

Ole Sarvigs »Jeghuset«

Af STEFFEN HEJLSKOV LARSEN

Da »Jeghuset« udkom, blev samlingen ikke anmeldt af de kritikere ved de store hovedstadsblade, der allerede ved »Grønne digte«s tilsynkomst havde forstået Sarvigs lyriske begavelse: Hans Brix, Kjeld Elfelt, Niels Kaas Johansen og Frederik Schyberg. Nu fik Emil Frederiksen lejlighed til i en velformet og velvillig anmeldelse at variere ordet uforståelig over to spalter, det ord, der siden fulgte Sarvigs lyrik; – Kai Friis Møller en chance for i en overmodig anmeldelse at vise, at han ikke altid er nogen sikker kritiker, selv om han er en meget betydelig oversætter, en særdeles vidende litterat og en fremragende stilist; og Oscar Geismar mulighed for med mæle som Moses at røbe sin manglende poetiske åbenhed. Ret meget mere forståelse end Oscar Geismar viste Nils Schjørring ved »Nationaltidende« ikke. Kun W. Thierry i tidsskriftet »Bogrevyen« gør Sarvig til en central skikkelse i tidens litterære liv for gennem ham at angribe hele den nyere europæiske udvikling i malerkunst og poesi! *Visse* anmeldere blev dog siden klar over samlingens centrale placering i Sarvigs lyriske forfatterskab; hans egen redegørelse derfor har sikkert været medvirkende til denne forståelse. Men først med Henning Fønsmarks lille bog »Lyrikken 1945–52« får hans digtning den placering i perioden, som med rette tilkommer den, og »Jeghuset« fremstår fra da som én af fyrrernes vigtigste digtsamlinger. Hvor vanskeligt det har været for Sarvig at vinde anerkendelse, illustreres yderligere af, at »Politiken« ikke siden »Grønne digte« udførligt har anmeldt digtsamlinger fra Sarvigs hånd.

At billedet var Sarvigs vigtigste poetiske virkemiddel, fik man dog hurtigt øjnene op for; det var jo også meget åbenbart. Fønsmark gjorde yderligere rede for den sarvigske digtkreds' opbygning med »Jeghuset« som centrum: »Jeghuset«s fem afsnit spejlede kredsens fem digtsamlinger, og kredsen var et billede på kulturkrisens forskellige faser. Men at de enkelte digtes billeder dannede mønstre, ganske enkle og klare mønstre, lagde man ikke mærke til.

Og ikke blot indholdsmæssigt er »Jeghuset« et mikrokosmos, også formelt. De strukturer, vi finder i de enkelte afsnit: »Eftermiddag«, »Oktoberfantasier«, »Jeghuset«, »Forløsning« og »Morgen i jeghuset«,

er i det store og hele også de strukturer, vi finder i »Grønne digte«, »Mangfoldighed«, »Jeghuset«, »Legende« og »Menneske«, bøgerne i hans digtkreds, udgivet i 1952 med titlen »Udvalgte Digte«. En strukturel analyse af »Jeghuset« vil samtidig være en strukturel karakteristik af hele Sarvigs lyriske forfatterskab.



Sigurd Vasegaards omslagstegning til »Jeghuset« 1944 giver os allerede et indtryk af, hvad Sarvigs digte handler om. Vi ser på tegningen ind i et hus med kringeltrappe, gennem vinduerne ser vi ud på den øde gade, og ind gennem døren til huset vælter frodigt løvværk. Det er lykkedes tegneren at få de fleste af Sarvigs »ting« med i sit billede: huset, byen og træet; kun landskabet savner man. Sarvigs digte beskriver nemlig fortrinsvis sansninger; allerede titlerne på afsnittene i »Jeghuset« røber det for os.

»Eftermiddag« hedder første afdeling. Læseren befinder sig i dette afsnits digte ude i det danske landskab; vi går gennem skove, langs søer og strande, gennem byer og parker. Og selv om døgnets lys er dominerende og hyller de lyriske beskrivelser i et varmt og sløret skær, er det poetiske panorama dog afvekslende. Kapitlets navn synes i øvrigt ganske dækkende, flere digte handler i denne del af samlingen om eftermiddagsstemninger: »Sen eftermiddag«, »Spinet« og »Dagstrømme« – ligesom indledningspoemet uden ellers at handle om døgnnet hedder »Eftermiddag«.

Næste del af »Jeghuset« kaldes »Oktoberfantasier«, og nu er det ikke døgnnet, men året, der dominerer i det sarvigske landskab, høsten og løvfaldet; kun i et par digte spiller dog årstiden en væsentlig rolle: »Jegkærner«, »Modne« og »Oktober«. I andre omtales blot »høstlandet«, »nattefrosten« og »et blad, / der mister sin farve«.

»Jeghuset«s tredje afdeling har samme navn som hele samlingen og med rette; digtene i denne del har »huset« som motiv. Med streng konsekvens har Sarvig imidlertid ikke bygget sin digtsamling op: vi finder digte, der handler om huse i kapitlerne forinden, »Min sorg« f. eks., der handler om en villa, og »Skuret ved skoven«, som dog kun fortæller noget om et skur, henholdsvis i »Eftermiddag« og »Oktoberfantasier«. Dog har dette tredje afsnit et andet miljø: ingen af digtene er landskabsbeskrivelser. Vi går nu gennem gaderne i en storby, over torve, forbi banker, hører støjen fra fabrikkerne, men

menneskene kommer os ikke ved. Vi går som i en uddød by, kun i det fjerne ser vi indbyggerne som punkter i gaderne eller som visne blade, der blæser forbi. Læseren går gennem angstens by som iagttageren i Palle Nielsens billedserie »Orpheus og Eurydike«. Ikke mærkeligt, at man netop har ladet denne tegner illustrere Sarvigs afdeling i antologien »Ti danske poeter«.

I fjerde del skifter miljøet igen. Vi har forladt byen og er vendt tilbage til den danske provins i »Forløsning«; træerne står atter om os, og skrænten ligger igen foran vore øjne. Mange er disse skildringer dog ikke.

