skal bare forstås som ganske pæn. Alle disse over-

drivelser tjener det formål at gøre fremstillingen mere dramatisk for derved at sælge bladet eller det, som omtales, og det er der selvfølgelig ikke noget ondt i. Men den, der ønsker at udtrykke sig præcist, i dette tilfælde digteren, kan ikke bruge disse »slidte« ord. En lang række af det moderne normalsprogs almindelige gloser kan ikke anvendes i digtningen, fordi deres betydning er svækket, selvfølgelig bortset fra de tilfælde, hvor ordene *skal* have en klichépræget og svækket betydning. Digteren kan ikke tale om en yndig solnedgang, for læseren vil straks komme til at tænke på dameundertøj, og han kan heller ikke bruge udtrykket »drømme-pige«, for så kommer alle til at tænke på banale pinupper.

Da mange ord er svækket i det moderne normalsprog, så søger digterne sjældne ord frem og bruger dem i lyrikken: faggloser, fremmedord, kirkelige ord. De sjældne ord i sproget undgår man oftest i massemeddelelsesmidlerne, fordi man der ikke vil udsætte kunderne for at skulle slå op i ordbøger, ja i det hele taget vil man ikke gøre kunderne opmærksom på, at der er noget, de ikke forstår. Så bliver de måske fortrydelige. Og når massemeddelelsesmidlerne undgår de sjældne gloser, så beholder de deres oprindelige betydning og kan bruges af digterne.

Men så udbredte er massemeddelelsesmidlerne blevet i det 19. og 20. århundrede, at der efterhånden ikke er mange ord, som undgår at blive slidt. Der sker til stadighed en nedbrydning af sproget, og ingen normal-sproglige områder fritages for denne udvikling. Hverken hverdagsgloser, religiøse ord, faggloser eller fremmedord undgår svækkelse. Digterne søger derfor stadig mere energisk at sikre sig mod, at deres ord mister betydning, og det gør de på en særlig måde: de giver flere og flere ord den betydning, som de ønsker ordene skal have. Ved at bryde normalsproget i stykker og stille stumperne sammen i symbol- og metaformønstre kan man tvinge læseren til at opfatte ordene på en speciel og næsten uforanderlig måde, nemlig med den betydning, som kun fremgår af digtets helt særegne helhed. Og jo mere omfattende den kommercielle nedbrydning af sproget er i massemeddelelsesmidlerne, desto stærkere er trangen hos digterne til at skabe deres egne ordbetydninger. Da udviklingen og udbredelsen af massemeddelelsesmidlerne i de sidste menneskealdre har været voldsom, så er det ikke underligt, at digterne i stadig større grad undlader at benytte sig af normalsproget for at gå deres egne sproglige veje. Men hvad digteren vinder med hensyn til at sikre sig mod ordenes betydningsglidninger, taber han i umiddelbar forståelighed. Jo flere gloser i et digt, der skal forstås med en anden be-

tydning end den sædvanlige, desto større arbejde har læseren med at forstå digtet, d.v.s. finde de nye betydninger af ordene.

Digterne lader almindeligvis læserne have deres vanskeligheder, for den specielt digteriske anvendelse af sproget sikrer ham ikke alene mod ændringer i opfattelsen af hans tekster, men giver ham også særlige pædagogiske muligheder for at udbrede tanker og livsanskuelser.

Digterne har altid været optaget af livsanskuelser, og ned gennem tiderne finder man deres tanker om tilværelsen udtrykt i digtningen. Tilsyneladende kan det dog se ud, som om de sidste menneskealdres digtning i stadig ringere grad har beskæftiget sig med filosofi og livsanskuelser. Digterne beskriver kvinden, naturen, sjælen, kort sagt deres holdninger til visse ting, og filosofiske overvejelser hører man ikke meget om, på trods af at man ved, at mange digtere har ganske markante filosofiske opfattelser. Men manglen på tanker og ideer i nyere dansk digtning er kun tilsyneladende. Tanken er i den poesi, som her er beskrevet, skjult i digterværket, den er ikke formuleret. Ideerne skabes i læserens sind som en følge af selve læseprocessen. De her beskrevne symbol- og metaformønstre skaber en forestillingsverden for læseren, der implicerer en filosofisk livsopfattelse. Lad os kikke på et par af de digte, som blev analyseret i det foregående. Først Paul la Cours Gry. For at forstå digtet må læseren udlægge naturbeskrivelsen symbolsk som udtryk for noget sjæleligt: landskaber med træer, marker, vand og lys opfattes både bogstaveligt og overført. Læseren tvinges altså af sin trang til at forstå digtet til at anskue tingene åndeligt, ja han må idet mindste som en hypotese acceptere en spiritualistisk verdensopfattelse. Læsningen af flere digte af denne art vil vænne den, der læser, til en spiritualistisk oplevelsesform, og langsomt finder han sig til rette i en romantisk forestillingsverden, enten han er klar over det eller ej. Hæfter vi nu vor opmærksomhed ved Benny Andersens Velgørenhedskoncert, så præsenteres vi for en hel anden livsanskuelse: læseren må for at forstå digtet acceptere, at menneskers bevægelser og karakter minder om krager og tipvognes bevægelser og egenskaber. Der ligger i dette menneskesyn en satirisk holdning til tilværelsen, der er i slægt med de gamle moralistiske fabeldigteres. Men den livsanskuelse, som læseren hypotetisk må godtage for at forstå Velgørenhedskoncert, er ikke moralistisk i traditionel forstand. Den er absurd. Digtets pointe er nemlig, at tipvognen og kragerne hverken er som mennesker eller mennesker er som tipvogne og krager, men at tipvognen og kunstneren er *en* forestilling: en »tipvognkunstner«.

og at kragen og den arbejdsløse er *en* forestilling: en »kragearbejdsløs«. En mekanisk dukke og et skumpelskud. Læseren vænnes ved udlægningen af mange tekster af denne art til en skeptisk og humoristisk holdning til tilværelsen, ja måske til en nihilistisk grundindstilling. Og derved opdrages han i en bestemt livsanskuelse, uden at livsanskuelsen formuleres for ham.

Man ser således, at den såkaldte ufilosofiske og uforståelige digtning i flere tilfælde er raffinerede og klare indlæg i tidens livsanskuelsesdebat. De komplicerede digte med udviklede metaforiske og symbolske mønstre er i virkeligheden i mange tilfælde sproglige mekanismer, der yderst rationelt skaber metafysiske forestillinger. Og jo mere systematisk, de er bygget op, desto effektivere er de som meningsdannende redskaber.