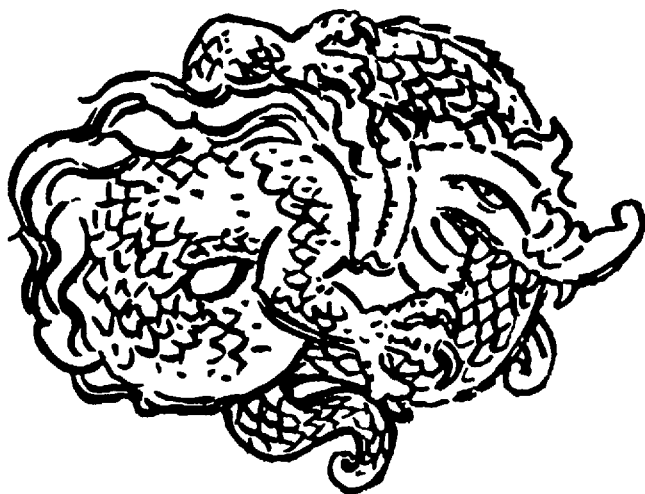




danske studier

2000

Udgivet af Iver Kjær og
Flemming Lundgreen-Nielsen
under medvirken af
Merete K. Jørgensen

C.A. Reitzels Forlag · København

Danske Studier 2000, 95. bind, ottende række 11. bind.
Universitets-Jubilæets danske Samfund nr. 551
Omslag og typografi: Knud A. Knudsen
Printed in Denmark by
Special-Trykkeriet Viborg a-s
ISSN 0106-4525
ISBN 87-7876-208-1

Udgivet med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd

Indhold

<i>Oddvar Vassiveit</i> , førstebibliotekar, cand.philol., Nasjonalbiblioteket Oslo:	
Gud straffe meg ei for min hofmod, sagde jyden, da fih et par nye träske	5
<i>Inger Jakobsen Kudahl</i> , stud.mag.art., Københavns Universitet:	
Parasitiske talehandlinger. Lader Austins taleteoretiske begreber sig også anvende i forbindelse med analyser af fiktive tekster? .	26
<i>Steffen Hejlskov Larsen</i> , fhv. lektor, cand.mag.:	
Tre mønstre – tilføjelse til »Om billedstrukturer i dansk lyrik« .	54
<i>Peter Brask</i> , professor, dr.phil., Roskilde Universitet:	
Pikante Instrumenter. En gådefyldt sonet af »W«, Stiernhielm & Siennest	75
<i>Erik Sjøberg</i> , fhv. lektor, cand.mag.:	
Den bedste vej er middeelvejen. Et bryllupsdigt af Ambrosius Stub	86
<i>Leif Ludwig Albertsen</i> , professor, cand.mag., Aarhus Universitet:	
Drot og Marsk. En analyse af Chr. Richardts rimkunst ud fra dens forudsætninger	134
<i>Bergur Hansen</i> , ph.d.stud., mag.art., Københavns Universitet:	
Fantasi og virkelighedstroskab hos William Heinesen	153

MINDRE BIDRAG

<i>Sven Lindahl</i> , ekstern lektor, lic.phil., Syddansk Universitet:	
Tycho Brahe og Ovids 'statque caditque'	179
<i>Jonna Rohmann</i> , København:	
Om et manuskript til Herman Bangs roman »Det graa Hus« . . .	182
<i>Hans Kuhn</i> , professor emer., cand.mag., Canberra University:	
Ingemanns Den hemmelighedsfulde Port	184

ANMELDELSER

<i>Henrik Andersson</i> , ledende redaktør, cand.mag., Det Danske Sprog- og Litteraturselskab:	
Saxos Danmarkshistorie i nyoversættelse ved Peter Zeeberg bd. 1-2	187
<i>Sven Hakon Rossel</i> , professor, cand.mag., Wien:	
Svøbt i mår. Dansk folkevisekultur 1550-1700. Red. Flemming Lundgreen-Nielsen og Hanne Ruus. Bind 1: Adelskultur og visebøger	204
<i>Lars Peter Rømhild</i> , fhv. lektor, mag.art.:	
Niels Stengaard: Breve fra Jacob Paludan til Thorvald Petersen.	
Jens Branner: Opbrud. Historien om en far og en søn	208
<i>Knud Wentzel</i> , lektor, dr.phil., Københavns Universitet:	
Således skriver jeg Aron. Samlede fortællinger & illustrationer af Aron fra Kangeq. I-II. Udgivet af Kirsten Thisted ...	212
<i>Pia Jarvad</i> , seniorforsker, mag.art., Dansk Sprognævn:	
Ahaoplevelser og Nye Ord. En replik til anmeldelsen af Ordbog over nye ord i dansk 1955-1998	217
<i>Lars Trap-Jensen</i> , ordbogsredaktør, cand.mag., Det Danske Sprog- og Litteraturselskab:	
Duplik	219

Gud straffe mig ei for min hofmod, sagde Jyden, da fich et par nye träschor

En samling molbohistorier og andre danske anekdoter
nedskrevet omkring 1750 av en norsk teolog

Af Oddvar Vasstveit

Hans Barhows opptegnelser reddet av sensuren

16. mai 1754 døde den 50 år gamle norske teologen *Hans Barhow* på sitt usle rom i Dybensgade i København. Sykdom, fattigdom og drikkfeldighet, men også boklige studier og utenlandsreiser hadde preget tilværelsen hans. Mesteparten av sitt voksne liv hadde han visstnok livnært seg som huslærer i København og som reiseledsager i utlandet for bedrestilte ungdommer. Noe geistlig embede hadde han aldri innehatt, og det eneste av verdi han etterlot seg, var en samling håndskrevne opptegnelser.

Side etter side med referater av samtidens trykte faglitteratur innen filosofi, geografi, historie, medisin, naturvitenskap, alkymi og teologi på flere språk hadde han møysommelig skrevet inn i sine notatbøker med nesten uleselig liten og slurvete skrift. For det meste uordnede og usystematiske ekserpter av forholdsvis liten interesse for ettertiden.

Men myndighetene må ha fått mistanke om at Barhows papirer også kunne inneholde mer anstøtelige opptegnelser. Straks han var død, ble boet forseglet og en undersøkelseskommisjon nedsatt til å gå igjennom papirene hans. I det dansk-norske eneveldet der sensur var en selvfølgelig del av det politiske systemet, og der kongehuset ikke tålte offentlig kritikk av noe slag, var det ikke risikofritt å være så løsmunnet som den norske teologen hadde vært.

Astronomen *Christian Horrebow* (1718-76) og teologiprofessoren *Johan Christian Kall* (1714-75) brukte 2 år på å gjennomlese papirene og kom omsider til den konklusjon at de burde inndras for *Cassation*, altså for tilintetgjørelse. Spesielt har nok de to professorene hatt oppmerksomheten rettet mot sladderhistorier om de kongelige og andre høytstående personer, men også kritikk mot det eneveldige styret var på denne tiden utålelig og derfor i sensurens søkelys.

Det sensorene fant, var noen løse blad med livserindringer som bl.a. inneholdt ufordelaktige historier om navngitte personer. Et og annet fornærmelig ble også funnet i en samling opptegnelser om beboerne i en bydel i København, mens en hel skrivebok viste seg å være fylt med til dels kritiske notater om Norges situasjon. Dessuten, spredt innimellom alt det øvrige materialet, et helt arsenal av anekdoter som ofte gikk både kongeliges og andre navngitte personers ære for nær.

Men i stedet for å bli brent ble opptegnelsene henlagt i det danske Rigsarkivs *Fællesafdeling III, 20*, der hele materialet bortsett fra skriveboken med opptegnelser om Norge fremdeles er bevart. Vi kan trygt gå ut fra at Hans Barhows skrivebøker ville ha vært tapt for alltid om de ikke var blitt inndratt av sensuren. I Rigsarkivet ble de liggende ganske upåaktet inntil opptegnelsene om København og deler av livserindringene ble utgitt i 1920 under tittelen *Københavns Veiviser 1748*.

I denne artikkelen er det anekdotematerialet som skal trekkes fram i lyset. Samlet utgjør det et språklig og folkloristisk kildemateriale av betydelig kulturhistorisk verdi, et lite tverrsnitt gjennom det tidlige 1700-talls »folkemunne«.

Muntlig tradisjonsbærer?

Et karakteristisk trekk ved Hans Barhows oppskrifter er at anekdoteopptegnelsene sett under ett har fått en utpreget muntlig form. Dialog eller enkeltstående replikker forekommer ofte og er i mange av historiene forsøksvis gjengitt på dialekt. Fortelleren har ikke lagt den aller minste brett på litterær stil og grammatikalsk korrekthet. Skilletegn mangler ofte helt, og svært ofte får vi historiene i en slags telegramstil. Denne ubearbejdede og helt ulitterære formen tyder på at historiene er blitt notert ned i all hast mens de enda satt friskt i erindringen, kanskje umiddelbart etter at nedskriveren hadde hørt dem fortalt. Siden utgivelse i trykken av et materiale som dette var helt utenkelig på den tiden Barhow levde, må vi anta at hensikten har vært å notere ned det nødvendige av historienes substans som råstoff for en senere muntlig framføring. Det vi har for oss, er derfor etter alt å dømme en muntlig tradisjonsbærers repertoar nedskrevet av ham selv i en form som lar oss ane hvordan han selv hadde fått historiene overlevert.

Tematisk omfatter grunnlagsmaterialet tilnærmet alt som verserte på

»folkemunne« innenfor anekdotesjangeren. Av spesiell interesse er de mange historiene fra den norske og danske landsbygden, men ellers møter vi hoffsladder og historier fra adelige og borgerlige miljøer, universitetsanekdoter med poeng på latin, og ikke minst en rekke historier om prester, biskopper og andre øvrighetspersoner. Flere av de anekdotene som bærer tydeligst preg av folkelig fortellertradisjon, har kjente variantversjoner i det store materialet som senere tiders folkeminnesamlere har skrevet ned, tildels med de samme replikkene som poengbærere. Enkelte av dem finner vi også igjen, men i mer utpenslet språkdrakt, allerede i de trykte anekdotesamlinger som var populære på slutten av 1700-tallet, f.eks. *Vademecum til Tidsfordriv* utgitt i København i 1781-83.

Bemerkelsesverdig i det danske materialet er samlingen av jydchistorier der poengene gjerne ligger i replikker som nedskriveren forsøksvis gjengir på jysk bondespråk. Disse historiene har Barhow festet til papiret minst 25-30 år før det første lille knippe av molbohistorier kom på trykk (Mangor 1774). Vi møter enkelte varianter av de senere så velkjente historiene, men også flere som ikke er funnet i noen av de trykte samlingene.

Utvalgskriterier

Det utvalg som her presenteres, er for en del bestemt av hva som har latt seg avskrive med noenlunde sikkerhet. En rekke av tekstene måtte utelates fordi de er skrevet med en så slurvete hånd og så smått at det selv med sterk lupe ikke lot seg gjøre å lese dem tilnærmelsesvis fullstendig. Den ofte skissemessige og ufullstendige gjengivelsen har også i en del tilfeller mørklagt anekdotens poeng.

Barc materiale som faller inn under anekdotekategorien er tatt med og først og fremst slikt som kan knyttes til Danmark. Kongeanekdoter som synes å bære preg av et liv på folkemunne innen Barhow skrev dem ned, er inkludert i utvalget, men de mange historiene om utenlandske fyrster og deres hoff er utelatt, likeledes historier gjengitt helt eller delvis på andre språk. Den norske delen av materialet er publisert med en mer utførlig innledning i tidsskriftet *Maal & Minne* (Nr. 2, 1999).

En skarp skillelinje mellom norske og danske anekdoter har det ikke vært mulig å trekke. I enkelte av anekdotene i det utvalget som presenteres nedenfor, vil man finne typisk norske dialektinnslag, som *Kjørckie*

(nr. 14), *rypsteggen* (nr. 10), *apa* (nr. 30). Typisk norske tiltaleformer som *du* og *dei* brukes bl.a. overfor kongesønnen Gyldenløve i nr. 30. Det kan være gjenfortellerens norske talespråk som av og til har smittet over på replikkene han søker å gjengi, men vi kan heller ikke se bort fra at han kan ha hatt norsk hjemmelsmann selv når innholdsmessige kriterier plasserer anekdoten i Danmark. I ett tilfelle (nr. 30) finner vi såpass klare norske språkinnslag og samtidig så ubestemt stedstilknytning at det kan diskuteres om historien ikke heller burde vært definert som norsk.

Gjengivelsen av tekstene

De fire notatbøkene som inneholder anekdotemateriale, har ikke paginering som kan brukes ved sidehenvisninger. Dels mangler den helt, dels er den usammenhengende og dels uleselig. For å kunne henvise entydig til hvor i tekstmaterialet de forskjellige anekdoter finnes, er et kopisett laget med egen paginering. Alle sidehenvisninger viser til kopiene og har originalenes bindbetegnelse i tillegg til sidetallet (f.eks. G/188). Tre av bindene ble merket av sensorene med henholdsvis *D*, *E* og *F*. Det fjerde var så tetskrevet også utenpå permen at de ikke fant noen plass for bindbetegnelsen. I kopisettet er dette gitt betegnelsen *G*. De aller fleste anekdotene i dette danske utvalget er funnet i bind *G*.

Kopiene er tatt opp som manuskript i Håndskriftsamlingen ved Nasjonalbiblioteket Oslo (Ms.fol. 4195). Om man skal finne ønsket side i det upaginerte originalmaterialet i Rigsarkivet, må man telle møysommelig blad for blad forfra i bindene.

Ortografi, forkortelser. Ofte er skriften så uleselig at det ikke lar seg gjøre å skille den ene bokstav fra den annen. Hakeparentes om den foreslåtte lese måte, eventuelt også med spørsmålsteget, markerer da usikkerheten. I denne sammenheng bør det nevnes at Barhows forsøk på å gjengi replikker i en tilnærmet autentisk jysk språkdrakt har representert en spesiell utfordring under avskrivningen. Vanskelig håndskrift, uforutsigbar ortografi og bruk av dialektord utgjør en problemfylt kombinasjon. Og med både nedskriver og avskriver fra Norge må det antas at misforståelser har sneket seg inn.

En ortografisk særegenhet i originalmaterialet er at lang *m* aldri markeres, verken ved dobbeltskriving eller ved strek over. Når en *m* fra Bar-

hows hånd er erstattet med *mm* i de gjengitte tekstene, markeres dette ikke.

Noen faste forkortelser forekommer i Barhows håndskrift. Helt gjennomført er *f* med betydningen *for*, også inne i ord. Det personlige pronomen *hand* skrives gjennomført *hd*, og endelsen *-lig* som regel bare med en *l*. En gotisk lang *s* med en nedadgående forkortningsmarkering er gjennomgående brukt for *som*, og *p* for *paa*. Ingen av disse forkortelsene er avmerket i den trykte teksten. Ellers forekommer mange mer tilfeldige og ikke så konsekvent gjennomførte forkortelser der tolkningene kan være mer usikre. Disse er markert med hakeparentes om den foreslåtte lese måten der det kan være tvil, ellers ikke.

Tegnsetting. I Barhows original finner vi praktisk talt aldri punktum med etterfølgende stor forbokstav. Komma og tankestrek brukes uten konsekvens, men ofte mangler skilletegnene helt. For å lette tilgjengeligheten er en forsiktig bruk av punktum og komma innført. Derved risikeres riktignok at avskriverens eventuelle misforståelser av de syntaktiske sammenhenger forvansker teksten, men til gjengjeld oppnås at materialet kan presenteres i en forholdsvis lett tilgjengelig form.

Utfylling av ufullstendige setninger. Som nevnt ovenfor er mange av anekdotene nedskrevet i en slags telegramstil. Ofte mangler setningene et verb, andre ganger kan det være subjektet som er utelatt, undertiden begge deler eller helt andre setningsledd. Som regel vil leseren likevel forholdsvis lett forstå meningen, og siden dette er et stilelement som bidrar til å bevare det muntlige preget, er det som regel ikke gjort noe forsøk på å lette lesningen ved å rekonstruere setninger. Bare i noen ganske få tilfeller har det vært ansett for riktig å tydeliggjøre meningen ved å sette inn ord som ikke finnes i forelegget. Det interpolerte ord settes da alltid i kursiv inne i hakeparentes, eventuelt også med spørsmålstegn etter.

I kommentarene til 12 av anekdotene er det sitert eller henvist til varianter funnet i samlinger utgitt av senere tiders norske og danske folkeminnesamlere. Flere kunne utvilsomt finnes ved grundigere undersøkelser, men med grunnlag i disse tolv eksemplene kan vi hevde at det materialet som her trekkes fram i lyset, har sitt utspring i en ekte folkelig fortellertradisjon. De viser også at den mislykte teologen som skrev historiene ned, selv kan ha vært et ledd i den lange muntlige overleveringsrekken

som med sine utallige gjenfortellinger videreførte tradisjonen fra generasjon til generasjon.

Siden vår forteller levde sitt voksne liv i København når han ikke reiste i utlandet, er det god grunn til å tro at det først og fremst er der han har funnet sitt stoff og sitt publikum. Det er derfor hovedstadens vulgærkultur han har gitt oss et lite glimt inn i.

* * *

1. (G/23)

En heel hob Jyder kom til en stor bred elv, som de saac ingen kands at komme over. Omsider fant de paa, at som der stod et stort træ ved elvebredden, de da skulle bøye det over elven, hvorpaa en klev først ovenop i toppen og holte sig i en gren. Alle de andre skulle holde sig i hinandens fod alt nedigiennem træet. Da nu alt dette var bestilt, raaber den øverste ned til de andre, Ja karle er vi her nu alle sammen. Ia vi er falil, svarede de. Lager jer nu til da, nu vil a te aa spøt i min næve. Men da han slap henderne fra træet, drat heele klyngen og bisvärmen af Jyderne ned i elven.

Jfr. molbohistorien *Det tørstige træ* (Mangor 1780, nr. 7 og mange senere utg.). En avvikende variant med samme sluttpoeng i *Vademecum til Tidsfordriv*. Kbh. 1781, nr. 113 (*Abderiternes Skovningsmaade*). Varianter også i Norge, jfr. Ø. Hodne: *The types of the Norwegian Folktale*. 1984. s. 230.

2. (G/23)

En Jydedreng blev spurt af bispen paa visitats, hvad hedde Moses far, hvorpaa hand svarede, a ska ram hin falil. Ja det var ret, sagde bispen, han hedde Amram.

Jfr. E. Tang Kristensen II, nr. 403. *Disput med Bispen*. En Havbo var sejlende til Ålborg med en ladning fisk, men kunde ikke sælge dem. Så hørte han, at der var sådan en rig bisp i Ålborg, og så går han op til ham og får ham i tale. Ja, han vilde slå et væddemål med ham. Han vilde sætte hans ladning fisk, og bispen skulde sætte 100 daler. De skulde så give hverandre et spørgsmål, og den der kunde svare bedst, havde vundet væddemålet. Bispen spurgte, hvad Moses fader hed. Havboen svarede: »ja, æ wel ramm ed om æ kan«. – »Det var ret, han hed Amram«.

En annen variant i *Vademecum til Tidsfordriv* 1781, nr. 220.

3. (G/23)

En anden ditto blev af bispen spurt, hvad Esthers mand hedde. Hand svarede, A sveder falil. Ja det var ret, sagde bispen, han hedde Asverus.

4. (G/23)

En Jyde klädt paa sig varmeste sommerdag alle sine kläder. Blev spurt, hvorfor, og svarede, det gjør a for a ska hol varmen ud med kläerne biste falil.

5. (G/23)

En Jyde skulle hänges og hisses op i galgen, men bøddelen kunde iche faae noget ret tag i ham, og derfor sagde, vil du op, din hund. Da svarede Jyden, hvorfor skul a int vil op falil.