Sidste afdeling »Morgen i jeghuset« handler nok om morgenen, og i et par digte »Sort krone«, »Kristus i kornet« og »Telefonaks« nævnes lysningstimen, men huset som symbol finder vi kun i to: »Sort krone« og »Vild angst«. Nu domineres versene af beskrivelser af landskaber ligesom i første afsnit. Kapitlets titel er derfor nærmest misvisende; højst en havemand har berøring med menneskenes boliger. Men der er stene, træer og kornmarker i dette nærmest bibelske landskab, hvor Kristus færdes skjult om morgenen ved femtiden. Bemærkelsesværdig er ellers brugen af Kristusnavnet i denne del; i en hel række digte nævnes han: »Kristusstenen«, »Havemanden« og »Kristus i kornet«. Menneskesønnen er den centrale skikkelse i afsnittet, og det burde nok være angivet i dets titel.

Nu kan det efter dette nok undre, at anmelderne havde svært ved at forstå »Jeghuset«; digtsamlingen synes jo at være en ganske traditionel beskrivelse af Danmarkskortet, som så mange danske digtere til glæde for den nationale selvtilfredshed har beskrevet. Men det karakteristiske for »Jeghuset« er netop, at det også er mere end et Danmarkskort. Det lyriske panorama, vi ser for os ved gennemlæsning af samlingen, er også billede. Men billede på hvad? Det var vel netop problemet for anmelderne.



Et af de mindste digte i første afsnit af »Jeghuset« hedder »Sen eftermiddag«; det virker som kimen til de mange strofer med eftermiddagen som motiv:

»Det er sen eftermiddag. / Mennesker staar, / somom de lyttede.«

I sandhed et kort digt, tilsyneladende blot to iagttagelser: efter-

middag, stivnede og anspændte mennesker. Det har ingen skjult forklaring, ingen nøgle. Ved eftertanke bliver dog selve dets enkelthed baggrunden for dets billedvirkning. De to iagttagelser er i den grad revet ud af enhver sammenhæng i almindelig tid og rum, at i hvert tilfælde »eftermiddag« også må opfattes som billede. Man kunne her med en vis ret tale om en abstrakt poesi, idet ordene bliver billeder, fordi det, de betegner, ikke er sat i en sammenhæng med konkrete ting; »eftermiddag« bliver billede på en efterklangstid, fordi »eftermiddag« er hele vor virkelighed uanset døgnets og årets tider. Digtet er således ikke blot et øjebliksbillede, men også et billede på en tids-situation, »eftermiddag« bliver både billede og almindeligt ord – er flertydigt.

Som »Eftermiddag« er et centralt digt i første afsnit af samlingen, således er »Oktober« vigtigt i »Oktoberfantasier«, nøglen til forståelsen af kapitlets titel:

»Naar sjæle færdes / paa gitterbroer, / og blæsten spiller / visne melodier / i tørre blade,

da vokser svampe / i skovene, / svampenes hvide, / slimede genfærd, / – mens vi sover, / drømmeløse.«

Det er efterår i digtet, spleen så intens som halvfemsernes stemninger fra de frederiksbergske villaveje. Menneskene færdes i parker, hvor løvfaldets blade flyver hid og did. Svampene vokser. Men de sidste vers: »– mens vi sover, / drømmeløse« fortæller os, at »sjæle«, nævnt i første vers, ikke betyder hele mennesket, men kun dele af dets ego, harmoni og psykisk ligevægt. Hele landskabet forvandler sig således til en beskrivelse af det moderne jeg; »gitterbroer«, »blæsten«, »tørre«, »blade«, »svampe«, »skovene« og »sover« bliver billeder på henholdsvis vanskelige kontaktforhold, modgang, efterladenskaber uden værdi, forrådnelse, rodfæstethed og vegetativt liv; »genfærd« bliver billede på to ting, hver i sammenhæng med én tolkning: anakronisme og det tågeagtige ved svampenes konturer; står uden for strukturen ligesom billederne »visne« og »melodier«, der også er flertydige.

»Oktober« bliver på denne måde også billede på en efterklangstid, et interregnum – og altså identisk med indholdet af symbolet »eftermiddag«; »oktober« har også samme plads i årets kreds som »eftermiddag« har det i døgnets.

»Jeghuset« indledes med et digt uden titel, en slags motto for kapitlet; »de egne«, der dér tales om, må derfor være »jeghuset«s trapper og kamre. Sarvig skriver:

»Atter kommer denne mumlen af mennesker / mig imøde. / Jeg er atter i disse egne, / hører disse fødder / tydeligere, hastigere / for hver gang, jeg kommer.«

Digtet er en skildring af et hus' lyde, men det er også en skildring af Sarvigs egen lyriske holdning, for »Jeghuset« er jo en beskrivelse af hele digtkredsen. I kraft af gentagelsen af »disse« og dermed af parallelliseringen af »mumlen« og »fødder« med »egne«, bliver det sidste ord et billede, bliver også udtryk for poesien og det moderne sind, og »mumlen«, »hører«, »fødder« og »hastigere« må opfattes som billeder på oplevelser af et kunstnerisk behandlet stof, samt udtryk for sjælekræfter. På samme måde som »genfærd« i »Oktober« var signal for digtets sjælelige plan, er i dette digt »egne« et billede uden for strukturen, nøgle til undermeningen. Imidlertid kan »egne« også være tiden. I så fald bliver »mumlen«, »hører« osv. flertydige billeder med tre værdier samtidig med, at de er almindelige ord med deres leksikalske betydning i behold.

Fjerde afsnit, »Forløsning«, indeholder ikke digte, der direkte knytter sig til kapitlets titel. Men dets landskab er karakteristisk beskrevet i »Ingen før«, der i øvrigt er blevet stærkt omarbejdet i »Udvalgte Digte«. Det er denne sidste og klarere variant, jeg vil beskæftige mig med:

»Vi gaar gennem ovnens hal, / hvor alt levende brænder.

Vi gaar gennem ovnen, / gennem solskinslandet, / og ser os om / forundrede – / her, hvor ingen har været før.

Nu glammer den hvide ovn, / dræber ikke.

