

Gustaf Munch-Petersen og den danske lyrik i fyrrerne

Et forsøg på placering på grundlag af flertydighed.

Af STEFFEN HEJLSKOV LARSEN

Gustaf Munch-Petersen udgav kun fire digtsamlinger, den første »det nøgne menneske«, i 1932, den sidste, »Nitten Digte«, 1937. Alligevel er hans lyrik ikke gået i glemme. I 1946 kom »Udvalgte Digte« fra 1938 i andet oplag, og i 1959 er hans samlede værker udkommet, der indeholder mange digte, som ikke er blevet trykt før eller kun er offentliggjort i »Vild Hvede«. Kritikerer Torben Brostrøm har forsynet bøgerne med noter, kommentarer, registre og en introduktion.

Det er imidlertid karakteristisk, at det fortrinsvis er lyrikere og kritikere, der bringer hans navn på bane; som Morten Nielsens er hans poesi tilsyneladende ikke blevet folkeejede på trods af, at de begge hører til fyrrernes poetiske forudsætninger, og begge havde nogenlunde samme skæbne; i øvrigt ofte nævnt sammen af den grund. Munch-Petersens første digtsamlinger synes ikke at være blevet større salgssucceser, de blev udgivet på forskellige forlag, den sidste endda i kommission; »Udvalgte Digte«, den eneste udgave af hans lyrik i tyve år, havde et samlet oplag på 850 eksemplarer, »Krigere uden Vaaben« af Morten Nielsen havde et samlet oplag på 4000. Siden har endda Morten Nielsens »Efterladte Digte« set dagens lys samt i 1954 en udgave af hans samlede digte med et oplag på 3000.

At Munch-Petersen ikke blev populær, men heller ikke glemt, er jo hurtigt forklaret ved at bruge formelen svært tilgængelig om hans digtning, en ganske brugbar og yndet kliché. At finde frem til årsagerne til denne påståede eksklusivitet er både vanskeligere og nyttigere. I januarnummeret 1959 af »Vindrosen« mener Brostrøm i »Det umådeholdne mådehold«, hovedårsagen er, at Munch-Petersen (sammen med Jens August Schade) har ladet sig påvirke af de internationale strømninger surrealismen og imaginismen og således er en af vore få modernister. Det er måske rigtigt, men hvad er så en modernist? Hvad adskiller Munch-Petersens lyrik fra næsten al anden dansk lyrik i hans samtid?

I »det nøgne menneske« og »Nitten Digte« er miljøet hverdagens; digtene er fyldte med sansninger af ting, i den første byboens og sø-

mandens, i den sidste fiskerens og havboens. Billederne tjener tingenes signalementer, danner ikke mønstre; ordforrådet er realismens. I den første samling findes en række mislykkede og umodne frembringelser, det kan ikke være andet, Munch-Petersens begavelse gik heller ikke i retning af en social-realistisk modernisme à la den svenske Arthur Lundkvist; sidste samling indeholder derimod lutter gode ting, landskabspoesier i frie vers. Men både i første og i sidste finder vi digte, der henholdsvis peger fremad og bagud i forfatterskabet, »søvn« f. eks. fra »det nøgne menneske« og »Rødt og sort« fra »Nitten Digte«, indledningen og afslutningen på hans arbejde med en bestemt strukturform,* den strukturform, der dominerer hans anden samling, »det underste land«.