6. (G/23)

Gud straffe mig ei for min hofmod, sagde Jyden, da fich et par nye träskor.

7. (G/23)

Jyderne kom til Kong Xtian IV og begiärede hand vilde ophäve den forordning om banden. De vilde have sin eed fri. Kongen spurte hvad de supplicerede om (eftersom de havde glemt deres suplique i Callundborg). De sagde at Drolen maatte rive og splide dem.

Bakgrunnen for anekdoten er Christian IV's »*Forordning om Sværgen og Helligbrøde*« av 20. nov. 1623, gjentatt i den samme kongens store Recess fra 1643, hvor det bl.a. heter: »Oc til des mere afskye skulle borgemestere oc raad udi kjøbstederne lade sette gabestocke paa torfvene oc nogle andre steder, hvor udi byesvenne skulle strengeligen være befalede at sette dem udi, som offentlig med sveren oc banden lade sig høre, oc da gifve dend, som vorder indsæt, byesvennen 4 sk., før hand igien udladis«.

8. (G/23)

Jydene kjøbte sig en liden baad, kalte den Skibunge, meente den skulle voxte til et stort orlogsskib.

Jfr. molbohistorien »Skibets Unge« (Mangor 1780, nr. 15). Varianter også kjent fra Norge, se f.eks. *Norsk eventyrbibliotek*, B. 4, Oslo 1972, s. 41 og Halldor O. Opedal: *Makter og Menneske. Folkeminne ifrå Hardanger*, s. 149.

9. (G/23)

En sverm bier kom efter en Jyde, dävelen kan i eki brug raison, en om een. Møtte dem siden paa broen, vil du gaee broen saa vil a gaa elven, vil du gaa elven saa maa a gaa broen.

Jfr. E. Tang Kristensen I. Nr. 200-202. Varianter av historien om en Fynbo som ble lurt til å tro at en sverm bier egentlig var jyder. Alle avviker fra den foreliggende versjonen, men nr. 200 og 202 har som poeng at fynboen ikke tør gå over en bro der han møter biene. 201 har følgende avslutning: »... Så bliver de arrige og flyver om ham og stikke. »Ikke så mange på en gang«, siger han så, »men maend for maend, så må I nok komme an«.

10. (G/23)

En Jyde hørte en natugle raabe kuhu kuhu. Hand gich der forbi, og bar nogle oxehude, sagde, nei saa gu' är de intc, de er oxehuder alle samen. En anden hørte rypen og rypstäggen raabe kor æ'n, koræ'n – takaren, takaren. Sagde at saa mange i skoven der var efter ham.

Rypstäggen – hannfuglen av rype. Ikke brukt i jyske dialekter. Visstnok bare i Norge. Jfr. *Norsk eventyrbibliotek*. Band 3. *Eventyr frå Trøndelag*, s. 177: »(Mannen som skulle av stad og skyte orrfugl)... Når han kjem no på skogen, så legg han seg i barhytta og ventar til orrfuglen begynner å leike på myra. Og da begynner all fuglen å vekkjast. Så kjem rypa og. Så begynner rypa å rope, slik som rypa gjer: Ta karen! Ta karen!«.

11. (G/23)

Jyden saa skyggen af skibet, meente at skibet selv.

12. (G/23)

Jyden bad skræderen syc en kaaberplade paa hiærtet. Syede paa rompen [*isteden*]. Sagde see hvor lige vidste det, da han blef skut, da sprang over gierde.

Jfr. E. Tang Kristensen II, Nr. 551. *Pladen for hjærtet*. En karl, der var bleven tagen til soldat, gik hen til en skrædder for at få ham til at sy sig en plade af jern fast på den indvendige side af soldater-tøjet lige for hjærtet, da han sådan mente at kunne værgе sig for at blive skudt, når han kom ud mod fjenden. Men skrædderen syede pladen fast i bugserne lige for hans ende. Han kom så i krig, men vendte straks ryggen til og løb alt hvad han kunde. Da ramte en kugle ham lige midt på det sted, hvor pladen sad indenfor, og den tog skraldet af. Da sagde han: »Gud velsigne skrædderen, han vidste dog bedst, hvor mit hjærte sad«.

13. (G/35)

Soldat, nylig fra Jylland, stod paa volden. – K[on]gen til ham, spurte hvor stod til, hvad syntes om dette levnet. Aa falil – V[or] H[erre] gi os fred, saa skal a tien kongen baade med lif og blod.

14. (G/59)

En bunde kom ind paa Borchens Collegium, spurte efter en student. Førte ham op til auditorium og skuede ham ind iblant studenterne (da var just disputatz). Her er jo æ kiørckie her –

Borchs Collegium – fribolig ved Universitetet i Kbh. for 16 studenter.

15. (G/66)

En rig Jyde var op til attestats. Fich til qvæstion, hvem var Melchise-decks får. A ved int, falil, men min sengecamerat hand veed det, hand skal gi beskien derom. Dette om formiddagen. Ja, spør ham da, sa profess[oren]. Efter middag kom hand op, da consulert sin contubernal, som raadde at tâ penge. Hand to punge, i hver 100 rixdaler. Kom op. Nu veed hvem var(?). See der er hans får og der hans môr. Nu det er nogle vel-skabte kiønne børn.

Attestas – teologisk embedseksamen.

Consulere – konsulere = søke råd, veiledning hos (ODS)

Melkisedek (hebr.). Nevnes bl.a. i 1. Mosebok.

16. (G/66)

En kone bar et barn, huste ei nafnet. Prästen nefnte mange, endelig: saa

lad ham da hede efter vor dages Evangelium. Hvordan det? Nicodemus. Hvad var det for en kal. Det var en som kom til V[or] H[erre] om natten. Nei saa M[in] S[äl?] ska han inte. Blir hand en ärlig kaal, saa kommer hand nock om dagen.

Jfr. E. Tang Kristensen II. Nr. 324 ff. En række historier om barndåp der den som bærer barnet ikke husker navnet. Ingen har helt samme poeng som den her gjengitte.

17. (E/120)

En lübeker kom til Jylland, den karl som kiørte ham, naar spurt hvad skulle have, sagde saa meget. Da gaf lübekeren ham altid dobbelt efter lübsk regning. Det houede kalen. De kom forbi en galge. Der hengte to tyver. Da sagde kudsken, der henger en tyv lybsk. Nei sagde lübekeren, det er kun om penge mand siger saa.

18. (G/66)

Läs sa prästen te bundedrengen, i J[esu] nafn gaar vi til bords. Nei vi har ei bord, spiser paa en kiste.

19. (G/109)

Jyden: før skal a doe som en ärlig Kaal før a ska æde mei ihiel.

20. (G/112)

En skipper tog polstjernens høyde med gradstochen. En Jyde saa det, spurte hvad hand skyde efter. I det samme falt en stierne. Ja saa min säl ramte han den.

Jfr. E. Tang Kristensen II. Nr. 102. *Stjærneskuddet*. En rekrut, som første gang stod skiltvagt tæt ved et observatorium, blev meget forundret over om aftenen at se, at man øverst på tårnet, som det syntes ham, med en bøsse sigtede efter stjærnerne. »Hvad mon de narre står og skyder efter stjærnerne for«? I det samme falt et stjærneskud. »Jo gu traf han den«, råbte soldaten. (Flere andre steder)

21. (G/50)

I Jylland. Nogle graver i en høj efter en skat, som en drage forvarte. Nu maa de ei tale ellers bort. Dragen sträver at faae dem dertil. Presenter-te(?) en byc när ved s[om] stod i lys lue. De gjorde tegn, en derhen, ry-

stede paa hovedet at var intet. Til siste presenterte sig som en hanc[?] som gich i støvell[?] og lod en stor fiert gaac. En [ud]brød no har a aldrig hørt een slaac en fiært.

Varianter av dette sagnet er gjengitt av. J.M. Thiele i *Danmarks Folkesagn* B.I 282f. *Skatten på Glæsborg mark* og s. 284. *Skatten i Daugbjerg Dås*. Begge har en brennende by som et viktig innslag. Det var en vanlig oppfatning i folketroen at ingen måtte snakke når man grov etter en skatt.

22. (G/145)

En soldat kom hjem til Jylland her fra Kiøbenhafn. Sagde at mand kunde tå hvad mand vilde, naar mand vidste kun en ting. Hvad det var? De bad ham lenge. Endelig: naar mand siger: med permiss saa kand a saa[?] Gud ta den, om een stod for kongens nees.

23. (G/113)

En bilte sig at død. Mand lod anrette begravelse, og det gich lystig til. Den døde spurte: spiser de og i himlen? Ja. Saa faar jeg have noget med.

24. (G/115)

Jyder og horeunger har best lyche.

25. (G/1)

Da den haarde vinter her, skulle en bunde kiøre til Kiøbenhafn. Hafde en liden søn med som af kuld blef død paa vognen. Bunden rufsede paa ham, men død. Tencte, hvad skal du slæbe ham til byen efter. Gravede ham da paa veien ned i sneen og ville tage igien en revenant. Da tilbage, fant ham ej igien. Foer til neste bye, fortalte dem det. Da sad drengen i kackelovnskrogen og varmede sig.

26. (G/59)

Bønder her i landet ville have deres afdøde präst afskildret. Fich en maler, de sagde huordan. Da nu giort, da besictede det en som fornem. Sagde: det er saa ligt i kalotten, kraven, skägget, men aansigte er slet inte ligt.

27. (G/113)

En dreng lagde sig under et trác i skyggen. Hosbonden kom. Sagde, din lade tyv, ei värd at solen skinner paa dig. Derfor og lagt mig her.

28. (G/106)

En siällandsk bunde om Bornemans skiäg: hand har et skiäg, at naar hand staar paa Wallbyeback, saa sticker hand skiägget ind ad døren paa consistorium.

Henrik Bornemann (1646-1710), biskop. Han var kjent for sitt lange hvite skjegg som han pleiet med stor omhu. Når han var på reise, bar han det i en sort eller rød fløyelspung.

29. (E/206)

Historie om de to piger, som Xst nat gich ud for at see deres kiäreste i vand. Aftalte at ei see i højden, ei tilbage, intet tale. – En bundedreng som gierne gad have en af dem, hørte det. Gich forud og satte sig op i et træ som hængte ud over vandet. Natten var hell. Da [de] kigede deri, vilde hand vise sit ansigt ret tydelig. Krøb frem paa en gren som for svag. Den brast og hand i vandet. De forskreckede, løb vech, og begge syge. En døde af dem.

30. (G/48)

Gyldenlew. – Bunde kom. Du kiender mei vel, får. Nei hvor skulle jeg kiende dei. Ja far, du æ lisom apa, alle kiender apa, men hu kiänne ingen.

Gyldenlew – antagelig Gyldenløve. Navnet ble gitt til 4 av de oldenburgske kongers uekte sønner. Christian IV's sønn Ulrik Fredrik Gyldenløve (1638-1704) var spesielt populær i Norge, og siden anekdoten har et tydelig norsk språkpreg, er det nærliggende å gjette på ham.

31. (G/27)

En bunde sagde til en gamel frue ved navn Marsvin, – kalte hende Madam pinsvin – Nei jeg heder ei saa, jeg heder Marsvin – Ja, vidste vel I var et svin, men enten det var Marsvin eller pindsvin, det iche [vidste].

32. (G/99)

Rantzau i Brabant. Da de Jydske bundedreng gich ud, da bange naar pryglet af de andre. De klagte. Hand svarte, slaae igien din hunsvot. Aa maa a dæ, da ska hand faae ulyche.

Antagelig Johan Rantzau (1650-1708), general. Deltok med de danske hjælpetropper i Nederland under den spanske arvefølgekrig. Hunsvot = hundsvot – hånende og foraktelig personbetegnelse.

33. (G/35)

Hvor er det skeed sagde prästen til den besovne tøs. – Det skeede i Vandgangen. – Ja det veed jeg vel din taske, sagde prästen. – Pigen undrede derover.

34. (G/66)

Viis en städ ved Ringsted at saasart en død, da strax ringe. En nye präst ville ei tilsta[a] det. Den fornemste bundes kone døde. Hand ville ha' kirchenøglene. Nei. Prästen biede at begiere ligprächen. Nei. Spurte da hvorfor ei. Nei, naar jeg enti kunde faac ringt for hende da siäla foer te himelen, saa vil jeg heller ingen ligprächen hä.

35. (G/69)

En präst spiste paa en herregaard. Skulle äde kaal, som var meget heed, bränte sig saa hand slog en fiärt. Sagde: O du, det var vel du slap ud, alle de andre bränte inde/ blef indebränt.

Jfr. *Vademecum til Tidsfordriv* Kbh. 1781, s. 77f: En gammel Präst, som var vant til de gamle Sæder, havde for Skik, naar han om Søndagen spiste ved Herskabets Bord, saasart Suppen var indbragt, førend den blev forelagt, at jage sin Skee lige op i Fadet. Dette fandt man uanstændigt, og besluttede, derfor at spille Prästen et Puds. Man lod engang bringe Suppen ganske gloende paa Bordet. Prästen greb sig en ganske varm Skeefuld, hvormed han brendte sig i Ganen saaledes, at den Tvang med hvilken han vilde skiule sin Smerte, udbrød lydeligen fra den modsatte Side. De nærværende brast i Latter. Men Prästen beholdt dog sit kolde Blod, og sagde alene: Ja, Du slap vel; men de andre fik en Ulykke, som maatte lade sig indebrende.

36. (G/145)

En präst i Hunderup: Patronen spurte huorfor ei bad for ham. Jo, hver dag naar Fader vor, for naar jeg kommer til dit: frie os fra den onde, da for jer.

37. (G/116)

I Jylland en herremand meget for at jage. En bededag stod prästen paa prächestolen og herremanden jagede. Hans jagt falt lige for kirchen, saa haren og hunden kom ind i kirchen, herremanden efter. Smelte løs med geværet og traf Haren. Da robte prästen: den er min, skutt paa min grund. Derpaa slog hand og slengte til ham[?], sagde: der har du den da. Og da, hu hey udaf kirchen igjen.

38. (G/163)

Et compagnie ryttere slaaet ihjel mod Türcken, capteinen og. Skulle da marchere til him[mels?]. Kom for porten, der spatzerde een udenfor. Spurte, hvor vil I hen. Ind i himmelen. Der kommer I inte ind. Jeg er paven af Rom og har gaaet her udenfor i 7 aar, og har ei kunde[t?] kommet. Hvor vil I da. De banchede paa. Werda sagde St Per. Det er lutherske. Hvor mange. Her er Jeg med mit compagnie. Ja la mei faa Jer rulle, at see efter, at ingen kommer ind uden I. Der har I min rulle. Paven hvidskede til ham, O see I kand skaffe mei ind med. Jeg vil see til, sagde capteinen. St Per raabte dem da op. Da nu ingen flere var tilbage end paven, siger St Per, hvem er den. O det er profossen, hand staar iche paa rullen. Dermed kom hand ind med.

Profoss – befalingsmann i armeer på krigsfot som sørget for å opprettholde disiplin og iverksette straffer. Også brukt om bøddel.

39. (G/65)

En gammel ivrig präst satte en tøs skrifte, kunde ei faae hende til at gräde. Slog hende med sin stok, sagde Moscs fich stenklippen til at give vand, skulle jeg da iche faac dig til at gjøre det samme. Derpaa græd hun.

40. (G/72)

En kom med et stort høeläs paa hodet, kunde ei see, raabte immer af veien. En student kom, gich ei af veien, men støt i skittet saa kläder besudlet. Stevnte ham. Da [fik] den anden raad af procuratoren at være stum. Dommeren spurte ham, men hand svarte ei. Da sagde studenten: Jo hand kand noch tale; thi robte af veien. Ja robte hand det, da skulle I gaaet af veien.

41. (G/67)

En student raabte til anden paa gaden, herud din canalic, saa ska du [faa] et par ørefigen. Nei, inte om du vil give mig 4re.

42. (G/119)

En bormester lod sin kone som var kiøn, skildre af, og det gandske nøgen. Da ferdig, sagde at hand vilde ei at alle see det. Om man da ei kunde gjøre en gardine eller forheng? Ja, men saa var hun ei meer at see? Det ligemeget, naar jeg kun veed hvad der sidder (sitter?) bag om.

Jfr. E. Tang Kristensen I. Nr. 32. *Hun sidder der dog*. En gang fik en *Friser* det indfald at lade sin kone afmale i legemsstørrelse. Maleren skilte sig ved portrætet til mandens tilfredshed, han betragtede det længe med synligt velbehag. Derpaa sagde han: »Stryg hende nu over med farve igjen.« – »Men hvad mener I dermed?« spurgte maleren forundret. »Jeg mener, at I skal gjøre som jeg siger, jeg ved, hun sidder der dog, enhver nar skal ikke have hende at gabe på«.

43. (G/67)

En byefogd der dømte mellem en frøcken, Jomfrue og en bundepige, hvem der skulle først dantze. – Den som best kunster. – Frøchenen pisset giennem naaløye. Det kunstigt sagde byefogden. J[om]fruen fiärtet 4 sandkorn saa eet blev tilbage liggende. Bundepien kastede to nødder op paa tärne, derefter kneppet dem med rumpen. Hende dømte byefogden for[an?]. Kiärnen fih byefogden for dommen.

44. (G/24)

En byefogd i G... dømte en dom da en skrädder havde slaaet en skomager ihjel (i byen var kun en skrädder og 2 skomagere) at omendskiønt det er alt [.....] beviisligt[?] at skrädderen har slaaet skomageren ihjel, saa dog dette uagtet, saasom her er kun en skrädder i byen og 2 skomagere, da bedre skrädderen at väre frie og en skoemager i hans städ at tages.

Jfr. Johan Herman Wessels dikt *Smeden og bageren* etter en fabel kjent fra engelsk litteratur. Wessels nærmeste forelcgg var et dikt trykt i 1777 om en smed og en skredder.

45. (G/22)

En landsdommer i Jylland (fortalte godsets cier[?] det selv) havde nogle hexer for retten. Spurte om kunde gjøre noget. Jo noget kunde de, men end ei fulllärt. Jo, hvad de kunde[?] – derpaa la hun [hodet?] ned paa gulvet, gör dei lit lystig bitfar [overstrøket: fali!]. Derpaa begynte alt det i stuen var at danse, saa [...] dantzede, og stolen landsdommeren sad paa

dandsede og. Hand bange, bad holde op – Staa nu stille bitfar. Sværgede at landsdomeren ført nu med stol og alt giennem vinduct.

46. (G/109)

Präsident Nansen spurte en der sagde at folk i maanen, er der da og skou? O ja. Hvor mange svin har I da gaaende paa den skou?

Hans Nansen (1598-1667), borgermester og magistratspresident i København, eller hans sønn med samme navn (1635-1713), som også var president i København.

47. (G/110)

En skrædder gjort et par buxer til präsidet Meller, som 3 alen til. Besictet af 2 andre skræddere, som sagde det merccelig. Ja, sagde präsideten, mand tar en skrædder, møller og en linväver og putter i en seck. Da den første som kommer ud, en tyv. Ja, sagde skrædderen, naar man tar en präsidet, borgermester og raadmand og putter i en säck, ja hvad da, sagde presidenten. Ja vil de inte krybe ud, saa kand de blive inde.

Johannes Christensen Meller (– 1724). Rådmann 1692, borgermester 1710 og magistratspresident i København 1713.

48. (G/68)

Amtmand Sciørbach med rakerdrengen som stod udenfor fra Calundborg. Kom ind min kal. Hand da ind, hilste fra sin hosbond. Hvem jer hosbond? Rakeren. Herud min Kal.

Johan Kristoffer Sciørbach, amtmann over Kalundborg, Sæbygaards og Dragsholms Amter 1707-27.