Og vi kommer ud en vinterdag, / hvor der er hvidt ved askens port.«

»ovnens hal« er billede på sommerens egenskaber, »solskinslandet«, og digtet kan godt opfattes som en beskrivelse af en meget hed og tør sommer, »ovnen« og »asken« er da billeder på disse egenskaber ved sommeren. Men oplysningen om, at sommeren ikke »dræber«, får os til at tænke på, at Sarvig bruger årets tider også som billeder; »dræber« er signal for det psykiske plan. Og nu bliver sommeren udtryk for det samme som »oktober«, den tid, digteren og hans læser er gået igennem, en overgangstid, »vinteren«, der ligger ved som-

merens port, er da den sidste hårde tid, før foråret, det ny rige, oprinder. Man lægger mærke til, at Sarvigs brug af årstidernes navne ikke er den samme i digtene: snart er det efteråret, der er overgangssymbolet, snart sommeren. De to årstider kan imidlertid også være billeder på psykiske tilstande, og helt nye billedkonstellationer opstår. Billeder med hvert sit indhold i forbindelse med hver af de tre tolkninger er: »ovnen«, »hal«, »brænder« osv., ligesom »gaar« og »kommer« er flertydige ord.

»Kristus« er den vigtigste forestilling i »Morgen i jeghuset«, og et af de bedste Kristusdigte er »Kristus i kornet«:

»Jeg saa kornet inat, / det drømmende korn, / alle menneskeslægters korn
og aks / paa disse marker.

Jeg saa det i morges ved fem-tiden, / da Kristus kom, / den blege time, da
børn fødes, / da brande bryder ud.

Det var saa smukt. De sov saa tyst. / Og Kristus gik som en maane gennem
kornet.«

Centralbegrebet er kornet, »menneskeslægters korn«, der som landskabet og tidspunktet kan opfattes ganske bogstaveligt; men nøglen, »menneskeslægters korn«, fortæller os, at kornet, landskabet og tidspunktet også kan udlægges som billeder på menneskeslægternes afkom, verdenssituationen og tiden i fyrrerne; »drømmende« er da ikke længere noget billede. I de fleste af de andre »Kristusdigte« opfatter man heller ikke Kristusnavnet symbolsk, men da Kristusforestillingen faktisk er den dominerende i samlingen, der jo har fået navnet »Morgen i jeghuset«, fristes man til at tyde Kristus som billede på næsten det samme som »morgen«, så meget desto mere som »Kristus« i »Kristusstenen« ikke er nogen person, men utrykkeligt defineres som en drøm. Karakteristisk er det også, at Kristus ellers optræder på en mærkelig skjult måde: »vandrende i drømme«, bag »laagerne med en mærkelig hat« eller gående »som en maane gennem kornet«. Bebuder af noget kommende er Kristus i digtene — er det gudsriget?

Mens der altså motivisk er en tydelig udvikling i forfatterskabet, er der ingen strukturelle forskydninger. Alle de analyserede digte, udvalgt i hvert kapitel blandt de titeldigte, der var at finde, har samme struktur.

Ejendommeligt for denne er det, at ét ord blandt dem, strukturen omfatter, ikke kan opfattes som billede, uden de øvrige også må, ligesom ét ord ikke kan opfattes kun som ord, uden de andre tolkes lige-

sådan. F. eks. opfatter vi ikke »sjæl« i »Oktober« som billede på harmonien i sindet, før alle fænomenerne i naturen registreres som billeder med tilsvarende realindhold; ej heller kan f. eks. »mumlen« i titeldigtet i tredje kapitel opfattes som billede, uden at lydene i huset fikseres som metaforer, så lidt som »solskinslandet« fra »Ingen før« kan opfattes som billede på efterklangstid, før »vinterdag« og »hvid« også tydes som billeder – på tiden. Hvert af ordene i billedmønsteret er flertydige.

Som nævnt er der ingen strukturel udvikling i samlingen: i hvert afsnit er der nogenlunde samme forhold mellem digte med denne struktur og digte med andre. Yderligere har »Briller«, »Maanens dag«, »Min sorg«, »Spinnet« og »Dagdrømme« i første kapitel af »Jeghuset« denne struktur. (»Min sorg« er et meget fint digt, klart og fast i opbygningen.) I »Oktoberfantasier« er »Mandag« sammen med »Oktober« bygget op på samme måde; i »Jeghuset«, tredje del, har »Ung nat« den også. Vi finder ikke yderligere eksempler i »Forløsning«, men i femte og sidste del er også titeldigtet, »Sort krone« og »Telefonaks« gjort over denne strukturelle læst, planstrukturen.



Imidlertid er den analyserede suite digte ikke den eneste række, man kan udtage blandt digte i »Jeghuset«, der har forestillinger tilfælles med afdelingens titler. Også andre scier lader sig fremdrage med digte, der er bygget over *andre* strukturer.

»Nattens skyggeskaal« kredser om natten, handler altså også om én af døgnets tider, selv om symbolet falder noget anderledes ud end i »Eftermiddag«:

»Hørte du konkylien koge / i de lange nætter? / havet tale? / havets maage, / havets hvide glødefugle / skrige ud i mørket?

Det er skæbnens fugl, som skriger / over brænding, over strande, / mens din skov, dit natsind bruser . . .

Hørte du en stemme kalde, fjernt / som fjernt fra nattens rande?»

Det er i anden strofe, nøglerne til digtet sidder: er »skæbnen« og »natsind« billeder? Eller er alle de andre tilsyneladende konkrete forestillinger billeder? Digtet giver ikke svar og skal heller ikke. Er »havet« hav, så er »skæbnen« og »natsind« billeder på uhygge og mørke, det sidste billede er et nyt ord, ikke en gentagelse af »din skov«;

er »skæbnen« og »natsind« ord med deres leksikalske betydning i behold, bliver »havet«, »maage«, »mørket« osv. billeder på tilværelsen, mening, ulykkestid osv. Hvad »skyggeskaal« betyder, er dog ikke klart. Betyder det »havet«, »konkylien«? I så fald er meningen med titlen: Ulykkestidens tilværelse. Betyder det digtet? Dermed er meningen med titlen: Ulykkestidens skjulte billede. Det første er nok det rimeligste.

Oscar Geismar beklagede sig i den omtalte anmeldelse over Sarvigs manglende musikalske sans. Det musikalske indslag i dette digt kan dog ikke være tydeligere. Både de uregelmæssige rim (koge / maage, strande / rande) og rytmen (håvet tåle / hævets maage / hævets hvide glødefugle f. eks.), så sindrigt bygget op over gentagelser, viser dette. Man lægger i øvrigt mærke til, hvordan det flertydige syntaktiske forhold mellem »havets maage« og »havets hvide glødefugle« gentages med »din skov« og »dit natsind«. »-fugle«s billedkarakter fremhæves ved, at ordet står i flertal, mens »maage«, som det kan være navnetillæg til, står i ental, — omend man måske kunne mene, at »glødefugle« ikke er heldigt; ordets flertalsform synes unødvendig for opfattelsen af strukturen og forvirrende, fordi »glødefugle« ikke har samme forhold til »maage«, som »natsind« har til »skov«.