* Jeg bruger i denne afhandling struktur i betydningen billedmønster, der omfatter et helt digt. Det har været lyriske generationers gentagne erfaring, at billedet er poesiens sjæl. Og den iagttagelse, at billederne i visse perioders lyriske digtning hænger sammen i flere forskellige, men nemt fikserbare mønstre, er udgangspunktet for afhandlingen. Det klart afgrænsede i disse overordentlig hyppigt forekommende strukturer er i øvrigt for mig kriteriet på, at den billedopfattelse, som bliver den logiske konsekvens af mine iagttagelser angående strukturerne, må være rigtig. Jeg skal ikke indgående beskæftige mig med billedet her, men da forudsætningerne for at drage en række konklusioner angående dets natur er klart til stede i det følgende, vil jeg lige nævne et par væsentlige slutninger: 1. Der eksisterer ikke kombinerede billeder (se Ulla Albecks »Dansk Stilistik« side 93), jævnfør »Forvirrings Regn« i »Rødt og sort«, der er analyseret i det følgende, hvor »Forvirring« er billede på egenskaber ved regnen, og hvor »Regn« er billede på karakteristika for forvirringen; dog indeholder de i denne afhandling citerede digte ikke afsnit, der viser det nødvendige i denne opfattelse. Ole Sarvigs lille digt »Modne« fra »Jeghuset« er derimod et udmærket eksempel. 2. Et billede er altid en fra almindeligt sprogbrug kendt betegnelse, der er brugt for en anden forestilling, denne opfattelse af billedet er i det væsentlige traditionel (se Cl. Wilkens »Poesien« side 114). 3. Skellet mellem billede og almindeligt ord går mellem leksikalsk (almindeligt) brug og digterisk (individuel) brug af det enkelte ord; dette er en voldsom udvidelse af den forholdsvis traditionelle billedopfattelses begrebsområde; lad mig give et eksempel: nogen formel forskel er der ikke mellem visse billeders og arkaiserende ordformers opbygning, se »strænge-« i »morgentime«, der er analyseret i det følgende; billedet har to betydninger: a. (slim)-tråde, et billede, som fuldstændig har samme funktion og opbygning som et arkaiserende udtryk; b. forudsætning for digtning, »strænge-« = strenge på lyren, der er et regulært billede; problemerne i denne forbindelse skal jeg dog ikke berøre her, blot vil jeg slå fast, at denne udvidelse af billedbegrebet ikke sker på den øvrige stilistiks bekostning. 4. Det isolerede billede har langt mindre poetisk betydning hos nyere lyriske digtere end de billeder, der danner mønstre. 5. Den traditionelle opdeling i undergrupper inden for billedkategorien er ganske udvendig og uden berøring med billedernes vigtigste digteriske funktion.

»søvn« har tilsyneladende adresse til en kvinde:

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

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

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

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

Men er »søvn« en kvinde? Hvis det er tilfældet, passer det med »ligge«, »lænder« og »skød«; »søvn« bliver således et billede på ømhedsforholdet. Er »søvn« derimod identisk med søvn i almindelighed, bliver f. eks. »ligge«, »lænder«, »skød«, »solen«, »vinden«, »stranden«, »vandet« og »havet« billeder; »solen« og »vinden« billeder på lykke og aktivitet, »stranden«, »vandet« og »havet« på hvile og harmoni. Mærkeligt ellers hos en modernist at se disse romantiske havbilleder dukke op.

Hvorfor nu denne flertydige opbygning? Digteren udtrykker sin ambivalente holdning til kvinden i en form, der både er koncentreret og anskuelig. Yderligere opnår han den kunstneriske tilfredsstillelse, at læseren selv fornemmer denne flertydighed og ikke blot får den dobbelte holdning postuleret. Det er ikke tilstrækkeligt, at digteren siger, han tvivler og håber, hvis læseren ikke kan fornemme det. I dette digt føler man tydeligt korsfarerens længselsfyldte angst for, hvad der binder. Den let balancerende struktur skaber sammen med »søvn«s originale billeder og fint afstemte adjektiver indtrykket af kunstnerisk beherskelse og udtryksevne.

»Rødt og sort« beskriver tilsyneladende et efterår, psykisk og fysisk:

»De grønne Blade blir gule – / Stormene river / Maaned efter Maaned – / Gul-røde Blade klamrer sig til sorte Grene – / Langsomt vrider Regnen Stilkene løse – / Saften staar stille i Roden –

Under jagende Himmel / sover Mulden sin Hvile – / grønne Menne-skehjærter sortner – / Menneskenes Storme blødende nærmer sig – /

Forvirrings Regn siver Nat og Dag – / Hjærtets Love mørner – /
Efteraars straalende Pragt / vandrer i døde Kolonner / gennem Menne-
skenes Byer – / – Solen er fjernest nu –«