49. (G/156)

Hille Erichsdatter som havde iustitzraad From blef syg. Kalte sine folch ind. Ja, nu det sidste med mig. Har jeg gjort jer noget imod, saa om forladelse. ... Da en kudsk; nei go frue, I dør inte. Hva, dør jei inte? Nei. Hvorfor, jeg ei som andre mennesker? Nei, Fanden târ Jer levendes.

Ulrik Frederik From (1689-1758), justitiarius. Født i Christiania der han også bodde de siste 50 år av sitt liv. Justitsråd 1726. Gift med Helle Secblad som døde i Christiania i mars 1732.

50. (G/172)

En kone havde sin mand mistäncht for andre. La sig derfor syg og end[elig] død for at see hvordan hand ville anstille sig (thi hand forsi-chrede at aldrig gifte sig efter hendes død). Da hun nu laae i ligkisten, reiste hun sig og ville see. Da sprang hand hen med en knippel, was todt ist, muss todt bleiben.

Knippel – stor tykk stokk (ODS).

51. (G/109)

En Kiøbmands søn fra Amsterdam, fant en arbeidskal, en som kunde høre hvad passere i 7 Kongeriger, en som kunde skyde paa 300 mile. Skiød en [printz?] som forårsagede pest i Spanien. En løber som jern om benene [for] at ei løbe for f[as?]t, foer til Spanien. Fant en gammel mand som kunde giøre vind. De saa rariteter, blant andet deres [hoder?] som løbet kap med princessen, vant. Sad i en kroe, accorderer om penge, fih saamange som arbeidskalen bære, den mand der gjorde vind frelste dem.

for f[as?]t – antagelig fast = fort.

52. (G/27)

Ska vi iche hå music i aften. Vil I pibe i min røv, saa ska Jeg tromme paa Jer rumpe, saa har vi baade piber og paucher.

53. (G/36)

Matros som kom fra Ostindien bilte ind, at der laa saa mange cassettede og forslitte soler og maaner, lige som gamle hul, og de maaner som kast ner naar fulde, fører Holländeren hiem med sei aa giør grøn ost af.

54. (G/72)

En møller havde en ond kone. Bant hende til ovnen, tog en kat, klorede hende fra overst til nerst paa ryggen. Siden lydig.

55. (G/165)

- Saa meget du veed det Kone, du skal danse efter min pibe herefter, og Jeg vil være mand i mit huus, det siger Jeg dei.
- Aa Jei siger dei Jei igien, at det skal gaee efter [mit?] hoved. Meener du Jig har taget dei til mand din fleskefant, for Jei skal være din Sko[myk?].

– hvad er det dog iche en harm at ha saadan en kone, og hvad havde iche Arist[oteles] ret i det hand siger at en qvinde er verre end en Dievel.

Ser[?] hen til ham: – der kommer hand med sin Aristoteles. Jeg ski-der i dei aa din Aristoteles me. Ja [du] er en skøn Karl.

– En skøn karl, ja. Find mei saadan en, der saa got kand hugge brende som jeg, der veed at raisonere saa got om alt som jeg, der i [2?] aar har tient en berømt doctor og selv var kommen saa vit i doctorskabet, at jeg kunde sette een clyster[?] baade for aa bag, baade paa tvertz og langs.

– Ja du fleskefanten – som iche gjør andet end bander fra morgen til af-ten, og kand aldrig sige ja til en ting.

56. (G/140)

Kong Christian IV stod paa altanen, bageren med brød, kiellersvenden med boutelier, kochen med en steg. Spøgte og fegtede med boutelien, stegen og brødet. Kongen robte endelig: holt op børn med det spøgerie, det gaar dog ud over mig til sist.

57. (G/64)

C 4 skrev til en glarmester: Vide maa du, at stormen her i gaar nat kastet saa paa vore vinduer, at neppe et heelt, hvorfor du har ufortøvet at see ef-ter, hvad skade skeed. Hand svarte: naar den forige regning er betalt, da kommer [jeg], før ei gjøre sig umage.

C4 – Christian IV

58. (G/59)

En bunde kiørte C[hristian] 4 til Friderichsborg. I laqveikläder. Bunden sagde at nødig [have?] med disse hofsluncker at bestille, dog hvis[?] skaffe ham at see kongen, da [väre?] med. Var bange at tages op paa vei-en[?]. Da til Friderichsborg, kom ministrerne ud med hatten af. Bunden spurte hvem er nu kongen. Den med hatten paa. Da er mon sæl enten du eller jei det, thi bunden havde og hatten paa.

Hofsluncker – slunk = en (ung) opløben doven person, dagdriver (ODS). En variant er gjengitt i Thiele: *Danmarks Folkesagn* I, s. 58f. Den har også vært fortalt om den franske kong Henrik IV. (Se Emil Gigas: *Nordiske Anekdoter. I Litteratur og Historie. Studier og Essays. II. samling*. Kbh. 1899. S. 146.

59. (G/109)

Peder Wibe da var Envoyé i Stockholm drucket meget, vilde ei meer. Endelig Kongen af Danmarks skaal. – Da stak [*han*] fingeren i halsen, sagde: herop alle sammen (som før drucket), giv kongen af Danmarck rum.

Peder Vibe (-1658), diplomat og rentemester. Dansk envoyé i Stockholm 1634-1644.

60. (G/71)

Stalmesteren klagte[?] for K[ong] Xtian over en skøn hest at var en krybbebider. Skavling[?] sagde, det raad for, nemlig vende hesten med rumpen til krybben.

61. (G/140)

Kong Frederik IV fich at vide at paa ryttergodset i Jylland lod officererne i steden for hestene gaac deres køer og hestene stod paa stalden og aad tørt hør. Ville overrumple dem, men de fich [snus?] deraf. Kom kiørende paa marcken, da gich lutter heste. Sagde da til den mand som vel givet an, at vel ei sant. Hand bad ham stige af vognen, derpaa om med ham. Viste ham 10 kockasser for en hestepære. Derpaa sagde kongen: O hvad er jeg dog icke opfødt i stor ignorance.

62. (G/170)

Horrebow sagde til Kongen. Da søgte om professorat: det skulle synes underlig at tage en fra accisboen og sette til prof[essor]. – Ja, Deres Majestet, underligere at sette en mand paa accisboen, som kunde duc til professor.

Peder Horrebow (1679-1764). Ble professor i astronomi 1714 på kongens ordre til tross for motstand fra universitetet. Han havde da vært acciseskriver siden 1711.

63. (G/140)

Mand sladret for kongen at Anna Sophia hafde sat penge i Hamburger banco. Kongen vred derfor og bebreidede. Hun som uskyldig, ergrede sig ofver kongen, syntes hand gjort hende uret, saa hun skyede kongen. Conradi consulert. [... ca 25 ord mangler ...] Derpaa prechte og forligte dem.

Anna Sophia Reventlow, Frederik IVs tredje dronning (fra 1721).
Georg Johannes Conradi (1647-1747). Tysk hoffprest i Kbh. 1720-25.

64. (G/1)

Salig K[on]gen da hentede Dronningen: Da hand kom ind og saae hende, thi det var end ei afgjort at hand ville have hende, men hand ser originalen om hun behager ham. Da blef hand rød i ansigtet, talte kun lit, men tryckte hendes haand. Derpaa lod hende bringe iuveler om de passede hende.

Med salig Kongen menes kanske Christian VI (1699-1746) som må ha vært død forholdsvis kort tid før Barhow skrev ned anekdoten.

65. (G/74)

Gabel ville forsøge hvordan med Eva og Adam i paradis. Foer over med sin maitresse paa en liden øe, hvor skov. Bad dem føre klæderne over. Havde pistol med hos sig at naar skiød, da komme igien. Nu ingen pung med krud. Da kom et sildrende regn, icke fängekrudt, vaat. Maatte bli hele natten over, det regnede.

66. (G/115)

Mand siger i Jylland om gref Fris(?), gammel mand som har skjønt grevskab, at hand hver dag maa pidske et barn saa blod ud af rumpen. Tager sine bondebørn der til, giver dem penge derfor. Aarsagen: da paa udenlandsk reise, kom en liden dreng, tog i hans hest, [han] slog med svøben. Da hands moder som saa det, sagde: du skal aldrig leve en dag uden pidske børn.

67. (G/71)

Han [dvs. *Mickel Greve*] dømt i julestue at fiärte 10 gl[an]ge. En Jomfrue deraf i saadan latter at lod en gaae. Tach, så hand, for I hialp mig den gang.

68. (G/71)

En som ei faar sine afregninger paa Holmen, sagde: i Himmerig gaar det vel til, i helvede ret til, paa jorden galt, men aldrig saa galt som i Holmens cantoer.

Litteratur

- Christensen, Arthur: *Molboenes vise Gerninger*. Kbh. 1939.
- Clausen, Julius: Cand. theol. Hans Barhow og hans Kjøbenhavns Veiviser fra 1748, i: *Historiske Meddelelser om København udgivne af Københavns Kommunalbestyrelse*. B. 7. Kbh. 1919-20.
- Gigas, Emil: Nordiske anekdoter. Et par sammenstillinger, i: *Litteratur og Historie. Studier og Essays*. II. Samling. Kbh. 1899.
- Hodne, Ørnulf: *The types of Norwegian Folktale*. Oslo 1984.
- Kristensen, Evald Tang: *Molbo- og Aggerbohistorier*. 1. og 2. samling. Viborg 1892/Århus 1903.
- Mangor, Christian Elovius: *Beretning om de vidtbekjendte Molboers vise Gjerninger og tappe Bedrivter: Dem til Ære og andre til Fornøjelse til Trykken befordret*. Viborg 1780.
- Norsk Eventyrbibliotek*. B. 4. Oslo 1972.
- Norsk eventyrbibliotek*. B. 3 Eventyr frå Trøndelag. Oslo 1970.
- Nyt Vademecum til Tidsfordriv*. Kbh. 1783.
- Opedal, Haldor O.: *Makter og Menneske. Folkeminne ifrå Hardanger*. Oslo 1962.
- Thiele, J.M.: *Danmarks Folkesagn*. B. I-III. Kbh. 1968.
- Vademecum til Tidsfordriv*. Kbh. 1781.
- Vasstveit, Oddvar: Hans Barhow: En norsk anekdoteforteller på 1700-tallet, i: *Maal & Minne* 1999, nr. 2. Oslo 1999.
- Wessel, Johan Herman: *Samlede Digte. Udgivne af I. Levin*. Kbh. 1862 (Kommentar s. 291).

Parasitiske talehandlinger

Lader Austins talehandlingsteoretiske begreber sig også anvende i forbindelse med analyser af fiktive tekster?

Af Inger Jakobsen Kudahl

»Verden er selvsagt ikke et teater, men det er ikke så let
at påpege, nøjagtigt på hvilke måder den ikke er det«
Erving Goffman (1995:65).

Indledende

...as *utterances* our performatives are *also* heir to certain other kinds of ill which infect *all* utterances. And these likewise, though again they might be brought into a more general account, we are deliberately at present excluding. I mean, for example, the following: a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language (Austin 1962:22).

De følgende sider tager deres udgangspunkt i ovenstående citat fra »How To Do Things with Words« af den engelske sprogfilosof J. L. Austin (1911-60). I dette værk, udgivet posthumt i 1962, fremlægger Austin de overvejelser over sprogets grundlæggende funktioner, der skulle blive grundlag og udgangspunkt for et sprogfilosofisk opbrud. Han arbejdede fra omkring 1939 og frem til sin død i 1960 på en teori om, at menneskets brug af sproget grundlæggende bør anskues som *handling*: at udsigelsen af en ytring kan afstedkomme ændringer i den omgivende sociale virkelighed i lige så høj grad, som fysisk handlen forandrer den fysiske omverden. Austin gjorde herved op med det da fremherskende deskriptive logisk-positivistiske sprogsyn, dvs. den anskuelse, at sproget primært

tjener til at beskrive den omgivende (fysiske) virkelighed og altså ikke til at ændre den; Austins udgangspunkt i »How To Do Things with Words« er således et eksplicit formuleret ønske om at tilbagevise et for ham at se så snævert syn på sprogets funktion som det, de ovennævnte logiske positivistiske repræsenterer. I stedet plæderer han for, at nogle udsagn »make the world rather than mirror it«, som Fish (1995a) udtrykker det. Værket, som blev til på baggrund af Austins efterladte noter fra en forelæsningsrække holdt på Harvard-universitetet i 1955, indeholder en række forslag til opbygningen af et egentlig talehandlingsteoretisk begrebsapparat og har derfor siden udgivelsen i 1962 dannet baggrund for en lang række talehandlingsanalyser, ikke mindst af litterære værker. Det pudsige er imidlertid, at skønt Austin jo altså nærer betænkelighed ved sidstnævnte anvendelse, er det ikke i synderlig grad et problem, der synes at optage disse analytikere (se bl.a. Andersen, 1989; Bredsdorff, 1992; Felman, 1983; Kjølner 1976; Ohmann 1973). Jeg har derfor søgt kilder, der tager dette begreb parasitiske talehandlinger op til overvejelse og diskussion, for på baggrund af disse betragtninger at vurdere, om det alligevel teoretisk lader sig forsvare at inddrage Austins talehandlingsteori også i forbindelse med analyser af fiktive tekster. Det er min opfattelse, at det kan det – og med stort udbytte –, og jeg vil afsluttende i praksis underbygge denne påstand ved på baggrund af austinske nøglebegreber at analysere dialogfragmenter fra henholdsvis Strindbergs »Frøken Julie« og Becketts »Vi venter på Godot«. Teksterne er valgt ud fra det synspunkt, at hvis Austins overordnede talehandlingsteoretiske begrebsapparat viser sig anvendeligt ved analyse af såvel naturalistisk som absurd drama, og dermed tekster – dialoger – af så vidt forskellig karakter, da må det anses for sandsynliggjort, at Austins talehandlingsteoretiske overvejelser er anvendelige og frugtbare at inddrage også i analyser af fiktion.

Det foreliggende arbejde falder da i tre dele. Første del rummer en kort metodehistorisk redegørelse, dels for Austins forhold til det logisk-positivistiske sprogsyn, som hans talehandlingsteori som nævnt er blevet til på baggrund af og opponerer imod, dels for austinske talehandlingsteoretiske nøglebegreber som performativ, konstativ, vellykkethedsbetingelser, lokutionær, illokutionær og perlokutionær handling. Her må det kort indskydes, at jeg i dette arbejde har valgt at bibeholde Austins egen betegnelse talehandlinger (speech-act) og ikke det senere tilkomne sprog-handlinger. Dette sker, dels fordi det her drejer sig om Austin og kun i meget ringe grad om den talehandlingsteoretiske tradition efter ham (således inddrager jeg heller ikke nævneværdigt senere hovedskikkelser

som Searle og Grice), dels fordi hans valg af terminologi, som det senere vil fremgå, er udtryk for nogle grundlæggende holdninger. Derudover har jeg også fravalgt meget detaljerede begrebsovervejelser, som f.eks. hvorvidt et begreb som »meaning« er ækvivalent til »sense« og »reference« (for disse diskussioner, se bl.a. Cerf, 1969; Searle, 1973; Ferguson, 1973). Arbejdet her vil langt fra foregive at være en fuldstændig gennemgang af Austins teoretiske overvejelser og vil eksempelvis ikke berøre hans forsøg på at opstille talehandlingskategorier; det synes ikke hverken færdiggjort eller særligt anvendeligt i analyseøjemed. Derimod vil jeg redegøre for en række overordnede begreber og overvejelser, der synes karakteristiske for »How To Do Things with Words«s sprogfilosofiske grundlag, og som desuden også er særligt vigtige i forsøget på at afklare det ovenstående spørgsmål: Lader Austins talehandlingsteori sig også aplikere på litterære teksters dialoger?

Anden del af denne artikel former sig som en diskussion af Austins forbehold med hensyn til de parasitiske talehandlinger med inddragelse af indlæg af J. Derrida, S. Fish og J. R. Searle. Centrale austinske begreber som intention og kontekst vil her blive taget under behandling. I tredje del vil jeg da på baggrund af de i det metodehistoriske afsnit præsenterede begreber analysere dialogfragmenter fra de ovennævnte værker og afsluttende konkludere herpå.

Austins talehandlingsteori

Austin og de logiske positivister

For at forholde os til samtaler i såvel faktiske som fiktive rammer, som deltagere eller iagttagere, er vi nødt til, og gør det i øvrigt uafsladeligt, at forsøge at tolke intentionerne med det sagte. Hvorfor sagde vedkommende netop det på den måde i den sammenhæng? Hvorfor reagerede den tiltalte netop sådan og på hvad? Og er det i det hele taget muligt at opstille nogle generelle modeller til beskrivelse af sådanne samtalemekanismer og betydningsstrukturer? I al fald gives der en del bud fra såvel lingvistisk, filosofisk som sociologisk hold, og i den debat synes Austins talehandlingsbegreb at have været betydningsfuldt. Set i lyset af sprogfilosofiens udvikling i efterkrigstiden består det afgørende nye i Austins arbejde i, at han dels tildelte intentionsaspektet en afgørende rolle, dels understregede betydningen af den sociale sammenhæng, hvori talehandlingen

realiseres. Disse overvejelser er som nævnt nært knyttet til Austins kritik af den logisk-positivistiske sprogopfattelse, og det følgende vil derfor dreje sig herom.

Den logiske positivisme eller nypositivismen opstod omkring 1930 med udgangspunkt i den såkaldte Wienerkreds dannet omkring professor Moritz Schlick, og med kraftig inspiration fra den logiske atomisme repræsenteret ved bl.a. B. Russell og den tidlige Wittgenstein, der i »*Tractatus Logico-Philosophicus*« (1921) taler om tre typer af meningsfulde påstande. Nøgleordene i den forbindelse er empiri og logik. Da de logiske positivister som Carnap og J. Jørgensen så det som en hovedopgave at formulere et meningskriterium, ud fra hvilket metafysiske overvejelser kunne bevises meningsløse, indførte de i forlængelse af bl.a. Wittgensteins overvejelser det såkaldte verifikationsprincip: Et udsagn kan kun have kognitiv mening, hvis man kan angive, hvordan det formodes empirisk at kunne efterprøves som sand eller falsk. De tilstræber altså et 1:1 forhold mellem sprog på den ene side og virkelighed på den anden. Alt, der ikke er tilgængeligt for sanseerfaring, er således principielt meningsløst.

I opposition til dette synspunkt formulerede Austin sin talehandlings-teori på baggrund af mangeårige overvejelser; bl.a. arrangerede han sprogfilosofiske diskussionskredse for sine kolleger på Oxford-universitetet op gennem 1930'erne, hvor et af emnerne netop var det descriptive sprogsyns svagheder. Det første trykte resultat heraf blev artiklen »*Other Minds*« 1946, hvor Austin for første gang offentliggjorde det synspunkt, at sproget grundlæggende har to funktioner, nemlig en beskrivende og en handlende, hvorved han altså, om end stadig implicit, erklærede sig uenig med de logiske positivister. Oppositionen udbyggedes i årene efter og dannede endelig tæt ved ti år senere udgangspunkt for Harvardforelæsningerne.

Austins talehandlingsteoretiske begrebsapparat

Kernen i Austins kritik af den logiske positivisme var, at han kunne påvise en stor gruppe af udsagn, der ikke meningsfuldt kan beskrives som enten sande eller falske. Han navngav dem performativer, dvs. udførelser eller handlinger. Udtrykket performativer bruges i dag næsten udelukkende som betegnelse for en særlig gruppe verber (se bl.a. Andersen,

1989); de performative verber (se nedenfor): beordre, anklage, takke osv. Austins brug af begrebet dækker imidlertid over betydningen performative ytringer, og da jeg som nævnt primært forholder mig til Austin og ikke til traditionen efter ham, har jeg valgt i denne fremstilling at bruge begrebet i den betydning, som han tillægger det:

An utterance is said to be performative, when used in specified circumstances, if and only if its being so used counts as a case of the speaker's doing something other than, or something more than, saying something true or false (Austin 1962:4).