»Modne« i »Oktoberfantasier« har også efteråret som motiv, høsten:

»Tavse / sad brune kærner / i æblets kirke.

Og rundtomkring i taagen / hang frugtens templer, / grønne og lyse.

Vi gik rundt til dem alle / og bankede paa.

Præsterne var brune og tavse.«

Man lægger mærke til, at digtet indeholder to begrebskredse, én samlet om høsten (»kærner«, »æblet« og »frugten«) og én samlet om det religiøse (»kirke«, »templer« og »præster«). Ved at sætte de høstlige forestillinger i ejefald knyttes så de to planer sammen: »æblets kirke«, »frugtens templer«, og at »præsterne« betyder kærnernes præster, er tydeligt; det religiøse plan er billede på det høstlige, det høstlige billede på det religiøse. Frugthøsten optræder som udtryk for den sarvigske religion og Sarvigs religiøse samfund som tegn for høsten. Ligesom hos de gamle romantikere er naturen korresponderende med sjælen. Sarvigs religiøse samfund betegner de kræfter, der i den nuværende overgangstid forbereder det kommende — både i naturen og sjælen.

I »Jeghuset«, tredje del, har »Tankestille« samme struktur. Jeg vælger at analysere digtet i den form, det har i »Udvalgte Digte« 1952:

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

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 lurar en krig / langt ovre bag tagene.

Og tanken sidder tavs / paa sit taarn.«

Digtet er bygget op på samme måde som »Modne«. Vi har to forestillingskredse: — en beskrivelse af en storby med banker, spejdende tårne og ensomme mennesker, gennemsyret af krigsangst; »sjælen«, »forventningens øde torv« og »tanken« betyder menneskene, torvet med ventepladser og den årvågne vagt; — og tillige en beskrivelse af det moderne jeg; »sjælen«, »forventningen« og »tanken« behøver ikke at tolkes som billeder, byen og dens karakteristika kan lige så godt opfattes som billeder på jeget, som »sjælen«, »forventningen« og »tanken« er dele af. Vi mærker os i denne forbindelse den typisk sarvigiske distinktion mellem tanken og sjælen, mellem intellektet og følelsen, en distinktion, der sammen med fremtidsforventningen og al den øvrige tale om vor nuværende krisesituation peger imod Vilhelm Grønbech som Sarvigs ideologiske inspirationskilde. Opfatter vi nu »Tankestille« også som en skildring af den moderne psyke, ser vi så et sjæleligt landskab, domineret af ørkesløshed og forventning, anakronismer og rædsel, splittelse. Vi er i »jeghusenes« by.

Digtet er stærkt suggestivt og opbygningen klar og stram; ét af samlingens bedste.

Med »Dit ansigt« fra »Forløsning« er vi tilbage i landskabet, og vi følger således stadig forandringerne i digtsamlingens lyriske panorama. »Dit ansigt« har samme struktur som »Tankestille«; den ene gruppe ord og billeder beskriver et ansigt, den anden en kirkegårdsskrænt:

»Dit ansigts store buskede skrænt.

Dine røde huler, / som aander varme, / og buede ujordiske søer.

Aa, kirkegårdsskrænt / med tændernes ubeskrevne gravtavler! / — Du skælver, naar du taler, / naar du smiler.«

»ansigt«, »tænderne«, »taler« og »smiler« kan være billeder på ejendommeligheder ved skrænten; »skrænt«, »søer« og »gravtavler« kan være billeder på ansigtstræk: »Jeghuset« er blevet til et portrætilandskab.

Sidste dels titel er jo »Morgen i jeghuset«. Det eneste digt i kapitlet med »huset« som motiv er imidlertid »Vild angst«:

»Mørket synger omkring mig, / langt og vidt. / Er en stor mund af mørke, / hvor der spilles et spinkelt instrument.

Aandedragenes sagte vejr / blæser mod min pande, / mens jeg gaar dybere ind / i legemets mørke / for at finde den mand, / der sidder og spiller flygel.

Nu holdt han op, / laaget smækkede i.

Alt blev stille.

Dybt, dybere ned, / langt ind i lungernes vidtstrakte skove, / til jeg banker paa hjertets dør.

Men alt er stille.

Da løber jeg, jeg løber / vild af rædsel / bort fra huset —.

Også i dette er billeder og ord samlet i to alternative grupper: én om legemet og én om landskabet. Ord i den ene gruppe er billeder på forestillinger i den anden: »spinkelt instrument« kan være udtryk for lydene fra »en stor mund« — eller vice versa; »vejr« kan være billede på en egenskab ved »aandedragene« — eller »aandedragene« kan være tegn for en mærkværdighed ved »vejr«; »skove« kan være billede på »lungerne« — eller vice versa; »dør« kan være udtryk for en omstændighed ved »hjertet« — eller »hjertet« kan være billede på en særlig »dør«; »huset« kan være tegn for en ejendommelighed ved »legeme« — eller omvendt. »gaar«, »finde«, »banker« og »løber« er alene ord med normal betydning, såfremt det er i et landskab, digteren befinder sig; »mund«, »aandedragene« osv. bliver i så fald billeder. Er det i legemet, han næsten som en læge orienterer sig, bliver alle disse verber imidlertid billeder; »mund«, »aandedragene« osv. bliver nu ord med almindelig betydning. Vi ser altså, at strukturen er bygget op af ord, som alle kan opfattes på to måder, som alle er flertydige.

Angsten udløses af legemets/husets død og ødelæggelse. Digtets motiv understreger, at dette »jeghus« ikke blot er en sjælelig form, men også en fysisk. Samme tanke er også udtrykt gennem brugen af de flertydige strukturer, hvor en ydre form svarer til en indre. Digtets stemning står ellers i mærkelig kontrast til harmonien i øvrigt i »Morgen i jeghuset«, stemninger, som jo titlen selv indestår for.