Versene 9–13 viser os imidlertid, at digtet ikke blot er naturbeskrivende, men også tidsbeskrivende. Det er en skildring af efteråret og dets virkninger, men parallelliseringen af det menneskelige med træerne får os til at opfatte »Regn«, »grønne«, »sort« ikke blot som billeder kun i forbindelse med det menneskelige, men også alle andre steder i digtet. F. eks. bliver »grønne«, »Saften« og »Solen« billeder på forskellige former for liv, »sort« bliver billede på død, »Regn« og »Storme« på modgang og lidelse, »Efteraar« på forrådnelse, og »Grene« på menneskeligt fællesskab og vækst. Kun »grønne« og »sortne« er på denne måde nøgler til digtet, de låser naturbeskrivelsens dør op til tidsbeskrivelsen: alle konkreterne bliver pludselig udtryk for abstrakte værdier. »Forvirring« i »Forvirrings Regn« kan opfattes som et billede, således at »Regn« ikke nødvendigvis må forstås som en »nøgle«. Havde Munch-Petersen udeladt linje 9, 10 og 12, ville »Forvirring« imidlertid alene være blevet »nøgle«, således at vi i dette tilfælde havde at gøre med en struktur principielt identisk med »søvnen«s, som den er karakteriseret i det følgende. Nu regner jeg ikke »Forvirring« med til de væsentlige ord i digtet, da det ingen strukturel funktion har. En hel række af de vigtige ord i digtet kan altså opfattes på flere måder, både som leksikale ord og som billeder, og bliver det ene billede, bliver alle de andre ord det også. Digtets titel er således nok »Rødt og sort«, men det betyder »Lidelse og død«. Og skrevet i slutningen af trediverne kommer digtet så til at handle også om tiden, bliver en beskrivelse af den politiske situation på et tidspunkt, da nazismen og fascismen triumferede, og Franco begyndte i Spanien: »Solen er fjernest nu –.«

Strukturene i de to digte ligner meget hinanden, begge er de flertydige, d. v. s. begge digte har to tolkninger, der er lige relevante. Ved hjælp af den dobbelte form kan digteren udtrykke komplicerede situationer uden at give afkald på den kunstneriske koncentration. Teknisk er der dog en forskel: i »Rødt og sort« er de væsentlige ord i strukturen enten alle ord eller også alle billeder; i »søvnen« er der både ord og billeder i strukturens alternative tolkninger. Flertydigheden fremhæves i højere grad af den sidste form. Den første kalder jeg en planstruktur, den sidste en gruppestruktur.

Både kvalitativt og kvantitativt har digtene med disse strukturer en fremtrædende stilling i Munch-Petersens lyrik. Over dem er ca. 20 pct. af hans digte bygget op, og de findes i de fleste af hans bedste ting: i »det« fra »det nøgne menneske«, digtets landskab er både billede og landskab; i »nomader« fra »det underste land«, der skildrer vandringer i et ydre fantastisk landskab og et indre psykisk, ikke mindre fantastisk; i »sang« fra samme samling, »barnet« er barn og genius; i »præsentation« fra »mod jerusalem«, det handler både om kobberminearbejdere og om målbevidste socialister; i »ørkensang« også fra »mod jerusalem«, ørkenvandrerne er heri samtidig moderne slaver af fordomme og penge; i »ubetvingelig« fra samme samling, i dette digt er »stormfuglen« på én gang stormfugl og profeti om den ny tid; og i »preludium for antilopehornsflojter«, som på én gang beskriver en grotesk-frodig urskovsverden og digterens åndelige situation i midten af trediverne. Blandt hans svenske digte har »Nätter«, »Midvinternatt« og »Frukten« strukturerne.

Både tidskritiske, naturbeskrivende og erotiske digte finder vi i rigt mål i mellemkrigstidens realistiske lyrik. Det ny hos Munch-Petersen og poeterne i fyrrerne er den digteriske sammensmeltning af flere virkelighedsplaner som et princip. De to strukturer, vi her har fundet hos Munch-Petersen, finder vi ikke anvendt i nogen større udstrækning i tyvernes og tredivernes omfangsrige lyriske produktion. Både hos Otto Gelsted og Tom Kristensen finder vi godt en snes, mærkeligt nok flest hos den realistiske og kommunistiske Gelsted. Hos la Cour er der derimod en mængde eksempler på deres anvendelse, særlig i »Den tredie Dag« og »Menneskets Hjem«. »Den tredie Dag« og »Menneskets Hjem« må karakteriseres som romantiske både med hensyn til motiver, stil og strukturer. Knap halvdel af digtene har ét af de to billedmønstre. I poemer fra samme periode af William Heinesen finder vi dem også. Sandsynligvis er de alle fire påvirket af halvfemsernes lyrikere i det stykke. Hos Nis Petersen, som jo har et navn, observerer vi også nogle tilløb til sådanne strukturdannelser i strofer, der i øvrigt ikke er rigtig lykkedes. I Per Langes poesi finder vi dem hyppigt og som en integrerende del af hans lyriske teknik, men Per Lange vil jeg af andre årsager regne med til nyromantikken, et ensomt skud på symbolismens hjemlige stamme. Men tendensen til en romantisk modstrømning omkring 1930 hos periodens betydelige poeter finder vi ikke hos de små, som tydeligst viser tidsstrømmen.