Igen forholder Austin sig altså eksplicit til den logiske positivisme og definerer performativer som de udsagn, der ikke ligger inden for rammerne af dette sprogsyn. De, der gør, kalder han konstativer. Konstativerne svarer derfor til positivisternes verificerbare påstande; deres funktion er at beskrive den sansede omverden, og det giver derfor mening at bedømme dem som enten sande eller falske. Performativer er derimod de udsagn, der alene ved deres udsigelse udgør en handling i forhold til den omgivende sociale virkelighed: Situationen efter udsagnet er en anden end situationen før. Den ene kategori beskriver verden, den anden ændrer den. Et udsagn som »Jeg idømmer dig hermed to års fængsel« er, som Austin udtrykker det, ikke beskrivelse af handlingen, det *er* handlingen. En talehandlings sproglige manifestation betegner han da ytring (utterance). Desuden er der, som det senere vil fremgå, ved en talehandling underforstået et subjekt samt et modtagende objekt; dvs. en taler og en lytter.

Hvordan bedømmer man da sådanne ytringers kvalitet, hvis det ikke kan ske ved brug af begreber som sandt eller falsk? Austins bud er de såkaldte vellykkethedsbetingelser (felicity conditions). For at operere med dem må man imidlertid først have fat på Austins tredeling af talehandlingen. Han foreslår nemlig, at man opdeler talehandlingen i tre af hinanden uafhængige handlinger og skelner mellem ytringens lokutionære mening, illokutionære kraft og perlokutionære effekt. Den lokutionære handling er da selve det at fremsætte et grammatisk og semantisk meningsfuldt sprogligt udtryk, dvs. at ytre ord på baggrund af en konventionelt fastlagt sprogkode, som både taler og lytter er bekendt med. Det er så at sige ytringens bogstavelige ordlyd og som sådan, som Sebro (1993:14) gør opmærksom på, det mest kommunikerbare aspekt i talehandlingen, netop fordi det er så forholdsvis konventionelt fastlagt. Når det drejer sig om den illokutionære handling, er risikoen for misforståel-

ser større, idet det her gælder, hvilken *intention* den ytrende har med den lokutionære handling. Skal ytringen »Kommer du?« gælde som et reelt spørgsmål, en advarende ordre, et udtryk for glædelig overraskelse? Hvilken funktion har ytringen i den konkrete situation? Den talende må da sikre, at der opnås forståelse herfor hos modtageren, førend den illokutionære handling kan siges at være gennemført: »...bringing about the understanding of the meaning and of the force of the locution« (Austin 1962:115-116). Modtageren på sin side vil foruden de givne omstændigheder (jf. om vellykkethedsbetingelser nedenfor) lægge faktorer som intonation, gestik og mimik til grund for sin tolkning. Også faktorer som verbernes tider, grammatisk modus m.v. vil ofte være af betydning. Den perlokutionære effekt er da den eventuelle konsekvens, som lytteren tager af sin forståelse. Heraf følger det da, at denne del af talehandlingen ikke alene afhænger af den talende; lytteren behøver jo ikke at tage den konsekvens af forståelsen, som taleren tilsigtede. At han f.eks. nægter at adlyde en ordre er fuldt lige så meget en perlokutionær effekt, som hvis han havde adlydt, blot vil der ikke være overensstemmelse mellem den intenderede og opnåede perlokutionære effekt. Hvorvidt en perlokutionær handling lykkes, vil derfor i høj grad afhænge af modtagerens villighed til at lade sig bevæge til den ønskede reaktion. Det er her vigtigt at fastholde, at *talehandlingens* vellykkethed som sådan ikke er afhængig af, hvorvidt den perlokutionære delhandling lykkes eller ej. Så snart en ordre, en advarsel eller en opfordring er forstået af modparten som en sådan, er den givet, også selvom den ikke efterkommes. Det er således alene udfaldet af den illokutionære handling, der afgør, om talehandlingen som helhed er at betragte som vellykket eller ej. Ja, faktisk er den illokutionære dimension selve det, der konstituerer performativer; det er jo her, at handlingen træder frem; er ytringen en bøn, erklæring, advarsel, ordre, anklage, ros, hån? Austin bruger da også illokutionære handlinger som alternativ betegnelse for performativerne, og det er derfor også til den illokutionære handling, at de før omtalte vellykkethedsbetingelser knytter sig. De lyder i korte træk som følger:

Taleren skal have kompetence og ret til at udføre performativen (man skal f.eks. være præst for at have autoritet til at døbe et barn, man skal have en højere social status end den tiltalte for at kunne give ordrer), og de elementer, der er omfattet af performativen, må være til stede (ved en vellykket dåbshandling er barnets tilstedeværelse påkrævet). Desuden må ytringen ske i overensstemmelse med konventionerne herfor (dåbsritualet skal være korrekt fremsagt). Hvis disse betingelser ikke er opfyldt,

vil talehandlingen være helt og aldeles mislykket (misfire). Det, der er en vellykket talehandling i en situation, er således ugyldigt som talehandling i en anden. Desuden stilles der krav om, at man oprigtigt mener og agter at tage konsekvensen af det ytrede (f.eks. holde det givne løfte). Hvis det senere viser sig, at man alligevel ikke førte handlingen ud i livet, da er talehandlingen vel at mærke ikke ugyldig som ovenfor. I stedet betegner Austin den som nok gennemført, men *hul* (void); i selve situationen blev der jo opnået forståelse hos modtageren af den intenderede betydning, hvorved den illokutionære handling én gang er gennemført. Sådanne hule talehandlinger er altså bl.a. fiktive tekster.

En talehandling vil oftest udspringe af, at den talende mener de ovennævnte betingelser opfyldt. Handlingen i sig selv er derfor også et udtryk for de forestillinger, *præsuppositioner* (forudantagelser), som subjektet gør sig om situationen, ikke mindst om hvad han eller hun mener at kunne tillade sig i forhold til modparten. Når en person afgiver en ordre, præsupponerer vedkommende altså, dels at modtageren er i stand til at udføre ordren, dels at statusforholdet er af en sådan art, at han eller hun kan tillade sig at forvente, at ordren udføres. Dette i sig selv kan derfor være meget krænkende for modparten, hvis vedkommende ikke deler synspunktet. Hvis modparten da som konsekvens heraf nægter at udføre ordren, får uoverensstemmelsen mellem subjekts og objekts præsuppositioner altså konsekvenser for ytringens perlokutionære aspekt; den får ikke den intenderede effekt. Dette truer jo imidlertid ikke talehandlingen som sådan; lytteren har forstået, at taleren gav en ordre. Konsekvenser for performativens mulighed for at lykkes har det imidlertid, når modtageren ikke kan bestemme sig for, hvilket sæt af flere mulige præsuppositioner ytringen er udtryk for. Herved bliver jo også flere betydninger og dermed illokutionære handlinger mulige, hvorfor muligheden for, at lytteren vælger netop den rette, bliver mindre og dermed performativens chance for at lykkes ligeledes – medmindre det netop er den talendes hensigt, at modtageren skal blive opmærksom på denne flertydighed, således som det f.eks. ofte vil være tilfældet i de nedestående tekster. Modtagerens valg af svar på den foregående ytring vil da afspejle to ting; for det første hans tolkning af afsenderens intention, for det andet hans intention med sin tolkning; hvordan *ønsker* vedkommende at tolke ytringen? Talehandlinger af denne bevidst flertydige type udgør en særlig gruppe af de såkaldte indirekte talehandlinger, som jeg vil komme nærmere ind på senere.

Det fremgår altså, at performativerne ud over at udgøre en handling

karakteriseres ved i udpræget grad at være situations- og kontekstbundne, og ikke mindst heri ligger da Austins i al fald delvise brud med sine nypositivistiske forgængere. Delvise, fordi han jo i hvert fald indledningsvis i Lecture I tilsyneladende accepterer, at det logisk-positivistiske synspunkt er rimeligt at anlægge på en gruppe af ytringer – blot ikke på dem alle. Senere, i Lecture VI, går han imidlertid væk herfra og når i stedet frem til, at al sproganvendelse, også den tilsyneladende konstative, er performativ. Baggrunden for denne konklusion er det efterhånden klassiske eksempel: Udsagnet »France is hexagonal« er at beskrive som en konstativ ytring og som sådan at bedømme som sand eller falsk. Austins pointe er da, at disse begreber er relative. For generalen er ytringen måske nok rigtig, men for geografen er den alt for upræcis til at kunne betragtes som sand. Sandt eller falsk er således ikke absolutte værdier i betydningen kontekstafhængige, også konstativer må bedømmes på baggrund af den kontekst, hvori de er ytret:

It is essential to realize that »true« and »false« (...) do not stand for anything simple at all but only for a general dimension of being a right and proper thing to say as opposed to a wrong thing in these circumstances, to this audience and with these intentions (Austin 1962:144).

Dermed er det vigtigste skel mellem performativer og konstativer bortfaldet, og Austin må konkludere, at grundlæggende har al sprogbrug performative træk, og dermed, at alle udsagn er talehandlinger. Man kunne også her indskyde, at blot det at give udtryk for sin – subjektive – oplevelse af omverden jo altid har et aspekt af kommunikation i sig; et ønske om at blive be- eller afkræftet i sin virkelighedsfortolkning. Selv en udpræget konstativ ytring som »Den sorte kat sover på sofaen« vil kunne tilskrives den illokutionære kraft: Jeg fortæller dig hermed, hvordan jeg sanser, oplever og fortolker situationen.

Et andet skel fastholder Austin derimod, nemlig det, han sætter mellem eksplicite og implicite performativer. De eksplicite indeholder et performativt verbum, dvs. et verbum, der eksplicit angiver, hvori handlingen består. Eksempler på performative verber kunne være at love, erklære, beklage, præsentere, rose, gratulere, advare, opmuntre. I et eksplicit performativ ytrer taleren sig altså bogstaveligt, der er et 1:1 forhold mellem form og funktion. Mere almindelige er imidlertid de implicite performativer, der kendetegnes ved, at den illokutionære handling netop

ikke er ekspliciteret i form af et performativt verbum. Det er en såkaldt indirekte talehandling, idet den lokutionære mening ikke umiddelbart afslører, hvilken illokutionær betydning den tillægges. Dette kan imidlertid tit tydeliggøres ved at omformulere det implicitte performativ til et eksplicit ved hjælp af et performativt verbum. En sådan omskrivning kan ofte bruges til at komme til større klarhed over, hvad det egentlig er for en handling, den talende udfører, og dermed også, hvilke magtforhold den foreliggende situation illustrerer. Når en forælder i et bestemt tonefald siger til sit barn »Nu holder du op«, så er det jo på den lokutionære plan på linie med »nu holder det op (med at regne)« blot en fremsynet konstativ. Barnet vil imidlertid (oftest) godt vide, at der er tale om en kraftig henstilling, og være nødt til at forholde sig til ytringen, som havde forælderen i stedet sagt: »Jeg henstiller hermed til dig, at du holder op, og advarer dig samtidig om, at du ikke vil bryde dig om de konsekvenser, jeg vil tage, hvis du ikke adlyder«. Det giver således ikke megen mening at behandle ytringen, som positivisterne ville gøre det, hvis man skal have fat i, hvad der egentlig foregår i situationen de to imellem. Austin derimod, og det mener jeg er hans analysemodels store styrke, kan ved hjælp af den illokutionære handlingsmodel sammenkæde modpartens reaktion med den af taleren på ordniveau tilkendegivne mening. En sammenhæng, der ellers ikke altid er lige umiddelbart forklarlig.

En særlig gruppe indirekte talehandlinger udgør da de, hvor modparten kan vælge mellem at svare på den, som Searle (1979b) betegner det, primære eller sekundære illokutionære betydning. Der er, som nævnt ovenfor, flere mulige niveauer af betydning for modparten at svare på. De forskellige betydningslag er ikke uforenelige; taleren mener det, han siger, men mener og tillægger – måske – samtidig det sagte endnu en betydning. For det, der er afgørende karakteristisk for disse performativer er, at ytringen rummer flere betydninger samtidig; det er ikke bare et spørgsmål om, at den talende ikke klart nok får tilkendegivet, hvilken af de mulige betydninger modtageren bør opfatte som den tilsigtede. Tværtimod er hensigten netop at stille modparten over for denne flertydighed, idet den gør fastlæggelsen af handlingens art til et forhandlingsemne: Det overlades til modtageren at komme med et udspil til, hvordan handlingen skal opfattes. Ofte vil en sådan strategi være valgt med det formål at undersøge, om der er forståelse og velvilje at finde hos modparten til at tage mere ømtålelige emner op. Andre gange er det en måde at få tilkendegivet et ønske, en vilje eller en holdning, som man imidlertid samtidig ikke ønsker at fremsætte direkte og dermed risikere at blive holdt

fast på. Der kan nemlig da ske én af tre ting: Hvis det værste skulle ske, og det mulige tillæg af betydning bliver taget ilde op, har den ytre mulighed for at trække sig tilbage bag et »det var ikke sådan ment«. Hvis modparten derimod reagerer positivt, er det ikke voldsomt farligt nu at vedkende sig også denne illokutionære handling. Og i det tilfælde, hvor modparten vælger ikke at reagere på eller slet ikke bliver opmærksom på det mulige tillæg af betydning, da er der jo ingen skade sket; ingen har tabt ansigt og ingen behøver derfor at forholde sig til nogen ydmygelse, hverken af sig selv eller af andre. De flertydige talehandlinger optræder derfor ofte i stort antal i situationer, hvor den ene eller begge parter selvoplevelse, sociale identitet eller magtstatus er i fare for at lide overlast – hvilket de udvalgte tekststykker senere vil illustrere.

Austin og de parasitiske fiktive talehandlinger

J. Derridas kritik af begrebet parasitiske talehandlinger

Når det drejer sig om filosofisk-teoretiske overvejelser over Austins skelnen mellem autentisk og ikke-autentisk sprogbrug, synes den franske filosof Jacques Derrida at indtage en hovedrolle, ikke mindst når det gælder kritik af de begreber, som udgør hjørnestenene i Austins overvejelser. I bl.a. »Signatur Tildragelse Kontekst« tog Derrida (1976a) Austin under (u)kærlig behandling og blev på den baggrund derefter indblandet i en fejde med J.R. Scarle, Austins elev og arvtager til talehandlingsteorien. Denne strid vurderes ofte, også af Derrida selv, som ret ufrugtbar, og under alle omstændigheder bragte den tilsyneladende ikke noget særligt nyt om lige dette emne: De parasitiske fiktive talehandlinger. Jeg vil derfor koncentrere mig snævert om henholdsvis Derridas og Austins overvejelser med hensyn til til dette begreb.

Derrida stiller sig gennemgående ret kritisk an, når det gælder Austins begrebsdefinitioner. Imidlertid erklærer Derrida indledningsvis, at Austin efter hans mening har fat i noget helt fundamentalt rigtigt i sin beskrivelse af den menneskelige kommunikations karakter. Thi for Austin er jo ikke blot enhver ytring udtryk for handling, idet den gør en forskel i den sociale virkelighed, den indgår i; den kan også kun ses som vellykket, hvis den på den ene eller anden måde påvirker modparten. Heri erklærer Derrida sig enig. Men Austin går videre end som så:

...to have promised I must normally

A) have been *heard* by someone, perhaps the promisee

B) have been understood by him as promising (Austin 1962:22).

For ham er en ytring kun at betragte som vellykket, når ovennævnte påvirkning af den anden indebærer, at afsenderens *intention* med ytringen er forstået. Hermed er vi fremme ved et af de austinske nøglebegreber, som Derrida har særligt meget at udsætte på. Hos Austin behandles intentionsaspektet især i Lecture I og IV, hvori han opregner en række eksempler på, at mangel på oprigtighed hos den ytrende er årsag til, at talehandlingen nok må anses for gennemført, men hul, fordi der ikke er overensstemmelse mellem den egentlige intention og den tilkendegivne, og derfor ikke mellem den egentlige intention og den opnåede effekt. Egentlig intention i Austins betydning indebærer en oprigtig og alvorlig vilje til at forpligte sig over for modtageren (netop alvor (seriousity) er et genkommende udtryk), her igen eksemplet løfteafgivning:

Examples of not having the requisite intentions are: »I promise«, said when I do not intend to do what I promise (Austin 1962:40).

In the particular case of promising, as with many other performatives, it is appropriate that the person uttering the promise should have a certain intention, viz. here to keep his word (Austin 1962:11). a person participating (...) must in fact have those thoughts, feelings, or intentions, and the participants must intend so to conduct themselves (Austin 1962:39).

Af det ovenstående følger således, at skal en talehandling være vellykket, skal ytringen dels være fremsagt i alvor i den ovennævnte betydning: forpligtende, dels være opfattet og modtaget som alvorligt ment. Heri ligger Austin på linie med en anden sprogfilosofisk hovedskikkelse: Ludwig Wittgenstein, der udtrykker synspunktet således: »If a word which I use is to have meaning, I must »commit myself« by its use. If you commit yourself, there are consequences« (Wittgenstein i Felman 1983:74).

Såvel Austin som Wittgenstein tillægger altså dette intentionsbegreb en klar moralsk dimension og udtaler sig i det hele taget med en entydighed, der falder Derrida for brystet; den overordnede linie i Derridas kritik er derfor en udtalt relativisering af Austins begreber, ikke mindst netop af intention:

Et af disse væsentlige elementer (...) er og forbliver på klassisk vis [hos Austin] bevidstheden, intentionens bevidste nærvær hos det talende subjekt (...) Dette afsenderens eller modtagerens bevidste nærvær i en performativs effektuering, deres bevidste og intentionale nærvær med denne operations totalitet, implicerer teleologisk, at ingen *rest* undslipper den forhåndenværende totalisering (...) ingen irreduktibel flertydighed, dvs. ingen dissemination, som undslipper horisonten for betydningens enhed (Derrida 1976a:136).

Dette disseminationsbegreb er helt centralt; det betegner hos Derrida »en principielt udtømmelig og uafsluttelig og *derfor* ubestemmelig flertydighed, *fraværet af en egentlig betydning*« (Derrida 1976a:149) [mine understregninger]. Thi nok medgiver han, at Austin selv erkender udsagnets – og dermed intentionens – entydighed som et filosofisk ideal (1976a:141), men mener samtidig, at denne problematisering slet ikke tilnærmelsesvis er tilstrækkelig. I forlængelse af ovennævnte disseminationsbegreb indtager Derrida faktisk det stik modsatte synspunkt: Han tager sit udgangspunkt i, at ethvert tegn, det være sig skriftligt eller mundtligt, er iterabelt, dvs. kan løsrives fra sin oprindelige kontekst og alligevel være betydningsproducerende. På baggrund heraf mener han at bevise, at der ikke gives noget bare tilnærmelsesvist entydigt intentionsbegreb:

Spørgsmålet er, om et performativt udsagn ville kunne lykkes, såfremt dets formulering ikke gentog et »kodet« eller iterabelt udsagn (...) hvis [det] ikke kunne identificeres som værende i overensstemmelse med en iterabel model, som citat« (Derrida 1976a:142).

...givet denne iterations-struktur, så vil den intention, der bevæger udsigelsen, aldrig fuldt og helt være nærværende med sig selv og sit indhold (...) dette væsentlige fravær af intentionen i udsagnets øjeblikkelighed, om man vil; denne strukturelle ubevidsthed (Derrida 1976a:143).