Alle disse digte har samme struktur. Karakteristisk for denne er, at man ikke kan vælge ét flertydigt ords ene mulighed, uden at man får én af alle de andre flertydige ords indhold med i købet. Enten er »havet« i »Nattens skyggeskaal« hav, og da er »skæbnen« og »natsind« billeder, eller også er »havet« billede på tilværelsen, og så er »skæbnen« og »natsind« ord med deres leksikalske betydning i behold. Enten er »kærner« i »Modne« frugtkerner, og »kirke«, »templer« og »præster« er billeder, eller også er »kærner« billede, og så er »kirke« osv. ord og kun ord. Og således kan vi blive ved – digt efter digt. Omkring de centrale forestillinger i hvert digt samler sig to alternative grupper af ord og billeder i to virkelighedsmønstre. Jeg kalder denne struktur en gruppestruktur.

Den behandlede række viser i øvrigt, at strukturen findes repræsenteret på et hvilket som helst stadium i »Jeghuset«. I første kapitel er således »Skæbnesang« og »Eftermiddag« bygget op på denne måde, og i tredje har »Frøers X« samme struktur.



Men de flertydige strukturer er ikke enerådende i »Jeghuset«. Vi kan udtage yderligere en række centrale digte, hvis billedmønstre er klart *entydigt* opbygget.

»Bleg morgen« er fra første del; jeg analyserer varianten fra 1952:

»Altid hører jeg sandheden gaa og raabe / mellem husene. / Men naar jeg lukker vinduet op, / er manden forsvundet med sin vogn, / og husene staar med deres sædvanlige ansigter, / deres triste solsmil / i en dag som alle andre.

Stor var morgenen, som kom. / Vældige lys har den tændt i rummet. / Skære, lyse farver / skælver i køligheden. / Sandheden var raabende nær / og gik bort til andre gader / mange tage borte, / hvor andre nu hører ham raabe.«

Allerede i digtets første vers opløser Sarvig beskrivelsen af gadesælgerens gang gennem gaderne om morgenen til en beskrivelse af sandheden, der bliver væk for masserne, »gaderne«, og skjuler sig for de enkelte personligheder, »husene«, – deriblandt også digteren. Karakteristisk nok finder vi strukturen allerede fastlagt i de første vers; det præger næsten alle digte i denne del af samlingen. – »sandheden« er nøgle til poemet; det er nemlig muligt at opfatte »raabe«, »husene« osv. som billeder på forskellige omstændigheder, under hvilke »sandheden« optræder; at opfatte »sandheden« som udtryk for gadesæl-

geren, er ikke muligt. Digtet har således kun ét virkelighedsplan, og »morgenen« bliver billede på erkendelsen, genfødslen. Et lille skilt, der peger hen mod det sted, hvor nøglen hænger, er »altid«. Når døren går op, ser vi ind i abstraktionernes tynde blå himmel, Sarvigs metafysiske forestillingskreds. »Bleg morgen« er med rette blevet beundret; klarheden og den dæmpede tone giver det dets skønhed.

»Mandag« er fra anden del:

»Mandag / var maanens dag, / da maanen længe hade kimet i natten, /
flammet som et rygende baal, / mens timerne gik og vendte tilbage, / og vi
stod aarle op / som tændte huse,

svarende lys, / som tændtes i den sorte morgen, / atter blegnende, / saa vi
ikke kendte hverandre, / da dagen kom, / og den svage sol / delte dagen / med
den dagblaa maane.«

Her er nøglen til digtets fiktive plan de sidste ord i første strofe: »som tændte huse«. At opfatte »vi« som billede på egenskaber ved »huse« er absurd, det omvendte er derimod det eneste rimelige. En skildring af de psykiske tilstande hos det tyvende århundredes mennesker er så den følgende beskrivelse: »tændte« vil sige opflammet for det nye og »lys« selve inspirationen. Men med »blegnende« er fiktionen allerede forladt, og Sarvig fortsætter med planstrukturen, som fiktionen er signal for. Alle Sarvigs poesier indeholder et udgangspunkt for den rette forståelse af undermeningerne.

I tredje del finder vi »Korsruder«. Det er en slags kim til de andre digte med »hus« som motiv, men også en nøgle til forståelse af dette for Sarvig så vigtige billede:

»Mennesker er huse / med korsruder.

Alle er vi / huse i byen.«

Ganske tydeligt er det, at »huse« er billeder på visse sider af menneskene – det stivnede og færdige i vore personligheder; »huse / med korsruder« vil så sige stivnede og færdige karakterer med ensomheden og den åndelige død lysende ud af sjælen. Det er i parentes bemærket umuligt at tolke Sarvigs billeder uden at oversætte dem til nye billeder. At »byen« er et hyppigt brugt billede på det moderne fællesskab, er ud fra dette let forståeligt.

»Forløsning«, fjerde afsnit, har ligesom tredje et indledningsdigt, der er en slags motto for kapitlet. Strukturen er her den samme som i de foregående. Men motivet er nyt:

»Det er som at vaagne op til et skib, / der har sejlet i mange dage og stadig sejler, / en stor damper, der maler sig vej over det lyse hav. / Den durer svagt, der klirrer glas, og maskinens puls / gaar støt, som den gik igaar og dagene før.«

Det lille ord »som« gør beskrivelsen af skibets sejlads til en fiktion. Skildringen er spundet langt ud og er derfor vanskelig at tolke i enkeltheder; hele skibsrejsen må dog være billede på jegets placering i tiden, ligesom døgnets og årets rejse er det andre steder i samlingen. Vi rejser ikke selv, vi føres af sted af tiden. Begivenhederne i døgnnet hører vi som klirrende glas, men tidens gang er konstant og rolig, uafvendelig.

I femte kapitel finder vi »Faderværket«, hvor »tilegnelsen« er nøgle, dvs. markerer digtets fiktive billedstruktur. Digtet er ikke godt og er også udeladt i »Udvalgte Digte« 1952. Det er adresseret til Kai Hoffmann, hvis personlighed og arbejde lignes med et træ, som Sarvig føler sig som kvist eller gren på.

Denne struktur optræder i hvert kapitel i samlingen. I første er yderligere »Mit sind« og »Jernbanevogne« bygget op over samme; i andet »Skuret ved skoven«; i tredje »Flyveblad« og »Pupper«. Karakteristisk for dem alle er, at billederne kun kan opfattes som billeder, og at strukturen i dem derfor er entydig.