Hvor nær man hos realisterne kunne være ved at fiksere strukturerne, men også hvor dyb kløften var mellem realisme og modernisme, viser et digt som »Dansk Vinter« af Otto Gelsted. Det er skrevet i næsten samme historiske situation som Munch-Petersens »Rødt og sort«, det er naturbeskrivende, og det har samme tendens. Men dets natursceneri er kun kulisse for Gelsteds afstandstagen fra det danske åndelige vejrlig, naturen bliver ikke billede – blot klima. Alene én stor nyskabende lyriker i generationen benytter dem meget: Schade, Munch-Petersens eneste åndsfrænde, men først i »Jordens ansigt« fra 1932.

I fyrrerne optræder derimod strukturerne hyppigt. Ole Sarvig og den nu forvandlede Paul la Cour bruger dem atter og atter, la Cour f. eks. i det smukke »Hun kunde ikke falde«, der minder meget om Munch-Petersens »søvn«. Som det er digtet et kvindeportræt. Vi hører om »hendes« nænsomhed og dæmpede tale, stilheden omkring »hende« og »hendes« åndelige styrke:

»I Svalernes Vinge / var det jeg ventet, / paa Træernes Grene, / hvor hendes Fødder tøved, / i Græssets lette Varme, / langs Vidjerne, paa Vandet, / paa de klare Sten. / Ad smalle Stier kom / den fremmede unge Pige / med Skyggen paa sin Mund, / med Stilhed paa sin Skulder, / stærkere end Skønhed, / yngre end Mod. / Paa Dybet kom hun gaaende, / af Bølgen hun betraadte / gjorde hun brede Veje, / hun bar mig skønt hun vandrede / paa mig med sin Fod. / Mit Liv blev forvandlet: / Hun kunde ikke falde.«

Men ser vi digtet efter, er det ligeså rimeligt, at »hun« er et billede, og »Svalernes Vinge«, »Træernes Grene«, »Græssets Varme«, »Vidjerne«, »Vandet« o. s. v. slet ikke er billeder, men konkrete, tingsord. Efter denne tolkning bliver »hun« billede på poesien. Digtets dobbelthed demonstreres af dets placering i de to samlinger, det har været offentliggjort i: sammen med vers med poesien som emne i »Mellem Bark og Ved«, og sammen med kærlighedslyrik i »Udvalgte Digte«. Både la Cour og Munch-Petersen bruger kvinden også som billede, den sidste på søvn og træthed, den første på aktivitet og under. »Hun« er flere, men strukturen den samme. Dybt personlig er dog begges brug, diktionen er ganske deres egen.

Samme struktur som i »Hun kunde ikke falde« bruger også andre af fyrrernes lyrikere. Thorkild Bjørnvig i enkelte digte, Ole Wivel i flere, Frank Jæger i ikke så få, særlig i »Anskuelses-Billeder« fra »Hav-

karlens Sange«, fast og gennemarbejdet poesi, hans hidtil bedste; Sarvig bruger den dog først og fremmest. Men lige så hyppigt er det strukturen, vi fandt i »Rødt og sort«, Sarvig arbejder med. Et digt som »Telefonaks« fra samlingen »Jeghuset«, et af de betydeligste værker i fyrerne, viser tydeligt hans slægtskab med Munch-Petersen, slægtskab, der yderligere kan spores i »Nattens skyggeskaal«. Også i »Telefonaks« befinder »nøglen« sig midt i, også det er både en landskabsbeskrivelse og en tidsbeskrivelse på én gang, ja, »Telefonaks« har endog den samme farvesymbolik som »Rødt og sort«, alt sammen tjener det blot en anden idé:

»Den tidlige graa morgen, / da solen tøver. / Alt er sort og grønt og graat. / De elektriske aks / staar i vaser rundt om i landet. / Man ser, det er det 20. aarhundrede, / ser det og husker. / Køerne brøler. / Dagen er ikke kommen endnu / under den lave kuppel. / Overalt i det blygraa mørke / sover mennesker.«

De tre første og fem sidste vers er digtets strukturelle kerne. Disse kunne godt udgøre et selvstændigt miniaturedigt i halvfemsernes stil, hvis det ikke var for den klare prosaform; efterårsspleen i den første lysningstime. Men den stærke understregning af det tyvende århundrede i sjette vers bringer os andre forestillinger i erindring: »morgen«, »dagen« og »mørke« bliver pludselig billeder på tidsafsnit i menneskehedens historie. Vi befinder os i en tid, hvor »solen«, den samlende myte, endnu ikke er kommet; »dagen«, guldalderen, er endnu ikke op-runden; »køerne«, de ubevidste kræfter, venter »dagen«, den ny tids snarlige komme, mens mennesker endnu er uden kontakt med hinanden og det kommende – de »sover«.