Derrida når således frem til, at ethvert sprogligt tegn er udtryk for og forudsætter fravær af bevidsthed, samt at det som følge heraf ikke lader sig gøre at tale om den talehandlendes intention som bestemmeligt fænomen, idet kun dele heraf kommer til udtryk gennem det ytre. At afvise forestillingen om menneskers helt gennemskuelige entydighed mener jeg

(selvfølgelig) er berettiget (og synes egentlig heller ikke, at Austin postulterer noget så skarpt) – det er vist en ganske almindelig erfaring således ikke at kunne tilkende sig selv helt utvetydige følelser og motiver. Og selvfølgelig er det også rigtigt, at *absolut* nærværende individualitet i sagens natur ikke kan rummes i de konventionelle sprogtegn, og at de derfor er forbundet med udelukkelse af dele af den egentlige, flertydige intention. Men der er nu alligevel et stykke vej fra at erkende flertydigheden som et helt fundamentalt – og uudtømmeligt – grundvilkår og til at drage den konsekvens at afskrive enhver form for og grad af erkendelse af nærvær, intention. Nok lader hverken ens egen eller andres hensigter med en ytring sig endeligt bestemme, fordi vi alle i sidste ende er bundet til vores respektive fortolkningsfællesskaber og subjektivitet, men at gå så langt som til at afskrive sig enhver mulighed og anstrengelse for at nå i nærheden af (mest mulig af) et andet menneskes intention og tolkning, er for mig at se en ganske ufrugtbar (og forvrøvlet) nihilistisk konsekvens at drage. Selvfølgelig er denne understregning af fraværet i en given kommunikationssituation også et resultat af, at Derrida skriver op imod Austins intentionelle nærvær. Og selvfølgelig opererer Derrida også implicit med, at læseren ikke tager den tilkendegivne absoluthed helt for pålydende (– i så fald var vel enhver form for kommunikation reelt formålsløs, og hans implicitte ønske om at meddele sig til andre via denne bog ligeledes, hvad han da højst sandsynligt godt er klar over). Alligevel går han så at sige den metodiske planke helt ud. Dette peger i retning af, at hans formål ikke som ved første øjekast primært er at kommentere svagheder ved Austins teoridannelse for derigennem at fremme videreudviklingen af den. Snarere ønsker Derrida fundamentalt at relativere enhver form for egentlig begrebsdannelse med det formål at hindre absolut fastholdelse, der som set ovenfor fremstilles som reducerende og truende. Provokationen i sig selv er formålet, et spil, der »frisætter den metafysiske tekst ved at gå til dens grænser, måske momentant overskride denne grænse, eller i hvert fald udpege, hvad der kan skimtes hinsides denne grænse« (Egebak 1987:17). Denne tendens synes grundlæggende; forfatterskabet kan »under en vis synsvinkel (...) betragtes som en fortløbende *bесværgelse* af en truende lukning« (Egebak 1987:17). Derrida er således ude i et langt større ærinde end at behandle svagheder ved Austins begrebsdannelse; snarere danner den egentlig blot eksempelgrundlag for helt andre og større mål: »Jeg har regulært forsøgt igen at sætte filosofien i scene, i en scene, den ikke behersker« (interview med Derrida, Egebak 1987:17). Tilsyneladende lægger Derrida altså op til, at

hans kritik af Austin kan ses som et polemisk indlæg. Men det behøver vel ikke at betyde en så udpræget mangel på nuancering, flertydighed; i og for sig udtaler han sig med samme bombastiske absolutthed, som han kritiserer Austin for. Og det er for mig noget, der synes at være karakteristisk for praktisk talt alle overordnede linier i Derridas indlæg. Det gælder f.eks. også forholdet til konteksten, en problematik, der ligger i tæt forlængelse af intentionsdiskussionen. For det, der helt grundlæggende skiller Austin og Derrida, er netop spørgsmålet om kontekstens betydning: Mens Austin fastholder, at forståelsen og forpligtelsen samtaleens parter imellem er af helt afgørende betydning, så opererer Derrida altså med, at ethvert sprogligt tegn er forståeligt, dvs. betydningsproducerende i hvilken som helst kontekst og som sådan uafhængig af afsenderen såvel som af dennes – ubestemmelige – intentioner. Den ene tillægger konteksten al betydning, den anden ingen.

Derrida udbygger yderligere sin argumentation for, hvorfor fiktive talehandlinger er ligeværdige med faktiske, ved at pege på, at tegnets iterabilitet indebærer, at en talehandling i fiktiv sammenhæng muligvis blot er en citeret – »ompodet« – faktisk sådan. At skelne imellem de to typer bliver da meningsløst, når man aldrig vil kunne bestemme, om en talehandling er autentisk eller ej. Desuden mener han på baggrund af en strukturalistisk begrebsopstilling at kunne vise, at de fiktive talehandlinger som kontrære til de faktiske reelt er hele forudsætningen for, at de faktiske overhovedet eksisterer som begreb. Som konsekvens heraf kan man ikke tillade sig at se på de fiktive talehandlinger som parasitiske, dvs. lavere hierarkisk placerede end de faktiske; begreberne er og bør være ligestillede, hævder Derrida og mener således at være kommet Austins forbehold til livs.

Alligevel synes det igen lidt for nemt sluppet. I det hele taget er min uenighed med Derrida på mange punkter så grundlæggende, at jeg må afstå fra at tage de fleste af hans argumenter til direkte indtægt for en afvisning af Austins skelnen mellem fiktive og faktiske talehandlinger. Thi egentlig mener jeg ikke, at Derrida får helt fat i Austins argumentation, simpelthen fordi hans kritik af Austin snarere end en egentlig kritik er en afvisning af hele det austinske filosofiske grundlag. Om end Derrida synliggør, hvad det er for nogle morallforestillinger og -begreber, som Austin mere eller mindre implicit opererer med, er Derridas indlæg altså i denne sammenhæng ikke videre frugtbart. Jeg vil derfor nu prøve at nærme mig problemet de parasitiske fiktive talehandlinger fra en lidt anden vinkel, denne gang mere på Austins præmisser.

Austin og den parasitiske fiktion

Som eksempler på, hvor parasitiske talehandlinger forekommer, nævner Austin bl.a. en skuespillers brug af dem på scenen, en forfatters brug af dem i et digt, samt når de fremsiges i ensomhed. Hvad er da fælles for disse situationer? Måske fremgår det tydeligst af det sidste eksempel: Der er ingen til stede, over for hvem den talende reelt forpligter sig, over for hvem han reelt står til ansvar (jf. at Austins taler om tale-, ikke sproghandling; en talehandling forudsætter menneskeligt samvær). Det samme gælder skuespilleren og forfatteren; de ved begge, at de ikke stilles til ansvar for de fiktive karakterers handlinger. De nævnte situationer fordrer og sikrer simpelthen ikke, at den talende tager konsekvenserne af sin (tale-)handling. Med hensyn til ytringer fremsagt i ensomhed er jeg dog ikke helt enig heri; når man føler trang til at fremsige en ytring, skønt alene, eksempelvis et løfte, vil det ofte være begrundet i, at i og med at løftet er udtalt, gøres det forpligtende over for en tænkt modpart, eventuelt over for en selv. Det samme vil være gældende ved eksempelvis dagbøger. Her vil personen selv (hvis ikke en fiktiv læser er opfundet) være udset til at være objekt for det ytrede. Selvfølgelig er der det rigtige i Austins betragtning, at der ikke er nogen ydre kontrolinstans til at fastholde den talende på sin handling, men det er for mig at se altså ikke nok til at hævde, at en sådan talehandling som f.eks. at aflægge sig selv et løfte aldrig kan blive betragtet som en reel vellykket talehandling. Jeg vil derfor i det følgende primært beskæftige mig med de to første eksempler, dvs. de talehandlinger, der ytres i fiktive rammer. Efter min mening er det her, at Austins betænkkeligheder har deres største berettigelse.

De parasitiske talehandlinger er altså i Austins fremstilling karakteriseret ved at være uforpligtende og dermed ualvorlige. Skuespillerne eller forfatteren handler faktisk mod bedre vidende, tilskuerne og læserne ligeledes, idet de er sig illusionen bevidst og derfor véd i selve ytringsøjeblikket, at de forpligtende talehandlinger, som de dels udfører, dels forstår udført, ikke reelt forpligter dem ud over fiktionens grænser. Og præcis derfor er de ualvorlige og hule på linie med den løftegivende, der ikke agter at holde sit løfte. *Heri* ligger Austins – foreløbige – forbehold. Og vel til dels med rette. Men det led, som for mig at se mangler, er, at nok er illusionserkendelsen en stilticende overenskomst mellem forfatter/skuespiller og læser/tilskuer, men en lige så afgørende indgået pagt er det, at publikum går ind på undervejs at suspendere den erkendelse og

forholde sig til denne læste/opførte virkelighedstolkning, til denne virkelige virkelighed, som Ryum (1993:47) benævner det, som de i det daglige ville forholde sig til deres egen virkelighed. I form af genkendelige sproghandlinger, menneskelige relationer og situationer er den bragt ind i disse fiktive rammer, og i øjeblikkets sansning *er* det virkelighed; karakterernes, skuespillernes, publikums virkelighed. Det er bl.a. derfor, at absurd teater overhovedet fungerer. Hvis man ikke som publikum forholdt sig til karaktererne som faktiske og faktiske i forhold til hinanden, skønt iscenesættelsen har som sit erklærede formål at bryde virkelighedsillusionen, ville det være ganske umuligt at udlede meningen med de tilsyneladende, dvs. på det lokutionære plan, meningsløse samtaler. Ligeledes ville man stå ganske uformående over for en tekst som »Frøken Julie«, hvis man ikke som læser havde bragt hele sin virkelighedserfaring med over i dramaets virkelighed, ikke mindst sin viden om mennesker, deres relationer og samtaler. Faktisk kan jeg ikke umiddelbart forestille mig en situation, hvor hele dette vores tolkningsapparat som summen af erindring og erfaring kunne suspenderes i forholdet til en sanset omverden, om end rammerne var nok så fiktive. Vi har immervæk, som også Searle (1979c) anfører det, kun et sprog til brug i såvel faktiske som fiktive rammer og er tydeligvis ikke i stand helt fundamentalt at spaltes i to oplevelsesrum; såvel Searle (1979c) som Fish (1995a) undersøger og afviser da også, at der findes en sprogbrug, som i særlig grad er fiktionens.

Ovenstående overvejelser betyder ikke, at jeg som Derrida og Fish mener, at Austin har uret i, at der stadig fundamentalt set er en afgørende forskel simpelthen i kraft af fiktionens begrænsede ansvar for det ytrede og handlede, men kun, at jeg modsat ham på baggrund af hans overordnede begreber også vil inddrage dialoger i fiktivt regi som analyseobjekter – om end det vil ske med tanke på, at der ikke er meget overladt til tilfældighederne i en sådan dialog; at det sammensatte handlingsforløb styres stramt gennem karakterernes ytringer. Eller måske vil det ske netop derfor. For det er bl.a. her, i arbejdet med at blotlægge den fiktive dialogs sproglige betydningsstruktur og dermed forfatterens intention og virkemidler, at de talehandlingsteoretiske begreber måske kunne være til stor nytte. Hvordan får man f.eks. som tilskuer denne anelsesfulde fornemmelse af underliggende betydninger, uden at man egentlig umiddelbart kan hænge den op på noget konkret sagt? Her som i faktiske dialoger vil inddragelsen af det illokutionære plan således måske kunne forbinde de to størrelser: det faktisk sagte og den ofte

umiddelbart ulogiske reaktion herpå, dvs. forbinde ytringens lokutionære og perlokutionære plan, samt altså at medvirke til en mere præcis beskrivelse af situationens forløb. Denne formodning vil i det følgende stå sin praktiske prøve.

Austins talehandlingsteoretiske begreber brugt i praksis

Om teksterne

Som genstand for den sproglige analyse har jeg valgt to dramaer ud fra den betragtning, at der i denne genre ingen fortæller eller lignende er, som på forhånd eksplicit udlægger og fortolker; læseren såvel som den sprogvidenskabelige iagttager er henvist alene til dialogerne i sit forsøg på at få rede på karaktererne og deres indbyrdes relationer. Der er dog det store forbehold at tage, at der er tale om stiliserede samtaler; anakolutier, overlapninger af taleture osv. er således ikke nær så hyppigt forekommende som i samtaler uden for fiktionens rammer. Som teksteksempler er det naturalistiske drama da selvfølgelig oplagt, fordi det har som sit erklærede mål at tilstræbe størst mulig grad af virkelighedstroskab. Imidlertid må det fastholdes, at dialogerne er mere end almindeligt betydningsladede; det naturalistiske drama karakteriseres jo bl.a. ved, at den konkrete konflikt skal ses og forstås på baggrund af et mønster; skikkelsernes miljø og fortid rummer nøglen til forståelsen. Læseren må da gøres bekendt med denne forhistorie, hvorfor dialogerne konstrueres sådan, at fortiden så umærkeligt som muligt løbende oprulles. Replikkerne bliver således et puslespil, og pludselig fremstår som ved et fikserbillede fortællinger om hele livsforløb. Derfor kan man jo indvende, at det i og for sig er en desto større illusion at hævde virkelighedstroskab; Ibsen kritiseres således af Strindberg for at opbygge »Et Dukkehjem«s dialoger overdrevent symmetrisk – et drama, hvis virkelighedstroskab er blevet højt berømmet. Jeg vil derfor også gå den anden vej, til en genre, der hævder sit *brud* på denne tradition, nemlig det absurde drama. Hensigten er her ved hjælp af absurde tragikomiske situationsfremstillinger at provokere publikum til at erkende den moderne verdens groteske mangel på meningsfuld sammenhæng og dermed rationalitetens fallit. Når dramaernes karakterer på trods af alle forklarings sammenbrud omkring dem da helt uanfægtet fortsat opererer med sproget og dermed med et system, en logisk, meningsfuld, sammenhængende struktur, antager diskrepan-

sen mellem sprog og virkelighed uhindret groteske dimensioner; de – menneskene – er blevet så vant til sammenbruddets meningsløshed, at de ikke længere ser den. Heraf følger, at sproget som mulighed for at meddele sig meningsfuldt til hinanden anfægtes kraftigt; personerne spørger ofte i øst og får svar i vest og taler med stor selvfølgelighed aldeles forbi hinanden. Spørgsmålet er da, om Austins begreber kan bidrage til at forklare det, der sker i det absurde drama. Vil hans begreber også være nyttige til analyse af samtaler, hvor der end ikke gives et egentligt kontinuerligt lokutionært plan?

Hvorfor har jeg da valgt lige disse stykker? Med hensyn til »Frøken Julie« er det sket, dels fordi forfatteren er en af det naturalistiske teaters hovedskikkelser, dels fordi det er et stykke om mennesker, der til tider bevidst, til tider ubevidst går fejl af hinanden ved at mistolke/fordreje hinandens udsagn. Ikke mindst den talehandlingsteoretiske skelnen mellem intenderet og opnået effekt bliver derfor her interessant. Desuden er det et stykke, hvor forholdet de to hovedpersoner imellem, som jeg senere vil komme ind på, præges af en række voldsomt asymmetriske og labile magtforhold, hvorved de indirekte talehandlinger vil være mange og afgørende. Hvad angår »Vi venter på Godot« gælder det, at det regnes for det værk, der for alvor blev det absurde teaters gennembrud, og som sådan var det oplagt. Man kan da indvende, at de valgte klassikere er så grundigt belyst i alle ender og kanter, at det måske ville have været mere oplagt at tage mindre kanoniserede værker. Omvendt kunne det være en pointe at bemærke, at Austins begreber selv i forbindelse med så gennemanalyserede værker som de foreliggende kan tilføje behandlingen en ekstra dimension af sproganalytisk præcision. Det er det perspektiv, jeg håber, at det følgende vil rumme.

August Strindbergs »Frøken Julie« udspiller sig en midsommernat, den unge adelsfrøken Julie flirter med og lader sig endelig forføre af sin faders tjener Jean. Denne er imidlertid forlovet med pigen Kristin, hvilket yderligere umuliggør et forhold mellem Jean og Julie. Men først og fremmest må de slås med det ulige statusforhold i kraft af deres sociale roller som herskerinde og tjener, ikke mindst fordi det gang på gang kolliderer med relationen mand–kvinde og dermed trangen til et omvendt magtforhold. Samtalen er gennemsyret af bevidstheden om disse skævheder og derfor i stadig ubalance. Det asymmetriske magtforhold får jo nemlig som konsekvens, at parterne ikke har samme muligheder for at vælge sig talehandlinger og dermed heller ikke samme muligheder for at styre samtalen. Når Julie således i sin egenskab af herskab giver ordre

og dermed markerer sin socialt betingede magt over Jean, er han nødt til at adlyde, hvis han som socialt lavere stillet skal tilkendegive den accept af magtforholdet imellem dem, som hun præsupponerer og dermed afkræver ham. Omvendt: Hvis han vægter sin sociale identitet som mand, er han nødt til at nægte en sådan ydmygelse og besvare den trussel, som hendes ytring og tilkendegivne præsuppositioner udgør. Julies spil går da i høj grad ud på at udnytte dette forhold: Vil hun kunne provokere ham til entydigt at tage sin mandsidentitet på sig, afkrænger han sig jo sin underklasseidentitet og bringer dem dermed ud over den klasseforskel, der står som så voldsom en hindring imellem dem. Det samme gør sig gældende for Jeans strategi, blot med omvendt fortegn, som det nedenfor vil fremgå. Hvis Julie tvinges til at reagere på såvel hans som på sin egen seksualitet, fornedrer hun sig socialt og klasseforskellen ophæves. Julie er imidlertid mindre entydig i sit ønske herom end Jean, og at markere det ulige statusforhold og dermed hans begrænsede handlemuligheder er således også hendes bedste forsvar mod den blottende underkastelse, som hun nok drives imod, men samtidig bekæmper. Enhver ærlig ting, de måtte ønske at sige hinanden, kan da kun antydes og da på en måde, så det dels straks lader sig trække tilbage, dels lader sig gøre at vende den andens reaktion på de illokutionære betydninger, det var *muligt* at udlede af ytringens flertydighed, imod vedkommende. De flertydige talehandlinger spiller derfor en afgørende rolle i begges samtalestrategier.