Imidlertid har vi også flertydige billedmønstre i et par digte; en række billeder, som har flere betydninger; således i »Frostbellis«. Sarvig har udvalgt en tredje forestilling til at være billede på to andre: sneen, der falder, og ulykkerne, der vælter ind over os. Den fiktion, han har valgt, er tidslen, der udsender sine frø, et flertydigt billede:

»Tidsselfrø.

Den store tidsels tid, / da alle frygter / inden døre, / mens tidselpagoden / staar rygende / med fnog.

Nu flyver frostbellis / forbi mit vindue / og vender deres ansigter mod mig.«

Digtet er ét af Sarvigs bedste; med et minimum af ord har han givet digtet et maksimum af indhold. Hvilken sproglig økonomi, hvilken balance mellem billederne!

Yderligere to digte i »Jeghuset« har samme struktur som »Frostbellis«; først »Fra nattens hus«: Indledningen til dette er bygget

op på samme måde som »Bleg morgen« med en nøgle til digtets billedplan i første vers: »Nu staar nattens kirke for mit sind« – »kirke« må tolkes som billede på jeget; da »nattens kirke« også senere bliver kaldt »nattens hus«, er tolkningen så meget desto sikrere. »natten« bliver så billede på »det moderne«, og hele den efterfølgende skildring af udsigten fra kirkens tag bliver en beskrivelse af tidens sjælkvide fra dens ulykkers centrum, men den bliver også en skildring af Sarvigs lyriske forfatterskab, samtidig med at samlingen er en beskrivelse af en række sjælelige metamorfoser. »kirke« bliver et flertydigt billede, og det gør alle de andre centrale ord i digtet også. Strukturelt set er »Fra nattens hus« og »Frostbellis« gjort over samme læst.

Det tredje digt i samlingen, der har en lignende struktur, er »Tankegang«. Billedbygningen i »Tankegang« er lidt anderledes end i de øvrige af Sarvigs digte. Her anvender han en form, der er meget brugt af Sophus Claussen og hans senere efterlignere; han indleder med at præsentere en sansning (»badebroerne«), så gøres denne til billede på tiden, der lader vente på sig, endelig gøres billedet flertydigt, idet det også gøres til billede på forfatterens sind:

»Der er noget sært ufuldkomment / ved saadanne badebroer, som kun naar lidt ud i vandet. Et billede paa en tid, som ikke er kommet.

Et stort blaåt, skraat hav staar i mit sind / som en sal med et vældigt gulv.

Jeg sidder paa en strand / i et stort hukommelsestab, / i det daglyse billede.

Andre dage var det, / somom min tanke atter og atter / destillerede sig / i dagen / som i en kolbe.«

De følgende billeder, »strand« og »dag-«, bliver udtryk svarende til de første, flertydige, både billeder på stadier i tiden og tilstande i sindet. Denne struktur danner en samlet fiktion ligesom i »Frostbellis« og »Fra nattens hus«, der jo er bygget op af flertydige billeder. Mens det i »Frostbellis« var tidslen, og i »Fra nattens hus« kirken, er det i »Tankegang« stranden, som man ser for sit indre øje. Alle de vigtige ord hører til inden for fiktionens ramme. Jeg kalder dette billedmønster for en fiktionstruktur.



Sarvigs motivkreds er snævert afgrænset, men principielt ikke anderledes end mange andre digteres. Han er ikke den eneste, der har digtet om nutid og fremtid, og hans poetiske form er heller ikke enestående i hans samtid eller inden for dansk litteratur. Hans nærmeste

»strukturelle« fælle er ironisk nok Munch-Petersen, ironisk nok, når man tænker på deres modsatte ideologiske tankeverdener. »Nattens skyggeskaal« f. eks. minder meget om Munch-Petersens »ubetvingelig«: samme motiv, samme idé, samme struktur. »Telefonaks« minder ligeledes i sin opbygning om ét af Munch-Petersens digte, »Rødt og sort«; begge er landskabsbilleder, begge er bygget op over samme struktur, begge har nøglen i digtets midte, og i begge er farvetillægsordene vigtige billeder. Men netop disse eksempler på sammenhæng mellem Munch-Petersen og Sarvig viser deres respektive selvstændighed. Skønt digtene er hinanden lig på mange måder, er man dog ikke i tvivl om, hvem der har skrevet hvad: begges diktation er helt personlig.

Sarvig har imidlertid aldrig omtalt Munch-Petersen, og måske skyldes de ligheder, der findes mellem dem, kun et slægtskab i det lyriske temperament.

Derimod har han offentligt erkendt sin gæld til Kai Hoffmann – i digtet »Faderværket« i »Jeghuset«. Digtet fortjener i denne sammenhæng at blive citeret, fordi det fortæller om den lyriker, der utvivlsomt har betydet mest for Sarvig, en lyriker, der næsten er glemt:

»Vi grønne grene, / vi unge skud / med grøn saft under barken, / takker jer, / som bar os saa længe / gennem vækstens aar / og holdt os frem mod lyset!

Du er et skønt gammelt træ. / Vældigt staar du / i solnedgangen / med lange skygger, / du store vidtforgrene, knudrede / faderværk,

som bar saa mange / og fører mig til dine veddede floder, / der langsomt som urvisere / rinder ind i tiden.

Saadan ser jeg dig, / store levende spind! / Saadan maa jeg / hilse dig, som du maatte bære / os og mig / frem til lyset / gennem lange skyggebrønde.

ud yderst at grønnnes / som lange, smidige skud, som floder, der langsomt / rinder ud i dagen.«

Digtet fortæller om en usædvanlig hengivenhed for Kai Hoffmann. Måske har Sarvig kendt ham personlig. Mærkeligt er det også, at det netop er de tidlige af Hoffmanns digte, der har betydet mest for Sarvig. Andre mere nærliggende værker ville det have været naturligt at møde reminiscenser af i en 22-årigs debutvers. Hvorfor er det Hoffmanns digtsamlinger fra før Første Verdenskrig og ikke »De hundrede Somre«, »Solemærker«, »Mod den yderste Rand« eller »Kærlighed og kildevand« f. eks., vi møder toner af? Mon ikke fordi