At »Telefonaks« og »Rødt og sort« har samme opbygning, er tydeligt. Hos Erik Knudsen finder vi igen strukturen, dog ikke mange steder, han bruger nok adskillige »små hårdføre billeder«, men de er ikke knyttet sammen. Og vi møder den i et par af Wivels digte f. eks. i »Fisken«. Men den, der hyppigst benytter planstrukturen, er dog Sarvig.

Munch-Petersens to midterste digtsamlinger »det underste land« og »mod jerusalem« er hans interessanteste, særlig den sidste, hans mest eksperimenterende. Fra fjern og nær henter han sine billeder: fra den

amerikanske bluestradition, vi hører om »dreng«, »baby«, »jerusalem« og »kleopatra«, fra den kristelige mytologi, der tales om »gud«, »frælsesen«, »det ny rige« og »Herrens dag«, og ellers fra de eksotiske himmelstrøg. Billederne har nogenlunde faste værdier. Munch-Petersen skaber sig i disse samlinger et poetisk mikrokosmos, og i hvert fald i tre digte lykkes det ham at anbringe sin lilleverden i poesiens univers: i »glimt – varslende – flygtet«, »morgentime« og »sjælens sang«.

Strukturelt er de tre digte knyttet nært sammen med de tidligere analyserede digte; både de og de tidligere omtalte indeholder alternative virkelighedsplaner. Og motivisk: Der går en lige linje fra »søvnen« frem til hans lyriks højdepunkter, flere gange i samlingen »det underste land« vil man f. eks. opdage, at kærlighedspoesien ofte lige så godt kan opfattes som fremtidsvisioner ligesom kærlighedsdigtet »morgentime«; men strukturen er en anden i dette.

»morgentime« fremviser fra begyndelsen et fantastisk, romantisk sceneri, alle hans forskellige stilistiske virkemidler skaber en fascinerende helhed:

»paa himlens dybe / bund af nat / ligger som kul / alle elskovsgnisternerne – / stille fløj / de een efter een, / sorte perler paa / himlens bund –

Jeg, den Udvalgte, / er i nat blot / sønvogteren / dødssværdet / for Den Store Kærligheds / dør – / under den matgyldne / portal med / korslagte ben / sidder jeg vaagen / med vogtersværdet paa / mit knæ –

himplens sæd rinder gennem / alle tage – / bag døren, hvor den / store kærlighed sover, / hører jeg uden at lytte / de store fugles hvirken / om duftløse vidunderlige / blomster – / hver ild er / død –, og / de hvide sletter trykker / al vind indtil sig / i voldsom søvn – / sjakalerne holder vejret / stirrende mod himlen / med blinde øjne – / ingen smiler – / ingen spejle dugges – / DEN STORE KÆRLIGHED / SOVER –

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

ingen vil kende / nogen efter / denne nat – / og alle træk vil / være smeltet, / naar en morgen kommer –

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

At den centrale forestilling er »Den Store Kærlighed«, står straks klart, men er der tale om en kvinde? Indledningen kunne tyde på det:

»alle elskovsgnisterne – / stille fløj / de –«, men elskovsgnisterne befinder sig på »himlens bund«, så hvorfor menes der ikke også stjernerne, der slukkes, når morgentimen nærmer sig? Med det samme fastholdes centralbegrebets karakter af flertydigt billede, og efterhånden som digtet skrider frem, bygger han billedets dobbelte indhold op: »Den Store Kærlighed« er enten billede på en kvinde eller den ny fællesskabsfølelse, tusindårsriget. »ingen vil kende / nogen efter / denne nat« og »naar nattens / purpurjolle blomstrer, / skal ingen være udvalgt«: Digteren, »Den Udvalgte«, behøver ikke at vogte »Den Store Kærlighed«, tilværelsen er ændret, og den jomfruelige ny tid / jomfruen gjort til moden virkelighed / kvinde: »min dronning skal / have mistet sin krone.« Jaloux kan man dog ikke sige, digteren er.