Det følgende replikskifte (se bilag 1) finder sted først på aftenen, den erotiske undertone i samtalen bliver stadig tydeligere. Når Julie således på Jeans oplysning om, at hans forlovede, Kristin, taler i søvne, fremsætter spørgsmålet »Hvor ved De fra, at hun taler i søvne?«, står den sekundære, dvs. den konventionelt mest forventelige, illokutionære kraft nok i et 1:1 forhold til den lokutionære mening; Julie stiller et spørgsmål og tilkendegiver hermed, at hun ønsker og mener at have ret til at få oplyst, hvorledes Jean har fået adgang til den viden, og udsagnet tegner sig derfor på dette plan som et såkaldt stærkt initiativ; Julie afkræver Jean en direkte respons på sin ytrings lokutionære mening. Men såvel Jeans som Julies ytring kan tolkes som tillagt endnu et betydningslag. Jeans oplysning er nemlig absolut ikke blot et konstativt beskrivende udsagn, selv om han giver det udseende heraf. Som sådan ville det i den pågældende kontekst simpelthen ikke være *relevant*, som Sperber & Wilson (1986) ville betegne det, idet alt andet, hvad der fra Jean og Julies side siges og gøres i denne situation, har så snævert med *deres* indbyrdes forhold at gøre. På baggrund heraf står det derfor klart for såvel Julie som for læse-

ren, at Jean ved at oplyse om sit kendskab til så intime detaljer markerer, at han har sovet med Kristin, samt at han med denne illokutionære kraft tilsigter at provokere og aflukke Julie en reaktion på denne nu udstillede seksualitet. Initiativet fra Jeans side er dog endnu så vagt udtrykt, at Julie stadig gives mulighed for at vælge ikke at reagere eksplicit på hans illokutionære handling – og den mulighed griber hun. Julie ignorerer hans initiativ, og ved kun at komme det lokutionære plan i hans ytring i møde får hun samtidig tilkendegivet, at hun foregiver slet ikke at have opfattet hans intention med oplysningen. Hermed vælger hun på samme tid både at dække sig bag og forsvare en social identitet som uskyldig adelsfrøken ganske ubekendt med det kønsliv, som han på sin side forsøger at afkræve hende en reaktion på. Samtidig er det et nyt initiativ fra hendes side. Ved at tilkendegive, at hun nok har forstået hans intention, men nægter at lade den perlokutionære kraft i hans ytring afsætte effekt, udfordrer hun ham: Hvis han fortsat ønsker at afkræve hende en reaktion, må han eksplicitere sin intention og dermed blotte sig selv. Mens det første lag af illokutionær betydning i hendes ytring »Hvor ved De fra, at hun taler i søvne?« er sammenfaldende med den lokutionære mening, så er tillægget af betydning, den primære illokutionære handling, altså af en anden sværere gennemskuelig og mere kompliceret art: »Ved at vælge dette svar markerer jeg hermed over for dig, at jeg nok forstod hensigten med din oplysning, men ikke ønsker at løbe den risiko for blottelse og nedværdigelse, som ville være følgen af at svare eksplicit på dens primære illokutionære kraft; jeg betragter din ytring som et skjult forsøg på at anfægte min sociale identitet og vil ikke medvirke til, at du uden selv at stille dig sårbar for angreb får held til at slå skår af den. Men jeg returnerer din udfordring ved at stille dig et på det lokutionære plan tilforladeligt spørgsmål, som du selv har lagt op til, der tvinger dig til at be- eller afkræfte din moralsk anløbne levevis; du er nu i den angrebnes position«. At Jean helt har forstået denne illokutionære kraft i hendes ytring fremgår af hans svar. Udfordrende – *frækt*, som det understreges i regianvisningen – replicerer han: »Jeg har selv hørt det«; Jean forstår og forpligter sig på sin forståelse af hendes intention ved at besvare udfordringen og bekræfter uden det mindste tegn på anfægtelse sin socialt foragtelige driftstyrede adfærd.

Den intentionelle primære illokutionære kraft i Julies ytring opnår således dels forståelse, dels at afsætte maksimal tilsigtet perlokutionær effekt. Som sådan betragtet er den i Austins forstand en helt igennem gennemført vellykket talehandling, der imidlertid ironisk nok sætter Julie i

den situation, at hun taber magtkampen i situationen. Thi nok er Jeans ytring et ulasteligt korrekt svar på den sekundære illokutionære kraft i hendes spørgsmål, men samtidig er der også til hans ytring forbundet endnu et lag af betydning. Ved så aldeles uden anger at bekræfte sit brud på herskabets – og dermed også Julies – sociale normer anfægter han dem og demonstrerer dermed sin styrke; hans selvopfattelse trues ikke af sådan moralsk begrundet fordømmelse. Julies præsuppositioner om at kunne ydmyge og sætte ham på plads på den baggrund afsløres derved som fejlagtige. Hun har satset og tabt. Det er den erkendelse, de begge står med, og det er derfor, at den efterfølgende stilhed forekommer indlysende og forklarlig, skønt selve rækken af lokutionære handlinger ikke umiddelbart begrunder en sådan tavshed. Thi Julie ville nok kunne fortsætte samtalen, hvis hun blot holdt fast i udelukkende at forholde sig til ytringernes lokutionære meningsstruktur og dermed som vist til det sekundære lag af illokutionær betydning. Men det, der foregår mellem Jean og Julie på det primære illokutionære plan, er så altafgørende vigtigt for hende, at det ikke lader sig gøre at opretholde en sådan distance, som det uanfægtet at fortsætte samtalen på lokutionært plan i sidste ende ville være udtryk for. I stedet tager Julie med sin tavshed konsekvensen af, at hun ikke magter at svare på den i Jeans lokutionære handling »Jeg har selv hørt det« iboende primære illokutionære handling: »Jeg udfordrer dig herved til at tage stilling til såvel min som din egen seksualitet og tvinger dig til at be- eller afkræfte dit kendskab og holdning til den«. Selv hendes tien kan vel derved betragtes som en illokutionær handling: »Jeg indrømmer, at jeg ikke kan tage entydigt stilling hverken for eller imod og dermed, at nok er jeg fanget af de sociale normer, som jeg hævder berettigelsen af, men kan samtidig alligevel ikke forholde mig så overbevist og køligt entydigt til seksualiteten, som de egentlig foreskriver«. Jean forstår og forfølger ikke emnet denne gang; samtalen drejer over i et lidt andet spor, men retningen er den samme.

Som det fremgår, har Austins begreber vist sig meget nyttige i forsøget på at få udrett, hvorfor få tilsyneladende uskyldige spørgsmål og svar faktisk rummer noget helt andet; det er replikskifter som dette, der i sidste ende udvirker, at Jean får held med at forføre Julie. Jeg mener derfor at kunne konkludere, at Austins talehandlingsteoretiske begreber i forbindelse med analyse af naturalistisk drama og lignende fiktion er mere end oplagte at benytte sig af til at få detaljeret belyst, hvad de enkelte samtalsituationer egentlig rummer af betydningslag.

I Samuel Becketts »Vi venter på Godot« foregår dialogen mellem to ganske andre typer, mellem de to vagabonder Estragon og Vladimir, der har gjort holdt ved et vejkryds for at vente på en trediemand, Godot. Dramaet udspinder sig da som en lang række tilsyneladende ret ligegyldige, om ikke meningsløse ordstrømme af springende tanker, hvis funktion ikke blot er at fordrive ventetiden – som viser sig uendelig – men også er led i den enkeltes fundamentale kamp mod ensomhed og meningsløshed og for selve det at føle sig eksisterende.

Emnet i den følgende situation (se bilag 2) er det fortabte menneskes spinkle mulighed for frelse. Vladimir fortæller Lukas-Evangeliets beretning om de to røvere, der korsfæstes sammen med Jesus, hvoraf den ene efter døden skal følges til Paradis med Jesus, mens den anden fortabes i Helvede. Hvorvidt Estragon kender den på forhånd, er der ingen, der ved, heller ikke de to selv, hvorfor man som læser stilles over for flere med hinanden uforenelige tolkningsmodeller. Vladimir indleder sin beretning: »Der var to røvere, der blev korsfæstet sammen med Frelseren. Det...«, men afbrydes hurtigt af Estragon: »Med hvem?«. Er den illokutionære handling da at stille et reelt spørgsmål: »Jeg ønsker, at du forklarer mig, hvem Frelseren er«, eller har ytringens illokutionære kraft i virkeligheden form af en provokation: »Jeg provokerer og udfordrer dig hermed ved at afbryde din fortælling?« For den første intentionelle tolkning taler, at det jo er usikkert, hvilket kendskab Estragon faktisk har til Evangeliet; et par linier før svarer han nemlig forespurgt: »Biblen (overvejer): Lidt må jeg vel have kigget i den«. Til fordel for den anden tolkning er det imidlertid, at Estragon ligeledes kort forinden udviser modvilje mod overhovedet at lytte. Da Vladimir således spørger: »Skal jeg fortælle den?«, er svaret »Nej« (Vladimir går dog uanfægtet videre). Og lidt senere siger Estragon da: »Jeg hører ikke efter«, for imidlertid straks efter at ytre »Jeg lytter«.

Det er således faktisk ikke muligt at afgøre, hvilken intention og illokutionær kraft der ligger bag den lokutionære handling at spørge »Med hvem?«, og billedet bliver ikke meget klarere af at inddrage den perllokutionære effekt, som ytringen afsætter hos Vladimir. Han reagerer nok ved at svare på den lokutionære mening og vælger dermed at tolke den illokutionære kraft som sammenfaldende med denne (– i denne omgang, senere sker det stik modsatte), men det er ikke særligt gennemskueligt, *hvorfor* han gør det. Er hans intention beredvilligt at hjælpe Estragon til forståelse? Eller er den illokutionære kraft i Vladimirs svar i virkeligheden: »Jeg markerer herved, at jeg vælger at ignorere provokationen og

dermed sætter mig i stand til uhindret at fortsætte min beretning«? Til støtte for det sidste kan anføres, at han jo som nævnt indledningsvis trods Estragons ekspliciterede protest påbegynder sin fortælling. Dette kan imidlertid også ses som udtryk for, at han tolker Estragons modstand som ualvorlig og dermed ikke som et egentligt forsøg på at standse ham, men blot en trodsig markering? Synspunktet kunne støttes af, at Estragon som ovenfor nævnt lidt senere erklærer sig lyttende. Hvis det forholder sig sådan, så opnår Estragon jo, at hans illokutionære handling: »jeg markerer hermed, at jeg ikke vil inddrages i dit projekt, men når det er sagt, har jeg ikke yderligere at indvende« afsætter den tilsigtede perlokutionære effekt; Vladimir begynder sin fortælling. Men hvis det ikke var Estragons hensigt, dvs. hvis den illokutionære betydning af den lokutionære ytring »nej« var »Jeg modsætter mig, at du fortæller den historie«, er Vladimirs reaktion en grov tilsidesættelse af Estragons henstilling.

Hvorvidt performativen er at betragte som vellykket i austinsk forstand eller ej, er altså ikke til at afgøre, da det ikke lader sig gøre at klarlægge, om Estragon faktisk opnåede forståelse hos Vladimir for sin intention med ytringen »Med hvem?«. For hvad mente Estragon egentlig med at svare nej? Mente han i det hele taget noget? Og er det overhovedet muligt at komme i nærheden af, hvad han eventuelt mente? Thi disse udsagn ytres og accepteres med en selvfølgelighed, der synes rablende vanvittig. Og vanvid kan man vel ikke rationalisere med?

Også i analysen af Becketts drama har konteksten altså på austinsk vis dannet afgørende baggrund for mine forsøg på intentionstolkninger, og herved har det faktisk ladet sig gøre at kortlægge de vidt forskellige tolkningsmuligheder, som hver enkelt ytring indbyder til. Konteksten i det absurde drama giver jo, som det er fremgået, ikke så forholdsvis entydige svar på spørgsmålet om, hvilken illokutionær kraft de enkelte ytringer rummer, som det var tilfældet i »Frøken Julie«. Eller rettere: i et stykke som »Vi venter på Godot« åbner konteksten mulighed for adskillige svar, der alle synes lige rimelige. Her er det vigtigt at bemærke, at der ikke er tale om den form for niveaudelte indirekte talehandlinger, der spillede så stor en rolle i »Frøken Julie«. Mens dialogen hos Strindberg var karakteriseret ved, at der var tale om mulige *tillæg* af illokutionære betydninger, *udelukker* de foreliggende muligheder hos Beckett faktisk hinanden. Når man så samtidig hos Beckett ikke har mulighed for at afgøre, hvilket af de forelagte tolkningsforslag der bør anses for det mest sandsynlige, da står man tilbage med en fornemmelse af uoverskuelig forvirring og mangel på strukturerende sammenhæng. Og det er jo netop meningen, dette

at bibringe læseren oplevelsen af kaotisk absurditet; der gives ingen forklaringer, intet lader sig endeligt bestemme. Det synspunkt ville højst sandsynligt vinde Derridas sympati; der er klare paralleller til nogle af de holdninger, han repræsenterer. Men, som det fremgår af analysen, lader det sig kun bestemme, at intet lader sig bestemme, hvis man på austinsk vis inddrager konteksten – hvad Derrida jo ikke ville gøre, hvorfor selve pointen, nemlig absurditeten, i så fald ville være gået tabt! Thi isolerede er ytringerne jo meningsfulde nok.

I det absurde drama er det altså af al magt søgt undgået, at det intentionelle aspekt lader sig endeligt fortolke, hvorfor spørgsmålet om ytringens vellykkethed heller ikke kan besvares – Austin ville derfor højst sandsynligt tage afstand fra den anvendelse af sproget, som er absurdisternes. Ikke desto mindre er hans talehandlingsteoriske analysemodel virkelig oplagt at benytte sig af ved analyse også af netop deres tekster, simpelthen fordi den præcist kan beskrive, hvori mulighederne for intentionstolkninger består, og dermed hvordan denne tilsigtede stemning af forvirring og orientering opstår og skabes. Den austinske talehandlings-teori finder således selv i forbindelse med det absurde drama i højeste grad sin anvendelse.

Afsluttende

De sproglige analyser har således afdækket to vidt forskellige måder at anskue forholdet mellem sprog og virkelighed på. Mens naturalistisk drama tilstræber en klar sammenhæng mellem ytringen og den kontekst, den indgår i, har det absurde drama altså den stik modsatte hensigt. I begge tilfælde hævder forfatterne at beskrive den eksistentielle realitet. Hvorvidt man oplever absurd eller naturalistisk drama som det mest virkelighedstro, må derfor i sidste ende afhænge af den enkeltes menneske-/virkelighedssyn (– herved er vi tilbage ved kunsten som udtryk for virkelighedstolkning). Ét står imidlertid fast: Intentionstolknings grundlæggende betydning for menneskers indbyrdes forhold præger og kan genkendes i enhver virkelighedstolkning – hvorved talehandlingsteorien afgørende viser sig relevant at inddrage, idet den gør opmærksom på, at subjektets intention med ytringen samt objektets tolkning er af afgørende betydning.

Denne erkendelse kan ses som karakteristisk for store dele af efter-

krigstidens sprogfilosofiske diskussioner. Blikket vendtes i langt højere grad end tidligere imod den sociale kontekst, hvori ytringen blev til, hvilket altså bl.a. skyldes Austin; han understregede jo, at ytringers betydning skal ses som funktion af den brug, som den talende gør af dem i den konkrete situation. Herved blev det da også muligt for lingvister og sprogfilosoffer i langt større målestok end tidligere at indgå i samarbejde med f.eks. sociologer i forsøget på at give en så bred og udfyldende beskrivelse og analyse af samtaler mennesker imellem som muligt. Det ville således uden tvivl også i dette arbejde have været frugtbart at inddrage sociologiske betragtninger såsom Goffmans (1967) *face-teori* samt Brown og Levinsons (1987) tanker om samtalestrategier. Som det også fremgår af de ovenstående analyser, griber brugen af talehandlinger af og til voldsomt ind i de involveredes sociale identitet, og bl.a. netop Goffman har da arbejdet med at beskrive, hvordan selve måden at realisere talehandlinger på har stor betydning for såvel talers som lytters selvoplevelse. Eksempelvis bemærker Austin, at langt de fleste talehandlinger sker implicit, og det kunne være oplagt at inddrage Goffmans bud på hvorfor. Her har det imidlertid været nødvendigt at begrænse denne fremstilling til at opstille nogle overvejelser over og bud på, hvorledes det er muligt – og frugtbart – at inddrage Austins talehandlingsteoretiske begreber også i forbindelse med analyser af fiktive tekster. At det er givtigt at gøre brug af de austinske begreber som led i at erkende og belyse de underliggende umiddelbart udtalte relationer og handlinger i samtaler mellem mennesker – hvad enten rammen er faktisk eller fiktiv – mener jeg hermed at kunne stå inde for.

»The total speech act in the total speech situation is the only actual phenomenon which, in the last resort, we are engaged in elucidating« (Austin 1962:147).

Litteratur

- Andersen, J. E. (1989): *Sproghandlinger – på dansk*. Kbh.: Dansklærerforeningen.
- Austin, J. L. (1962): *How To Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1997): *Ord der virker*. Oversat til dansk og med forord af Th. Bredsdorff og J. E. Andersen. Kbh.: Gyldendal.

- Beckett, Samuel (1963): *Vi venter på Godot*. Oversat til dansk ved Chr. Ludvigsen. Kbh.: Gyldendal.
- Bredsdorff, Th. (1992): Efterskrift, in: Holberg, L.: *Erasmus Montanus*, 69-126.
- Brown, P. & Levinson, S. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge University Press.
- Cerf, Walther (1969): Critical Review of How To Do Things with Words. In: Fann, K.T. (red.): *Symposium on J. L. Austin*, 351-379.
- Chatman, S. (red.) (1973): *Approaches to Poetics*. Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (1976a): Signatur Tildragelse Kontekst. In: Derrida, J: *Sprog – materialitet – bevidsthed*, 115-148.
- Derrida, Jacques (1976b): *Sprog – materialitet – bevidsthed. To essays om metafysikkens lukning*. Dansk oversættelse og red. ved S. E. Larsen og N. Egebak. Kbh.: Exlibliotheket Vinten.
- Egebak, Niels (1987): *Skriftens simulacrum*. Viby J.: Kimære.
- Fann, K.T. (red.) (1969): *Symposium on J. L. Austin*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Felman, Shoshana (1983): *The Literary Speech Act*. Cornell University Press.
- Ferguson, L. W. (1973): Locutionary and Illocutionary Acts. In: Warnock, G. L. (red.): *Essays on J. L. Austin*, 160-186.
- Fish, Stanley (1995a): How To Do Things with Austin and Searle. In: Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class?*, 197-245.
- Fish, Stanley (1995b): *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press.
- Goffman, Erving (1967): *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behaviour*. New York: Anchor Books.
- Goffman, Erving (1992): *Vore rollespil i hverdagen*. Kbh.: Hans Reitzels forlag.
- Holberg, Ludvig (1992): *Erasmus Montanus*. Kbh.: Dansklærerforeningen.
- Kjøller, Klaus (1976): *Analysen af sprogbrug replik-til-replik*. Kbh.: Borgen.
- Ohmann, Richard (1973): *Literature as Act*. In: Chatman, S. (red.): *Approaches to Poetics*, 81-107.
- Ryum, Ulla (1993): *Dramaets fiktive talehandlinger*. Kbh.: Borgen.
- Searle, J. R. (1973): Austin on Locutionary and Illocutionary Acts. In: Warnock, G. L. (red.): *Essays on J. L. Austin*, 141-159.
- Searle, J. R. (1979a): *Expression and Meaning*. Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1979b): Indirect Speech Acts. In: *Expression and Meaning*, 30-57.
- Searle, J. R. (1979c): The Logical Status of Fictional Discourse. In: *Expression and Meaning*, 58-75.
- Sebro, Torben (1993): *Dramatisk samtale*. Cand. phil.-speciale ved Institut for Nordisk Filologi ved Københavns Universitet.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1986): *Relevance*. Oxford: Basil Blackwell.
- Strindberg, August (1967): *Frøken Julie*. Oversat ved S. Holm. Kbh.: Gyldendal.
- Warnock, G. J. (1973) (red.): *Essays on J. L. Austin*. Oxford: At the Clarendon Press.

Bilag 1

Strindberg (1967:36).

FRØKENEN: Det bliver en morsom kone, det dér! Måske snorker hun også?

JEAN: Nej, det gør hun ikke, men hun taler i søvne.

FRØKENEN (*Kynisk*): Hvor ved De fra, at hun taler i søvne?

JEAN (*Frækt*): Jeg har selv hørt det!

(*Pause, hvorunder de iagttager hinanden*)

FRØKENEN: Hvorfor sætter De Dem ikke ned?

Bilag 2

Beckett (1963:53).

ESTRAGON (*skarpt*): Hvad er der nu?

VLADIMIR: Har du læst biblen?

ESTAGON: Biblen. (*overvejer*): Lidt må jeg vel have kigget i den.

VLADIMIR (*forbavset*): I skolen uden Gud?

ESTAGON: Ancr ikke om det var med eller uden.

VLADIMIR: Du må forveksle skolen med arbejdslejren.

ESTRAGON: Meget muligt. Jeg husker kortet over det hellige land. Farvelagt. Så smukt. Det døde hav var blåblegt. Jeg blev tørstig bare ved synet. Jeg sagde til mig selv at der ville jeg tilbringe mine hvedebrødsdage. Vi skulle svømme. Vi skulle være lykkelige.

VLADIMIR: Du skulle have været digter.

ESTRAGON: Det har jeg været. (*gør en gestus hen over sine lasede klæder*): Kan man ikke se det?