Sarvig fandt de symbolistiske digte fra før Første Verdenskrig mere moderne end tredivernes? I næsten glemte samlinger af Hoffmann møder vi en række af Sarvigs motiver: havet, skibene, årstiderne og husene. Vi finder i det store og hele de samme strukturer, bygget op på samme måde som Sarvigs, og vi støder ofte på de samme metriske former. Først og fremmest møder vi nok Hoffmanns indflydelse i digte med regelmæssig strofeform; dem er der særlig mange af i »Grønne digte« og i »Menneske«. Hoffmanns »Under Høsthimlen« fra »Den store Vaar« minder f. eks. meget om »Hørte I en hammerskare« fra »Grønne digte«. »Under Høsthimlen«:

»Solen har skinneth. / Og Regnen faldt. / Nu er det Høst – / og vort er alt.
Vort er det Korn, / som frodigt skød. / Vort er det sorte / det signede Brød.
Straalende Sol, / der begraves i Vest – / nu gaar vi ind / til Vinterens Fest!
Stjerner, som højt / over Negene staar – / nu gaar vi frem / gennem Vinter
til Vaar!

Hvad er som Neget / i Stjerneskar – / Himmel og Jord / er os sælsomt nær.
Neget er sat os / som Mærke og Tegn, / at vi er Børn / af Sol og Regn.
At det skal vorde os / Glans og Glød – / det, som er rundet / af Muldens
Skød.

At vi skal frem / gennem Tidernes Blaa / Evighed, Evighed / syngende
saa . . .«

»Hørte I en hammerskare«:

»Vinter kommer; / mennesker færdes ude / ængsteligt og tyst / bag dagens rude.
Mørket kom / tilsidst til disse kamre, / stort som tage / tækt af regnens hamre.
Hørte du en sorg, / en lykke banke? / Fandt du ikke ro / i dødens tanke?
Hvor er dine / brødre, søstre henne? / Saa de osse / solen, tiden vende?
Dæmpede mon sneen / deres stemmer? / Eller er de ude, / hvor de glemmer?
Se de øde lande. / Vinter kommer. / Solens egn er fjern, / og fugles sommer.
Hørte du en / hammerskares slag? / Det var regn, / som tækte mørkets tag.«

»Under Høsthimlen« har næsten en typisk sarvigsk verseform, den sarvigske tone, og den sarvigske planstruktur i forenklet udgave med nøgle; ingen af de to digte er dog særlig fremragende.

Selvfølgelig er der tydelige forskelle mellem de to digtere. Hoffmann hylder ingen metafysisk historieteori som Sarvig, og de tidligste vers er i deres billedpragt, melankoli og skønhedsattrå fjernt fra Sarvigs. De fleste af Sarvigs digte er også prosalyriske. Men lighederne er mange nok til, at man kan slå fast, at Sarvigs vigtigste æstetiske forudsætning er den unge Kai Hoffmann.

Blandt Hoffmanns ungdomsdigte er der i øvrigt mange fine, og Sarvigs ungdommeligt begejstrede hyldest i »Faderværket« er forståelig. At Hoffmann under påvirkning af den sejrige realisme med Johannes V. Jensen i spidsen udviklede sig til en noget robust og folkelig lyriker, var til stor skade for hans digtning. Sarvig er det altså lykkedes at finde et overset led mellem fyrrerne og symbolismen. Og dette bør være udgangspunkt for en højere værdsættelse af Hoffmanns ungdomspoesi; vi har ikke for mange rene symbolistiske digte.

Måske har Hoffmann også åbnet blikket for andre symbolistiske lyrikere; Sarvigs poesi kan også ligne digte af Simon Koch og Aage Matthison-Hansen, både med hensyn til strukturer, metrik og stil. »Efteraarssang« af Matthison-Hansen minder således stærkt om Sarvigs vers, blot er det blegere og mere ubestemt i sin symbolik end hans:

»Hvorfor disse sorte Skyer? Og hvorfor al denne Regn? / Lange, lysende Sølvdråber drypper fra sorte Træer. / Efteraarets Blade er rustfarvede og gule, de hænge alle paa visnende Stilke, / de, der er faldne, klæber fast til de vaade Veje / og Ribbernes Bladkød gnaves af Kulde og Sorg. / Hvorfor disse sorte Skyer? Og hvorfor al denne Regn? / Som Efteraarsløvet falmer og fryser bort, saaledes maatte Jordens Bregneskove fryse og forgaa, saaledes vil ogsaa engang Sfærerne opløse sig til strømmende Regn, / saa vil Stjernernes Glans slukkes, som Øjne, der miste deres Sekraft / og Verden glider ind i den store Blindhed.«

Ligheden *kan* være tilfældig og skyldes Sarvigs interesse for Tagore, hvis formsprog ligger nært op af Mátthison-Hansens orientalsk påvirkede poesi. Sarvig har i »Grønne digte« et digt, der hedder »Tagore«. Inderens poesi er dog langt fjernere end Matthison-Hansens og Simon Kochs fra Sarvigs.

Vi har tidligere set, at flere af Sarvigs ideer kan føres tilbage til Vilhelm Grønbech. Den danske filosof har også skrevet vers, en samling kom i 1941 med titlen »Solen har mange veje«. I denne finder vi »Lukkede huse«, der associerer med Sarvigs »Husene« fra »Menneske«; udtrykket: »som lukkede huse / med blindede spøgelsesruder« går næsten igen i Sarvigs meget overlegne poem: »Disse kors- og kryds-øjne, / der stirrer blindt mod mine ruder.« Også den hyppige brug af påfaldende tiltalord som »kære« og det ubestemte »du« er fælles for de to skribenter. Det kunne se ud som om Grønbech også som lyriker har haft indflydelse på Sarvig, selv om denne ikke har været særlig omfattende.