»Den Store Kærlighed« er således flertydig, billede enten på kvinden eller tusindårsriget, den specielle og almene lykke. Ordet danner dog ikke sin egen fiktive verden omkring sig, fordi det ingen større billedværdi har ud over det typografiske. Men det er anbragt i et fantastisk orientalsk ørken- og oasemiljø, som i sig selv er en fiktion, der dækker de to virkelighedsområder, digtet handler om. Det kommer således til at indgå som fiktivt element i en fiktion og bliver billede blandt de andre billeder. Til denne stamme knytter så alle de andre ord og billeder sig, og alle væsentlige ord er altså billeder og kun billeder, men hvert med to værdier. Forskellen mellem denne struktur og de foregående er hårfin, men tydelig.

Årsagen til digtets skønhed er på én gang strukturens klarhed og sprogets blomstrende pragt. Læg blot mærke til farverne i digtet, både direkte beskrevet og indirekte!

Som »morgentime« er også de andre to digte flertydige: »glimt – varslende – flygtet«, der både handler om Munch-Petersens digtning og hans sind; »sjælens sang«, hvor »dagen« og »natten« betyder forstand og følelse, »overjeg« og »det« for at udtrykke freudiansk, men også nutid og fremtid. De to digte har dog en noget anden struktur end »morgentime«: de enkelte flertydige billeder hænger nok sammen, men de danner ingen fiktion:

»naar budbringeren kommer, / og hadet falder fra / mine træk som / dagens tørre hunger –, / vil menneskene blændes af / en skønhed, der sprænger alt – / og de vil bedække / deres aasyn og mumle: / »alt gaar under, / døden er over os –« / men deres drømme vil / rejse sig og

vidne: / at hjemlandet er / en eneste solgydende opfyldelse / af det
højeste -, / een nat for alle / af evig klarhed, / bygget over udødelige /
skaberdrømmes skuldre –

og gennem mit hjemlands græs / sukker det / lykketungt / under den
ringestes fod: / »hellige nat, hvor / solen har fundet sin brud –« (sjæ-
lens sang VII)

»natten«, der således er flertydig, er igen identisk med »hjemlandet«, »drømme« betyder både vision og håb om virkelighed, og »budbringeren« er både billede på et socialt tegn og en erotisk oplevelse – må opfattes således, fordi alle de andre billeder både dækker en social og en psykologisk realitet. Vi ser, at billederne knyttes sammen enten af deres logiske sammenhæng (nat og dag) eller også gennem sammenstillingen i digtet (sol og brud). Derfor er klasestrukturen vanskelig at tolke, men brugbar for en digter, der vil have frie hænder til en ubunden fremstilling samtidig med, at han vil udtrykke komplicerede tanke-rækker.

Jeg undlader at give en detailtolkning; enkeltheder i dette store og betydelige digt kan man finde nærmere omtalt i Brostrøms essay i »Digt og læser«, der netop handler om »sjælens sang«. Brostrøms introduktion til de samlede værker går ikke i enkeltheder med hensyn til de her analyserede digte. I øvrigt har Brostrøm ikke lagt mærke til Munch-Petersens billedmønstre, læseren vil ved sammenligning kunne se, hvilke forskelle der derved bliver i opfattelsen af Munch-Petersens poesi.

Disse tre digte fra hans vigtigste periode er alle bygget på samme grund, det flertydige billede, og de er fuldlødige kunstværker. Ingen modernistisk lyriker i Danmark bortset fra Sarvig har kunnet frembringe så farvestrålende og fantasiforvredne bygningsværker, der samtidig står så fast. På klasestrukturens fundament hviler i øvrigt også så glansfulde poesier som »hvid hyacint« og »ve over sejren!«, der ligesom »morgentime« og »sjælens sang« er fra »mod jerusalem«. Hvilke udgaver af det kommunistiske manifest!

Strukturerne beskrevne i det foregående finder vi ellers ingen af i tyvernes og tredivernes danske lyrik,*) undtagen i Schades produktion

*) Angående Munch-Petersens forhold til den svenske modernisme se »Nordisk Tidskrift« årgang 1960. Jeg er meget uenig med Torben Brostrøm i introduktionen til de samlede værker om Munch-Petersens forhold til andre digtere. Hans tydelige forbilleder er Edith Södergran og Elmer Diktonius.

fra og med »Hjertebogen«, hvor fiktionstrukturen først bruges. Klassestrukturen lancerer derimod Munch-Petersen, og med denne såvel som med fiktionstrukturen skaber han mærkeligt vellykkede digte. I fyrreerne vinder de stor udbredelse, der dog ikke er jævnt fordelt. Hos Jæger og Sarvig finder vi fiktionstrukturen, og Sarvig er den dygtigste, hans lille »Frostbellis« er et mesterværk af koncentration og balance mellem billederne:

»Tidselfrø.