(*Tavshed*).

VLADIMIR: Hvad var det jeg ville sige ... Hvordan har din fod det?

ESTRAGON: Den hæver.

VLADIMIR: Åh ja, der var det. Denne historie med røverne. Husker du den?

ESTRAGON: Nej.

VLADIMIR: Skal jeg fortælle den?

ESTRAGON: Nej.

VLADIMIR: Så går tiden med det. (*pause*): Der var to røvere der blev korsfæstet samtidigt med Frelseren. Det...

ESTRAGON: Med hvem?

VLADIMIR: Med vores Frelser. To røvere. Det fortælles at den ene blev frelst og den anden (*leder efter ordet*): fordømt.

ESTRAGON: Frelst fra hvad?

VLADIMIR: Fra helvede.

ESTRAGON: Jeg går nu. (*bevæger sig ikke*).

VLADIMIR: Imidlertid ... (*pause*): Hvordan kan det være, at ... jeg keder dig vel ikke?

ESTRAGON: Jeg hører ikke efter.

VLADIMIR: Hvordan kan det være at kun en af de fire evangelister beretter historien på den måde. De var der dog alle fire – nå det får være.

En eneste fortæller historien om røveren, der blev frelst. (*pause*): Du må sige noget ind imellem, Gogo.

ESTRAGON: Jeg lytter.

Tre mønstre

– tilføjelse til »Om billedstrukturer i dansk lyrik«

Af Steffen Hejlskov Larsen

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

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

Planstrukturen

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

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

»rødt og sort

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

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

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

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

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

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

billedplan	xxxx	xxxx	xxx naturplan
realplan			___ menneskeplan

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

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

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

(Telefon)/»aks

Den tidlige graa morgen,
da solen tøver.

»...« naturplan
(...) tidsepokeplan

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

staar i vaser rundt om i landet«.

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

»Kørerne brøler.

Dagen er ikke kommet endnu
under den lave kuppel.

Overalt i det blygraa mørke
sover mennesker«.

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

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

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

billedplan		xxxx	xxx villa
realplan	_____		___ følelsesplan

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

»Heidelberg

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

»...« bygningsplan
(...) jegplan

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

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

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

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

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

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

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

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

Gruppestrukturen

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

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

»søvn«

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

»...« søvnplan
(...) kvindeplan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kvindeplanet og søvnplanet kan skiftevis være både billedplan og realplan.

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

(Modne)

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

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

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

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

»Præsterne var (brune) og tavse«.

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

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

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

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

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

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

(Tanke)/»stille

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

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

En gade svinder i horisonten.

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

- - - - -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Om natten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Klasestrukturen

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

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

Kødelig kærlighed

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»morgentime

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

- - - -

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

- - - -

himplens sæd rinder gennem
alle tage –
bag døren, hvor«/(den
store kærlighed)/»sover,
hører jeg uden at lytte
de store fugles 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

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

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

- - - -

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

- - - -

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

- - - -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noter

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

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

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

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

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

Pikante Instrumenter

En gådefyldt sonet af »W«, Stiernhielm & Siennest

Af Peter Brask

1

Her skal vises at en *Sonnet* af Jens Steen Sehested (1635?-1697?) måske gendigter en ditto af 'svenska skaldekonstens fader', Georg Stiernhielm (1598-1672), og at begge sikkert stammer fra en fransk 1500-tals sonnet trykt 1618. De tre tekster gengives her – med lidt bemærkninger om deres motiv og udgivelseshistorie.

Hvad det første angår, kan vi passende begynde med 1001 Nat, med *Historien om Manden fra Yemen og hans 6 Slavinder*, hvor hver af disse yndige og åndfulde damer improviserer poesier til eget luth-akkompagnement, fx: » 'Øjeæble' greb luthen og spillede mangfoldigt varierede forspil, før hun vendte tilbage til den første melodi og begyndte at synge...«. ¹

Luthen er i sin oprindelse et elskovspoesiens instrument. I *Musical Instruments through the Ages* skriver Anthony Baines om »...the Arabo-Persian lute, *al'ud*, played with a plectrum (...) and constantly and charmingly mentioned in the *Arabian Nights*; an essential accomplishment for the singing girl as the samisen is for the geisha«. ² Det er dette fire-strengede arabiske instrument, som indvandrede til Europa, hvor det bl.a. ses på billedidyllerne af elskovshaver og -hoffer, og tidligt i 1500-tallet raffineres teknisk til det højdepunkt, vi kender fra Christian 4.s tid – med Dowland – og stadig elskovsviser! Nu spilles der uden plekter, med fingrene, på seks fordoblede strenge, med utrolig resonans: »A good lute trembles in the hand in response to sounds as slight as the speaking voice«. ³

På denne baggrund er det ikke sært at luthen selv blev til billede for elskovens redskaber – både det ene og det andet. Brugen af et sådant billedsprog har sin egen historie. Frivolitet forudsætter nok en vis almen tabuering, mere eller mindre striks. Men hvis omskrivningerne blomstrer i en ugenert epoke, er det næppe for fnisets eller oprørets skyld. I renaiss-

sancen var de snarere pikanterier, som indgik i de højere klassers mere eller mindre ritualiserede kærlighedslege. Ved bryllupsfester var det, som man ved, almindeligt med hentydninger til, ja ligefrem anvisninger på den forestående parring – hvis formål faktisk også var et socialt anliggende. Et dansk eksempel er Mikkel Jernskægs digt til et præstebryllup 1705: *Et Par Linier om de Tvende Tall 1 og 0*, hvis pointe er avle-flid og frugtbarhed.⁴ Når snerperi ikke er på moden, er forlystelsen ved en gennemført tvetydig metaforik netop at gennemføre den, at vise sin fuldendte sproglige balancegang. Frivoliteter er ikke de eneste tvetydigheder, men en afart af den *poetiske gåde*, hvor digtet siger billeder, læseren hiter originalerne. En yndet genre i hine tider, hvor poesien mest var en kvalitetsbevidst selskabsleg, men dog indimellem strejfede livets store gåder.

2

I 1618 udkom en fransk antologi, *Le cabinet satyrique...*, som dels indeholdt satirer i vor tids forstand – og dels mere ramt 'satyriske' stykker. Hensigten med dém blev der ikke lagt skjult på. Den første tekst er en advarsel . . .

AVX DAMES

Dames de qui la vanité
Est d'estre l'exemple des chastes,
Pour faire que l'éternité
Graue vostre gloire en ces fastes,
Et qu'aux yeux de tout l'univers
Vos vertus soient vne merveille,
Gardez-vous de lire ces vers,
Ils f-tent les gens par l'oreille.
M.

TIL DAMERNE:

I damer, som begærer / ret dydens spejl at være, / så evigheds annaler /
jert navn på tavlen maler; / I, hvem den mindste ridse / i dyden sorger
volder, / vogt jer for vers som disse, / der folk i øret b-ller.

Udgiverne regnede åbenbart også med kvindelige læsere. Den populære bog udkom igen med små ændringer 1619, 1627, 1633, 1634. Sidstnævnte udg. stod i Kingos bibliotek (8°:804). Jeg ser i udgaven Rouen 1627 og finder snart en »sonnet / POUR ESCRIRE DESSVS / le luth d'une Damoiselle« hvor den 'smukke musikanter' anbefales et bedre instrument, 'men ej af træ', som vil give mere varig glæde. Koden for dette mandige redskab er »vn V« – som rimer på *vit*. Et andet digt nævner at blomsten *violet* elskes blot for sine to første bogstavers skyld.⁵

I *Le cabinet* 1618 (men ikke i senere udg.) findes vor Tekst A: *Le luth*, en gådesonet, hvor luthen klart nok betyder 'vn V', og musikanten, digtets taler, er en kvinde. Bogen angiver kun digteren som: W – hvilket mærke genfindes ved endnu ét af dens lystige stykker. Ingen ved, hvem bogstavet står for, men et velgrundet gæt er fremlagt i 1936 af Jacques Lavaud i hans store monografi *Philippe Desportes (1546-1606)*. Umidledbart kan det synes os uvedkommende om digtets ophav er denne eller hin franske person, men hvis navnet leder til digtets miljø, er det vigtigt – og det gør det, hvis vi følger dr. Lavaud.⁶

Vi skal på Bibliothèque Nationale, til ms.fr.1718, et sirligt, digert håndskrift med en stribe digte af D[esportes], herunder en serie kærlighedsdigte (fra o.1575?) til en fornem og lærd dame og – delvis i kompetent dialog med disse – en snes med mærket W, inklusive de to trykt i 1618.⁷ *Le Luth* ses folio 57. Desportes var hofpoet hos Henrik (III) og lejlighedsvis betroet diplomat. Hans karriere befordredes af hans ungdomsven, ministeren Claude de Laubespine (d.Y.), og – efter dennes pludselige sygdom og død i september 1570 – af Claudes svoger Nicolas, seigneur de Villeroy, som overtog ministerposten. Claudes lillesøster *Madeleine de Laubespine* var digterens jævnaldrende, og siden 1562 Mme de Villeroy. Hun havde været hofdame hos Catherine de Médici, og holdt selv hof med broderen og ægtefællen, i byen nær Louvre og på landet i Conflans, en skøn flodeegn ante portas, med appelsintræer, hvis man tør tro Ronsard (f.1522) – hendes poesimester. Hun oversatte Ovids *Heroider* – og skrev selv digte. Hun samlede på digtere – og tilbedere, vistnok. Et par af dem duellerede sig ihjel. Den flittige ministermand huede hende mindre. Efter duellanterne fulgte en rask Malteserridder, velkendt for tidens sladderkronikører, som noterede flg. replik af *Madeleine*: »Quand à moi, mon Dieu, voient mon petit mari foiblet et de petite complexion, j'ai fait ma provision de chevalier Breton...«.⁸ Ét er at muntre sig, noget andet at snakke om det. Det skal man ikke, siger Ovid, men det gjorde hun åbenbart, *Madeleine*.



Madeleine de Laubespine. Samtidig blyantstegning af ukendt kunstner. Her efter *Lavaud* 1939 (planche VI), hvor tegningen beskrives som et af periodens mest vellykkede kvindeportrætter.

Fruens frispog bevidnes også af Agrippa d'Aubigné, huguenotternes store poet, som agtede hende kollegialt. Kort før 1600 skrev han en satire, hvor han spiller en angrende konvertit, som bl.a. bekender at han »mens jeg endnu var huguenot« med syndig fryd påhørte Mme de Villeroys pikante vitser om visse store helgener – og nu pligtskyldigst genfortæller dem.⁹ For øvrigt har Agrippa selv et ungdomsdigt, hvor han tænker sig at hans grusomme (katholske!) elskede efter hans død får hans udflåede, jamrende nerver spændt på sin luth, og slår vredt på dem, i sengen.¹⁰

Salontonen spejler sig også i en poesibog fra miljøet, ført af Jules Gasot (B.N. ms.fr.1663), hvor fol.38 viser et poem af *luth*-typen: »Venus et l'epINETTE ont (...) / Quelques affinitez de musique semblable...«; her spilles i 16 vers over hele det kvindelige register. Man tør ikke ganske udelukke et ordspil på *aubespINE* ligesom de, der efter Lavauds formodning findes i nogle af D-teksterne i ms.1718, hvor Philippe leger med Madeleines pigenavn, som betyder hvidtjørn. Lavauds ærinde er iøvrigt at sandsynliggøre et forhold mellem Damen og Digteren, gennem fire tornede år omkring 1575. Hun svigtede ham, klager han, mens han var i

Krakow under Henriks farceagtige gæstespil som Konge af Polen. Det kommer ikke os ved, bortset fra biproduktet: W = Madeleine, og alt hvad deraf følger. Bemærk at vi ikke har gengivet doktorens mange, omhyggelige argumenter for sammenhængene!

3

Madeleine eller ej, så er digtets stemme en luth-spillerskes, – og dets særlige raffinement var måske, at det virkelig skulle synges af en kvinde til eget luth-akkompagnement. Vi er da slet ikke så langt fra Øjcæble med flere hos Ali El-Yamani. Men det kommer vi nu!

Georg Stiernhielms poetiske karriere begynder o. 1643, hvor hans første digt på svensk blev trykt – og hvor han formentlig tog fat på sit moralfilosofiske didaktiske epos *Hercules*, som blev hans og den svenske barokpoesis hovedværk.¹¹ Men trykt blev dét først 1658, og igen ti år efter, da han på opfordring få år før sin død samlede sine poetiske skrifter:

MUSÆ SUETHIZANES

thet är sång-gudinnor nu först lärende dichta och spela på swenska
1668

I en moderne videnskabelig udgave ved Johan Nordström blev hele *Musæ*... udgivet i 1929 i ét hæfte ... på nær sidste side af den gamle bog. Den kom med som den første i hæfte 2, 1973 (!) da Bernt Olsson fortsatte udgivelsen af »Poetiska skrifter«. Nordströms udeladelse havde, som Olsson skriver, været nødvendig »med hänsyn till vid tiden för utgivningen rådande decorum«. ¹² Thi det drejer sig naturligvis om Stiernhielms version (se tekst B) af sonetten om luthen – der i mellemtiden (og måske med mellemlid?) er blevet til en viola da gamba. Denne var gerne besat med 6 (tarm-)strenger i luthstemning, så fingersætningen var den samme og tidens musikanter frit kunne skifte mellem luthen og denne 'ben-viol'. Den spilledes især af kvinder og holdes faktisk »emellan Been och Låår«, som digteren skriver. Men dette musikalsk-fysiologisk-metaforiske digttekniske fremskridt fordærves straks igen af at det ny instrument jo trakteres med en bue... – og ikke godt *sur mon liçt*.

Et par ord må vist forklares. En *Snarr* (B:4,11) er en (viola-)streng. Da 'quicks' brugtes om den følsomme del af hestehoven ('strålen') må *sin*

Quicka (B:5) forstås som 'dens kildne sted' (Olsson) – men hvor er dét på en gambe?

Den væsenligste ændring i forhold til *Le luth* er dog Stiernhielms overskrift: 'En alvorlig gåde/stillet til alle smukke damer', som peger på en social brug af digtet: som Rohrschach-prøve: Hvilke damer kommer for skade at rødme ved sonetten, før camouflagenoten sænker sig til sidst med sit 'Den er jo dog ellers anstændig!' Og vel sætter hankøn på digtatsenderen.

Ældre litteraturhistorikere undrede sig sikkert over at pater Stiernhielms poetiske testamente sluttede så umanerligt. Og ærgrede sig bestemt ... fortielsen sænkede sig. Men tiderne skifter. For pseudonymen Irma Borg, som i 1954 bragte Gåden til trykken i et uppsaliensisk studenterblad, »förefaller Stiernhielms glömda dikt att vara en av vår litteraturs stora galanta tillgångar«. – »Är vi så förhårdade av viktoriansk uppfostran, att vi inte kan uppskatta en skildring av livets glada realiteter?«. At skjælde-far her kunne slå et slag for ny-frigørelsen, tror jeg blot ville have moret den gamle, – men det forklarer ikke hvorfor Gåden slutter hans samling.

Borgs proklamationer gav imidlertid stødet til en lærd artikel 1955, hvor Staffan Björck fremdrog *Le luth* og gengav den franske tekst. »Man kan med Irma Borg förvåna sig över att pryderiet så får regera i ett vetenskapligt verk«. ¹³

Nærmest en passant omtalte Björck at »forskerne« havde fundet en kvinde som ophav til digtet – og nævner en vis Héliette de Vivonne.

Og rigtignok var denne unge dame bragt på banen 1914 i Frédéric Lachèvres bibliografiske kæmpeværk, efter et indfald af hans ven, digteren og bibliofilen Pierre Louÿs, som sværmede for tanken om sengedelende hofdamer hos Catherine de Médici. Men Björck nævner ikke den længere debat om Héliette kontra Madeleine, der fulgte efter at Ronsard-eksperten Roger Sorg i 1926 lod dele af ms.fr.1718 trykke med Mme Villeroy som ophav. De afgørende argumenter fremkom først hos Lavaud 1936, efter Sorgs død: Héliette er født for sent, og havde ikke poet-ry i samtiden.

En alfvarsam Gåta fandt som sagt plads i Stiernhielm-udgaven 1973 – og i kommentaren 1978 af Bernt Olsson, ¹⁴ som citerer *Le luth* efter Björck som anonymt. Olsson viser, at Stiernhielm nok godtog sonettens placering i samlingen, selvom den måske ikke stod dér i de tidligste tryk. Digtet kan ikke dateres. Det kan være skrevet lige før trykket 1668 – eller mange år før. Olsson gisner om at digtet blev til som finale på et bryllupsdigt; men indrømmer straks at dette så ikke kendes mere. ¹⁵ Hans gæt placerer imidlertid digtet i den tradition, vi nævnte ovenfor, med Jern-

skæg, etc. Men heller ikke dét forklarer, hvorfor *Musæ* fik Gåden til finale. Tilfældigt? Eller foresvævede der udgiverne noget om at efter tragedierne følger et satyrspil?

4

I slutningen af 1600-tallet sad der i Odense en studeret mand ved navn Jens Hansen, som op mod 1675 havde 'ligget ved' Valkendorfs Kollegium i København. Han anlagde sig en afskriftsbog med litterære sager, både prosa og poesi, »deriblandt mange satyriske Stykker«. Heri findes vor Tekst C side 65 – og derfra fremdroges det af Niels Simonsen, som lod det trykke 1982 i antologien *Verdslig Barok* med andre spændende, forhen utrykte tekster. Overskriften er blot *Sonnet*. Under digtet står: *Siennest*. Hvilket er bekendt som anagram af Iens Sten, – til tjennest'!

Det løjerlige udtryk »springer haar« (C:7) kan vel musikalsk betyde at der knækker en streng eller nogle bue-hår – men begge dele passer skidt til originalen! I *Le luth* er det en streng, som slappes. Sammenlign A:9, B:11 og C:7-8. Kunne det være fejl for »springer aar«? (jf. årelade = lade en åre springe).

Den fortræffelige entertainer-poet, lejesoldat og forarmede adelsmand Jens Steen var uægte barn, men anerkendtes af sin fader, Norges Statholder Hannibal Sehested († 1660). Efter udlandsår kom han til København, hvor han efter sødt liv med røven bar 1670-71 omsider fik en stilling som kvartermester og et lille gods ved Kerteminde. Han var sprogkyndig og velbelæst. Det er ikke utænkeligt at han har slået en klo i *Musæ suethizanes* ... det kunne have været under den skånske krig (1675 ff), hvori han medvirkede på professionens vegne. Men allerede drukkescenerne i hans festlige *Kiøbenhavnfs .. villige Fangers .. Klage-maal* (skr.1671?) kan såmænd bringe én på den tanke at Sehested må have gransket tilsvarende passager i *Hercules*...¹⁶

Hvis Kingos enorme og gæstfrie bibliotek også rummede en *Cabinet 1618*, kunne 'Siennest' have set *Le luth* dér. – Dén mulighed at Stiernhielm skrev sin Gåde ud fra en afskrift af Steens *Sonnet* ... orker jeg ikke at tage alvorligt!

Seriøst bør den mulighed overvejes, at Jens Steen Sehested ikke kendte Stiernhielms digt men de herrer havde et fælles forlæg. Men da næppe *Le luth* – thi dertil ligner de plumpere nordiske digte hinanden for meget og det franske for lidt. Begge mangler pointen: »lasse et non assouvie«, træt men ikke mæt.

Forlægget må snarest søges i det tyske eller hollandske. Både Stiernhielm og Sehested (født 1635/40?) havde kontakter der i 1660erne. Hvem hitter teksten?

Ach, stedse en alfwarsam Gåta!