Heller ikke uden slægtskab med tidligere dansk lyrik er Sarvigs digte. Den metaforiske anvendelse af religiøse forestillinger er almindelig i romantikken; og man må undre sig over, at ingen har bemærket den overordentlige lighed, der er mellem Sarvigs begrebsverden og visse sider af universalromantikken – og mellem den første romantiks strukturer og Sarvigs. Ved gennemlæsning af »Jeghuset« hører jeg i hvert tilfælde tydelige overtoner fra Oehlenschlägers »Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur«. I sidste afdeling af digtsamlingen er disse næsten stærkest. Ikke alene finder vi de samme strukturer i »Morgen i jeghuset« som ellers overalt i »Jeghuset« og »Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur«, men de kristelige forestillinger er i begge brugt på samme måde. Der var således gode grunde til Oehlenschlägers ortodoksi i forordet til »Poetiske Skrifter 1805«, i mange af digtene *er* nemlig Kristus reduceret »til en Mythus af den aarlige Natur«, selv om det må siges, at der også er mange digte, hvor naturen er »en aarlig gientaget Mythus af denne guddommelige Forløser«; påfaldende nok er nogle af disse kommet til i de senere udgaver. At Kristus blot optræder som billede ligesom hos Sarvig, viser »Den hellige Nadvere« fra omtalte religiøse digtcyklus. Jeg citerer indledningen:

»Hvor flygted du, venlige Aand, / Som strakte til Himlen din Haand, / Sødt baaren / I Vaaren?

Til Skov og Grotte staar ei meer din Hu; / Der er saa dødt, der er saa vandkoldt nu.

Ingen hulde Blomster meer! / Barnligt ei Naturen leer; / Bleg og guul hun viser sig, / Skranten og frugtsommelig. / O, men see den modne Frugt, / Hvor dens Kinder rødmes smukt! / Af den matte Moders Skiød / Løfter jeg dig, Glut saa rød! / Glemmer hende over dig, / Thi din Vellugt tryller mig.«

»Glut«, Kristus, er billede på noget så prosaisk som vinklaser og samtidig også billede på nadveren. Som man vil se, danner moderbarn-fiktionen et flertydigt billedplan, der dog smukt er bygget sammen med grundstrukturen. Denne er en regelret gruppestruktur, som vi tidligere har mødt den hos Sarvig. Ligheden mellem Oehlenschlägers digt og det i det foregående analyserede »Modne« er tydelig; strukturen er principielt den samme. »Den hellige Nadvere« er billede på vintræet og vintræet og hele eksteriøret billede på »Den hellige Nadvere«. I »Modne« er de religiøse forestillinger billeder på det

høstlige og frugthøsten billeder på de religiøse. Noget forskellig er dog opbygningen, men ideen i de to digte er den samme, selv om diktionen er forskellig.

Skal Sarvig på strukturelt grundlag placeres litteraturhistorisk, kan man altså kalde ham romantiker; at han ikke også i større udstrækning er modernist, skal dog ikke vises her.

Så nært knyttet til dansk tradition som Sarvig er, kan den tilbageholdende, forvirrede eller den stærkt modvillige modtagelse, som mange vellærte kritikere gav ham, se mærkelig ud. At man ikke kan forstå en digter, der set på baggrund af den avancerede europæiske modernisme er ganske klar, er dog underligt og kan give anledning til mange tanker.



»Jeghuset« er kommet i to udgaver, den første i 1944, den anden i »Udvalgte digte« i 1952. Væsentlige forandringer med hensyn til form og indhold er ikke sket mellem de to samlinger. Først og fremmest er en del digte udeladt i 1952, nogle med urette f. eks. »Lanser« og »Havet« i første afdeling, »Jegkærner« i anden og »Blodbøg« i fjerde, de øvrige med god grund. Stramning og forenkling er motiverne for udeladelserne af de fleste digte; Sarvigs »bogstavdigte« er kasseret, f. eks. »Ved E's rude«; også et par svagere tankedigte, »Kloders øjne« f. eks., og rent deskriptive: »Træerne i alleen«, »Kirkeland« og »Et støvet gry«. Andre digte er blevet omarbejdede, alle til deres fordel. Ét af de omarbejdede fortjener særlig opmærksomhed, fordi bearbejdelsen heri er typisk: »Fra nattens hus«. Visse variationer i dets tema er udeladt og stoffet samlet om skiltringen af udsigten fra kirken. Digtets billedmønster gøres derved klarere: de udeladte partier komplicerede, om ikke umuliggjorde en strukturtolkning som tidligere beskrevet.

Det synes at have været et hovedprincip for nyordningen af udgaven fra 1952 at lade det lyriske særpræg træde frem i digtene med de flertydige billedmønstre.



»Jeghuset« udkom, som man ved, i 1944, men intetsteds mærkes krigens nærhed, selv en flygtig gennemlæsning vil bekræfte dette. Vi går gennem et landskab med sære vækster og byer med underlige huse,

og over landskab og by skifter lyset døgnet igennem, året igennem. Krigen er langt væk, kan ikke engang høres som en fjern torden bag horisonten; kun tre gange er selve ordet nævnt, som billede på skyerne, »de graa krigsflaader«, som noget fjernt: »Der lurder en krig / langt ovre bag tagene« og endelig i den karakteristiske passus: »Ikke i de store raslende krige / kom jeg livet nær.« – Sarvig har sat sig uden for tiden, hævet sig op over dens brutale virkelighed af sabotage, clearingmord og varemangel, det bliver for ham alt sammen alene symptomer på samme grundskade. Krigens rædsler findes kun i en afkrog af hans almene angstsymboler; billederne i deres helhed dækker over en metafysisk angst, hvori krigens kun indgår. Hans verden er derimod sindets, forventningens og metafysikkens. Ganske monomant beskæftiger han sig med to emner: tiden og sjælenc. Kun enkelte digte handler om Sarvigs egen digtning og færre om hans eget jeg. Med utrolig fantasi varieres disse temaer. Der var derfor gode grunde for Sarvig til at afvise W. Thierrys anklage for subjektivitet i omtalte artikel i »Bogrevyen«. Af en lyriker at være er Sarvig forbløffende lidt privat.

Den tankomæssige stabilitet i hans værk svarer helt til den strukturelle ensartethed, der præger »Jeghuset«. Digtene bygges op af næsten de samme symboler og på nogenlunde samme måde. Der er ingen forskel på de enkelte kapitler med hensyn til billedmønstre. Hvert indeholder både fiktioner, plan- og gruppestrukturer. Nøglerne til undermeningerne placeres samme steder i digtene, almindeligvis findes de i en genitivskonstruktion i begyndelsen. Der er sikkert en sammenhæng mellem digtenes faste ydre form og den statiske ideologi, der nok igen modsvarer et fastlagt psykologisk holdningsskema.

Sarvigs poesi har en sjælden enhed mellem ydre form og indhold. Han er én af de markanteste skikkelser i fyrrernes danske lyrik.