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

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

Titlen og det første ord vejer hinanden op: er »tidselfrø« billede på »frostbellis«? Eller omvendt? De efterfølgende vers fortæller os så, at frøene er billeder på sneen, og hele tidsselfiktionen udfoldes roligt. Men samtidig, umærkeligt fyldes digtet med den sarvigske metafysik: »tidselpagoden« bliver også billede på tiden og »frostbellis« på tidens ulykker.

Mellem Sarvigs og Munch-Petersens fiktionstrukturer er der dog en lille forskel: Sarvigs centrale billede, »tidslen«, er længere fra dets to værdier, end »Den Store Kærlighed« er fra kvinden og den ny tid. Kortere er digtet også. Man ser, hvor personligt Sarvig bruger det sproglige materiale, i sine bedste ting digter han forbløffende originalt og sikkert.

Jægers brug af denne struktur er knap så original. Han griber i mange tilfælde tilbage til Sophus Claussen, men ikke blot for at hente struktur; der er vers, ja, hele strofer, hvor man under læsningen må knibe sig i armen og spørge, om de ikke er fra det eller det af mesteren. Særlig i »Tyren«, hans svageste samling, har Jæger givet opvisning i claussenske strukturer, stiltræk og rytmer – og modtaget al folkets hyldest derfor.

Jæger er nu ikke den eneste betydelige lyriker, der dyrker Claussen i sin fritid. Ikke blot en lovende debutant som Poul Vad, der tilmed roses for sine øvelser i Claussens stil af agtede kritikere, men også en betydelig lyriker som Wivel griber til hans assistance. Men det er ikke altid fiktionstrukturen, man er interesseret i, ofte nok så meget den, vi fandt i »sjælens sang«, den samme som Claussen benytter i så høj grad

fra og med »Fabler«. En kritiker har talt om T. S. Eliots skæbnsvangre indflydelse. Den er nu svær at få øje på, men Claussens indflydelse er farlig, fordi efterligningerne er talrige, efterligning ikke blot af måden at bygge en struktur op på, men helt ud i stilen og versemålenc. Wivels sidste digte i »Maanen« er ikke engang Claussen som halvgod, men Claussen som direkte dårlig. Men siden dukkede »Nike« op på poesiens himmel; selv om den ikke kom helt ud af jordens tiltrækningsfelt, var den dog et stjerneskud. »Domkirken i Køln« viser en personlig udformning af strukturen og er på højde med det bedste, han har skrevet.

I »Brændpunkt« i digtsamlingen af samme navn, stort tænkt med en tematisk rigdom uden sidestykke i fyrrernes danske lyrik, arbejder Knudsen med den samme form. Og la Cour f. eks. i »Flere Skove, flere Himle« fra »Efterladte Digte« lidenskabeligt og bevægende:

Flere Skove, flere Himle, flere Solc, Stjerner, / flere, flere, for min
Tørst er dybere end Havet. / De som kaster sig paa Ansigtet og drik-
ker, / de skal storme Jeriko, se Mure falde, / Byen overgiver sig i deres
Hænder. / Se mit Jeriko, som staar og brænder / ørkengult, berendt af
Solens Flamme, / Kampen værd, hun er saa stor og fager / under Haa-
rets gyldne Kobberhjælm. /Flere Skove, flere Himle, Sole, Stjerner, /
den som kaster sig paa Ansigtet og drikker / vinder hende.«

De centrale ord er »Jeriko«, billede på den almene kollektive lykke, og »hende«, billede på den specielle personlige lykke. Identifikationen af disse to ord gør dem begge til udtryk for det samme: den ny tid og den personlige oplevelse. I sjette vers glider de to billeder sammen og bliver et flertydigt billede med to identiske værdier, men med to forskellige masker. Vi har at gøre med flertydige billeder, hvis indhold alene fremgår af sammenstillingen. Digtet rummer ingen fiktion, kun måske ansatser dertil. Hos Munch-Petersen hedder centralforestillingen »hjemlandet«, hos la Cour »Jeriko« / »hun«, strukturen er den samme i »sjælens sang« og »Flere Skove, flere Himle«.

Strukturelt er Munch-Petersen og fyrrernes lyrikere i samme båd. Hvis Munch-Petersen er modernist, er de også modernister – og omvendt. (At det samme også gælder for Schade, er en kendsgerning, som det ligger uden for denne afhandlings rammer at dokumentere.) At visse dele af fyrrernes poetiske indsats er ret svag, er så en anden sag, vi finder ingen strukturer hos Munch-Petersen, som vi ikke kan finde

hos de senere lyrikere. Og svært forståeligt bliver han derfor kun set fra tredivernes stade. Set fra nutidens er han et eksempel og et korrektiv. Det er måske netop én af grundene til fagmændenes stadige interesse for hans produktion, bortset fra dens til tider fremragende kvalitet.

I slutningen af sit essay i »Vindrosen« forsøger Brostrøm en definition af modernismen: Modernismen er »en bestræbelse for at trænge ind og ned i det menneskelige, fremmest i de egne, som ikke har været bevidst behandlet af ældre digtere.« Og til denne indholdsdefinition knytter han så kravet om nye »strukturer«, der svarer til det ny indhold, »al den stund »form« og »indhold« ikke lader sig behandle hver for sig.«

Hvis Brostrøms definition er dækkende, bliver Munch-Petersen og dermed fyrernes digtere, måske med undtagelse af Knudsen, ikke modernister. Munch-Petersens motiver finder vi hos flere af tredivernes lyrikere. Han digter som de om ungdommen, kvinden og naturen, fremtiden og lykken, forældrene, sig selv, tiden; kun fremtidsvisionerne er helt hans egne. Fyrernes poeter digter stadig med undtagelse af Knudsen om naturen, barndommen, kærligheden, religionen, poesien og tiden, gamle temaer fra romantikkens og nyromantikens dage. En sammenligning mellem halvfemsernes og fyrernes motiver viser en forbløffende lighed i poetisk stof og holdning. Allerede Martin A. Hansen pegede på denne overensstemmelse. Kun tidsdigtene har en virkelig ændret tone, hvad der jo er forståeligt, desperationen er større, de aktuelle forestillinger andre nu. Men de øvrige emner behandles ikke særlig anderledes i fyrerne. Især Ove Abildgaard, Bjørnvig og Jæger skriver om ganske traditionelle ting. Det er jo la Cour, Knudsen, Sarvig og Wivel, der er mest tidsbevidste. Og endelig strukturerne? *Alle er de gamle romantiske og nyromantiske kendinge.* Også Munch-Petersens. Brostrøms formodning om sammenhæng mellem indhold og form synes her i det store og hele at stemme, selv om han nok bruger ordet struktur i en bredere betydning end jeg: Nyromantik er det, vi finder hos Munch-Petersen og fyrernes poeter. Men det morsomme er, at det netop er nogle af de mest tidsbevidste, mest »modernistiske«, der hyppigst bruger de romantiske strukturer: la Cour, Sarvig – og Munch-Petersen! Og endnu pudsigere: romantikeren Munch-Petersen har motiver tilfælles med tredivernes lyriske realister, ligesom i øvrigt Schade!

Grupperer man imidlertid lyrikerne på strukturelt grundlag alene,

kommer Munch-Petersen i bås sammen med Schade og de fleste af fyrrernes poeter, og gruppen kan klart karakteriseres som romantisk uden hensyn til motiver eller forfatterholdning.

Men romantiker eller modernist – Munch-Petersens lyriske forfatterskab er et bemærkelsesværdigt værk, der indeholder fremragende ting. Yderligere foregriber det udviklingen i det efterfølgende tiår, og i visse af hans digte f. eks. »det« finder vi eksperimenter med sætningsstrukturen, der viser nye muligheder for fremtidige udvidelser af lyrikkens registre. Og sammenhæng og bevidst konsekvens er der i Munch-Petersens fire digtsamlinger, hver samling hænger æstetisk sammen med den foregående, men den sidste knytter sig nær til den første. Samtidig er hver en helhed: »det nøgne menneske« er for en stor del skrevet under indtryk af den sociale omverden, og de fleste digte er enkle og realistiske. »det underste land« foregår for det meste i et psykisk landskab, der endnu ikke har antaget tropiske former. Billederne filtrer sig ikke sammen, men danner mønstre, ofte sydlandske eksteriører. I »mod jerusalem« er vi inde i et urskovsagtigt halvllys, over vore hoveder lukker sig sære symbolvækster. Det stærkeste helhedspræg har imidlertid »Nitten Digte«. Miljøet er igen hverdagens, den bornholmske dagligdag.

Ser man forfatterskabet efter på langs, finder man en tydelig linje; »Udvalgte Digte« viser dette. Med fundament i den første og i den sidste og båret af de to midterste digtsamlinger er en væsentlig og særpræget produktion bygget op. Vi ser en poesi med en meget koncentreret form og personligt sprog. Og vi ser en digter, der søgende gik sine egne veje.