TEKST A

W. [= ? Madeleine de Laubespine]

ENIGME

Le Luth

- ¹ Pour le plus doux esbat que je puisse choisir,
- ² Souvent, apres disner, craignant qu'il ne m'ennuye,
- ³ Je prens le manche en main, je le taste et manie,
- ⁴ Tant qu'il soit en estat de me donner plaisir.
- ⁵ Sur mon lict je me jette, et, sans m'en dessaisir,
- ⁶ Je l'estrains de mes bras et sur moy je l'apuye,
- ⁷ Et, remuant bien fort, d'aise toute ravie,
- ⁸ Entre mille douceurs j'acomplis mon desir.
- ⁹ S'il avient, par malheur, quelquefois qu'il se lasche,
- ¹⁰ De la main je le dresse, et derechef, je tasche
- ¹¹ A jouir du plaisir d'un si doux maniment:
- ¹² Ainsi, mon bien aymé, tant que le nerf luy tire,
- ¹³ Me contemple et me plaist, puis de luy, doucement,
- ¹⁴ Lasse et non assouvie en fin je me retire.

TEKST B

Georg Stiernhielm.

Een alfvarsam Gåta/stält til alle Wackre Damer.

- 1 När som mig kommer an en Lust/at iag wil Lecka/
2 Så går iag til min Wän/mijn frögd och tijdfördriif;
3 Jag fattarn om sin hals/och tryckern til mitt Lijf.
4 Jag grijper på sin Snarr: Hoo wil mig thet förneka;
5 Jag dragern vp och ned; iag tagern på sijn Quicka;
6 Jag gnijdern af och til/til theß han richtig står;
7 Scen ställer iag min Wän/emellan Been och Låår/
8 Och böriar så en Leek/som bäst sig mände skicka.
9 Jag fingrarn/fidlarn/til mins hiertans Lust och Frögd;
10 Jag gårn vp och ned/til theß iag är förnögd.
11 Och ther så händer/Snarren löper af/och slaaknar/
12 Så sätter iagen in/och wrijdern vp igen:
13 Fast skeer thet med förtreet/til theß han stijfwer raaknar;
14 Går Lecken åter an; Så gläder iag min Wän.

Min Wän är en Fiol di gamba.

TEKST C

S I E N N E S T [Jens Steen Sehested]
Sonnet

- 1 Naar Jeg gienvordighed og tiden vil fordrifve,
2 Da gaar Jeg til min skat, som mig til rede staar,
3 Den under Jeg en pladtz imellem been og laar.
4 Min bomuld-bløde haand veed redskabet at stifve,
5 Som mig til ønsch behag en hiertens lyst kand gifve
6 Med tagten op og need, saa lenge Jeg formaar
7 At nyde saadan lyst, endtil der springer haar,
8 som nesten hver gang skeer, da lader Jeg det blifve,
9 Thi det som før var stift paa min udvalde skat
10 Er da formeget brugt, afmegtig, mat og slat,
11 Det henger slunken ned, endtil med mine finger
12 Og krammen Jeg det gjør tilbørlig stind og stif,
13 Da gjør Jeg mig, som før, til min forlysters tvinger,
14 See her min hiertens lyst, see her min tids fordrif.

Tekstkilde til A:

F. Fleuret & L. Perceau (red.): *Le cabinet satyrique ou recueil parfait des vers piquans et gaillards*, Volume I, s. 362. Paris 1924. Værket findes ikke på biblioteker i Danmark, men findes på Universitetsbiblioteket i Bergen. Digtet er gengivet i tidsskriftet »Samlaren«, årg. 35 (1954) Uppsala 1955, s. 214-215.

Tekstkilde til B:

Samlade Skrifter av Georg Stiernhielm Första Delen: Poetiska Skrifter. Utgiven av Johan Nordström och Bernt Olsson, 2:a Häftet, s. 149. Lund 1973.

Tekstkilde til C:

Afskrift i blandingshåndskriftet GkS. 4^o 2526 s. 65 sammenholdt med Niels Simonsen: *Verdslig Barok*, København u.å. [1982] s. 27.

Noter

1. Littmann s. 292f og Falbe-Hansen s. 180.
2. Baines s. 214.
3. M.W. Prynne: »The Lute«, i: Baines s. 159.
4. Kabel et al. s. 70ff, gengivet i Sønderholm I, s. 450ff.
5. *Le cabinet...1627*: s. 28, 29, 31, 32.
6. Lavaud s. 39-72, 304-314, 501-516.
7. En liste over dem findes i Lachèvre 1914, s. 381.
8. *Manifeste des dames de la court*, overleveret i Pierre de L'Estoile: *Mémoires-journaux*, se Lavaud s. 311.
9. »Il y a encore un livre chez nous, où j'ay fait de belles annotations. Comme sur ce qu'il [le saint] faisoit confesser à un sien frere ses pechez par signes, Madame de Villeroy s'enqueroit comment il confessoit sa paillardise: de mesme curiosité elle s'enqueroit comment s'appelleroit en Grec cette huile legere, que Saint Dominique sema entre les cuisses d'une Nonnain, l'appellant huyle d'amour«. (d'Aubigné s. 584 & 1287f). Nærmere forklaring fås i Bayles *Dictionnaire*, artiklen om *Marie l'Égyptienne*.
10. d'Aubigné 1969, s. 323 (vers 121-125).
11. Om Stiernhielm alment, se Lönnroth et al. s. 180-199. – Dybtgående studier findes i Olsson 1974.
12. Olssons forord i Nordström et al. bd.1, hf.2, 1973, s. V.
13. Björck s. 215.
14. Olssons kommentar = s. 433-437 i Nordström et al. bd.2 (hf.3, 1978).
15. Ibid. s. 434.
16. Se især vers 297-440. Trykt i Sønderholm I, s. 382-400.

Litteratur

- Anthony Baines (red.): *Musical Instruments through the Ages*. A Pelican book (Penguin) 1961.
- Agrippa d'Aubigné: *La confession catholique du sieur de Sancy* i *OEuvres* (Bibl.de la Pléiade), Paris 1969, s. 571-666.
- Staffan Björck: »Stiernhielms viola da gamba« i *Samlaren Ny följd*, årg. 35, 1954 214ff. Uppsala 1955.
- Irma Borg (pseud.): »Våra glömda klassiker« i *Schismen* 1:2 (Årg. 1954). Uppsala 1954.
- Catalogus librorum...D:Thomæ Kingo...* Hafniae 1704.
- C.E. Falbe-Hansen (trans.): *Bogen om Tusind og Én Nat* 1-24. Bind 9. Kbh. 1948.
- Angul Hammerich: *Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog*. Kbh. 1911.
- Jens Hansen: *Gesta varia...collecta a Jano Johannis Othiniano* = GkS. 4^o 2526.
- Mogens Kabel & Helge Toldberg (red.): *Mikkel Hansen Jernskægs Digte*. Kbh. 1937.
- Jacques Lavaud: *Un poète de cour au temps des derniers Valois PHILIPPE DESPORTES (1546-1606)*. Paris 1936.
- Frédéric Lachèvre: *Les recueils collectifs de poésies libres et satiriques ...1600-1626*. Paris 1914. (= *Le Libertinage au XVII^e Siècle*, Vol. IV).
- L. Lönnroth & S. Delblanc (red.): *Den svenska Litteraturen* 1. Ljubana 1993² (1987).
- J. Nordström & B.Olsson (red.): *Skrifter av Georg Stiernhielm. Första delen: Poetiska Skrifter. Lund*. Bind 1, häfte 1-2 Tekster. (1929. 1973) Bind 2, häfte 1-4 Kommentarer (1976. 1977. 1978. 1987).
- Bernt Olsson: *Den svenska skaldekunstens fader och andra Stiernhielmsstudier*. Lund 1974.
- Roger Sorg (red.): *Les chansons de Callianthe avec portrait*. Paris 1926.
- Niels Simonsen: *Verdslig Barok*. Kbh. u.å. [1982].
- Erik Sønnerholm (red.): *Dansk Barokdigting 1600-1750* I-II. Kbh. 1969 & 1971.
- Enno Littmann (red.): *Die Erzählungen aus den Tausend und ein Nächten* I-VI. Band III. Leipzig 1925.

Den bedste vej er middelvejen

Et bryllupsdigt af Ambrosius Stub

Af Erik Sjøberg

Det er velkendt, at Ambrosius Stub har digtet i flere forskellige genrer. At han også har givet sig af med at skrive lejlighedsdigte, fremgår af det fjerde digt i Erik Kromans tekstkritiske udgave af Stubs digte: *Brude-Vers til Msr. Johann Klugh, og Jfr. Johanne Ehrenreich, den 1ste Maj 1733*.¹ Som en slags bryllupsdigt kan man måske også betragte digt nr. 21 hos Kroman fra 1738, der nok i overskriften kaldes *Ægteskabs Seddel* (: vielsesattest), men også *Brude-Værs*. Digtet er underskrevet af Stub, som selv deltog i brylluppet. Foruden drikkeviser har Ambrosius Stub sikkert skrevet en del lejlighedsdigte i sin studietid i København i årene 1725-34 (?). Brudeverset fra 1733 stammer fra slutningen af denne periode i hans liv, og det er om dette digt, det følgende kommer til at dreje sig. Bryllupsdigtet lyder sådan i Erik Kromans udgave:

- Endog til Brude-Seng er Middel-Veien sikker,
 Den fører glat forbi de skjulte Stød og Strikker,
 Den gaaer saa lige frem til fælleds nøysom Stand,
 Ja gjør af skiønsom Karl en ret lyksalig Mand.
- ⁵ Den blinde Lyst gaaer vild paa to Slags vrang Veie,
 Den løber uden om den kiære Velstands Eie;
 Blant dem, der fordum Tid gik ud paa Frieri,
 Har den, der vel kom hjem, kun været een af ti.
 En fik en Stads-Møe hjem, hans Lehn-Stoel blev en Trone,
- ¹⁰ Der sad hans Huus-Prindses med kostbar Kniplings Krone,
 Hans Theeskee blev et Spiir, hvormed den Eenevolds-Brud
 Først viste Guld og Gods, og siden Manden ud.
 En Anden fik en Soc, som bar et snavset Smykke,
 Et Flette-Baand af Guld, en Krands af skiden Lykke,
- ¹⁵ Hans Huus blev Svine-Stie, fordi den Brud han fik,
 Utoet selv hver Dag med Lyst i Skarnet gik.
 Den Tredie fik en stolt saa strunk, som store Casse,
 Hun paastod Rang og Sted blandt dem i første Klasse;
 Her saae Astronomi en Himmel ganske ny,

- 20 Hvor Konen var en Soel, men Manden blev en Sky.
Den Fierde fik en Gaas, og den var intet bedre,
End en af dem, der gaac med bare Duun og Fiedre,
Omsider nød hun dog en Kones Rang og Ret,
Alene for hun gik med Axel-Skerv og Set.
- 25 Den Femte fik en skrap, en kiæbestærk Heltinde,
Hun førde Ordkrig tit og kunde altid vinde,
Hun hængde Manden strax en Taske-Laas for Mund,
Saa tit hun raabte høyt: hold Fløs din dumme Hund!
Den Siette fik en Blok foruden Maal og Mæle,
- 30 Hun lod ei nogen Tyv sit Hiertes Mening stiale,
Hun lod vel Manden see hun rørte Laar og Been,
Men andre tænkte vist, hun var af Stok og Steen.
Den Syvende han fik kun Øret af en Pige,
Hun lod sig alle Ting af alle Sladderer sigge,
- 35 Hun hørde hvad der laae paa Naboe-Kones Fad,
Men glemte midlertid at lave selv sin Mad.
Den Ottende han fik en Kræsen opfødt Lisgen,
Hun fandt ei Smag i Snak, men i sin lekkre Bisgen,
Paa rare Retter Mad gik hver Dags Gierning ud,
- 40 Til Mandens heele Pung var krøben i hans Brud.
Den Niende han fik saa sinderig en Qvinde,
Hun havde sexten Sind, og sexten Siæle inde,
Nu stod hun i sin Stads, nu laae hun ned i Skarn,
Nu var hun alt for klog, nu var hun som et Barn.
- 45 Nu sprang hun galt omkring, nu sad hun som en Stytte,
Nu gav hun ingen Mad, nu Kræs til ingen Nytte;
Saa blev hun hver Minut en Fløi for hver Slags Vind,
Et Uroe i sin Siæl et Veir-Glas i sit Sind.
Men søde Jomfrue-Flok! her bør slet ikke tænkes,
- 50 At Egte-Pigers Roes ved slige Udskud krænkes;
Her lastes ingen god, her vises kun hvori
En Frier fordum Tid gik vild paa mangel Sti.
Det jevne Middel-Spor kan kaldes Dydens eget,
Man treffer uden om forlidet og formeget;
- 55 Vor Brudgom spurgde Vei, han saac sig net i Speil,
Saa fandt han saadan en, hvoraf de Ni gik feil.
Gid hver nødtørfdig Karl maa faae saa fix en Pige,
Og hver elskværdig Møe saa kiæk en Mand tillige,

Gid Brude-Parret naae sit Haab i kiærlig Favn,
 60 Det ønskes af en Ven i Kongens Kiøbenhavn.

En af de første forskere, der har kommenteret dette bryllupsdigt i nyere tid, er Holberg-forskeren Th. A. Müller. I 1927 gjorde han i en afhandling om Ambrosius Stub opmærksom på, at der kunne høres genklange af Holbergs skæmtedigte i brudeverset fra 1733 og i et klientdigt til Poul Løvenørn.² Den formentlige påvirkning fra Holberg vendte Müller tilbage til ved flere senere lejligheder. Da jeg i det følgende vil komme ind på spørgsmålet om bryllupsdigtets forhold til Holbergs digtning, skal jeg se nærmere på Th. A. Müllers forskellige bidrag i forbindelse hermed.

Den forsker, der mest udførligt har skrevet om Stubs brudevers, er Hans Brix. Hans analyse af digtet finder man i monografien om Ambrosius Stub fra 1960.³ Her omtales det tres linier lange digt lidt overraskende i et kapitel, der bærer overskriften »Epigrammer og andre smaavers«. Brix betvivler bryllupsdigtets autenti:

Digtet er *maaske* ikke skrevet af Ambrosius Stub, der er noget, som taler imod, men andet som taler for. I hvert fald burde det næppe være placeret mellem Stubs digte, men bagi, mellem noterne.

Der er lidt af en selvmodsigelse i disse ord: efter det kategoriske udtryk i *hvert fald* følger det forsigtige ord *næppe*. Hans Brix synes fra første færd at være i vildrede med, hvad han skal mene om digtets forhold til Ambrosius Stub. Det er Frederik Barfod, der 1848-52 udgav Stubs samlede digte, forf. sigter til med sin kritiske bemærkning om digtets placering i digtsamlingen.

Brudeverset blev første gang trykt i Christian Stubs *Anhang til Ambrosii Stubs Poetiske Tanker*, Odense 1782. Barfods efterfølger som udgiver af Stubs digte, Erik Kroman, har ikke tvivlet på, at digtet er skrevet af Stub og som nævnt anbragt det som nr. 4 mellem Stubs ungdomsdigte. Brix beholder her for sig selv, hvad han mener, det er, der taler for og imod Stub som dets ophavsmand.

Hans Brix slutter ud fra digtets datering, at det må have foreligget trykt i 1733. Det er nok en lidt for dristig slutning – det ovenfor nævnte brudevers fra 1738, der også er dateret, findes kun på tryk i Christian Stubs udgave af faderens digte fra 1780. Derimod har forf. sikkert ret i, at bryllupsdigtet fra 1733 er et bestilt og betalt lejlighedsdigt, og ligeledes i, at Stub næppe har kendt brudeparret særlig godt – det tyder indhol-

det på. Men om man uden videre kan gå ud fra, at Stub »har skrevet *en mængde* lejlighedsdigte« i sin studietid, er nok mere tvivlsomt (fremhævelsen er min).

Efter disse indledende bemærkninger tager Brix fat på en analyse af digtet. Forf.s tekstgrundlag er Frederik Barfods aftryk af bryllupsdigtet. I denne version er digtet opdelt i femten strofer med fire vers i hver strofe; i Kromans udgave er det ikke delt i strofer. En undersøgelse af Christian Stubs *Anhang* fra 1782 viser, at Erik Kroman – som det var at vente – har aftrykt brudeverset, som det står i denne digtsamling: uden opdeling i strofer, men med indrykning af hvert andet liniepar.⁴ Det er altså Frederik Barfod, som måske af æstetiske grunde, men uberettiget har opdelt digtet i femten strofer. I det følgende vil jeg benytte Kromans tekst, dog med linietal, der ikke tager hensyn til digtets overskrift, men henviser til stroferne i Barfods nu forældede udgave, hvor det skønnes nødvendigt. Når der citeres fra Hans Brix' fremstilling, skal man være opmærksom på, at Brix bruger ordet *vers* for *strofe*.

Hans Brix lægger ud med en fortolkning af digtets hovedstykke, vers 9-48 (strofe 3-12):

Af ti piger, siger poeten, har de ni plads uden for den gyldne middelvej. Han deler dem par om par, en paa hver side, i alt fire par + en overskydende. De fire par har enten alt for meget eller ogsaa alt for lidet, og er derfor uegnede.

Bortset fra, at digtet ikke drejer sig om pigers placering i forhold til den gyldne middelvej, men om frieres valg af vej til ægteskabet, er det en rigtig iagttagelse. Derefter fortsætter forf.:

Den niende staar ene; hun kan ikke faa unge Madam Klugh til pendant, da denne er idealfiguren, nr. 10 og ufejlbarlig. Men nr. 9 har seksten sind og sjæle og kræver to vers til sin uendelige omskiftelighed.

Det har ikke været digterens mening, at brud nr. 9 skulle have en pendant – hvordan skulle en sådan kvinde også være? Den niende brud er den centrale figur, den værste af alle de slemme kvinder. Det er ikke på grund af sin uendelige omskiftelighed, at hun kræver hele otte vers (to strofer), men fordi denne brud på skift skal have de otte første brudes sind eller sjæle:

Nu stod hun i sin Stads (v. 43, st. 11) = brud nr. 1,
 Nu laae hun ned i Skarn = brud nr. 2,
 Nu var hun alt for klog (v. 44, st. 11) = brud nr. 3,
 Nu var hun som et Barn = brud nr. 4,
 Nu sprang hun galt omkring (v. 45, st. 12) = brud nr. 5,
 Nu sad hun som en Stytte = brud nr. 6,
 Nu gav hun ingen Mad (v. 46, st. 12) = brud nr. 7,
 Nu Kræs til ingen Nytte = brud nr. 8.

Brud nr. 1 er den majestætiske og herskesyge kvinde; hendes modsætning, brud nr. 2, er, hvad man populært kalder et svin. Den hovmodige brud nr. 3 har en honnet ambition; hendes modpart, brud nr. 4, er en ignorant, hun er »dum som en gås«. Den femte brud er en dominerende rappenskralde, som over for sig har brud nr. 6, der er stille, stiv og stum. Brud nr. 7 er en sladdertaske og en forsømmelig husmoder, der som sin modpart har brud nr. 8, der er en kræsenmund, som kun går op i dyr og lækker mad.

Hver af disse otte kvindetyper beskrives i fire vers (en strofe), nemlig vers 9-48 (strofe 3-10). Når digterens plan nu er den, at den niende brud på skift skal opføre sig som en af disse otte kvinder, må han nødvendigvis ofre mindst otte vers (to strofer) på hende: to vers til at præsentere damen, otte halvvers til at beskrive hendes skiftende sind og et par afsluttende verslinier til at give en sammenfattende karakteristik af hendes evindelige omskiftelighed.

Om denne brud siges det i vers 42, at hun »havde sexten Sind, og sexten Siæle inde«. Digteren har altså begrænset sig til at skildre halvdelen af disse; men det kunne han også roligt gøre, for i datiden brugtes talordet *seksten* som en ubestemt angivelse af et ret stort antal.⁵ Systematisk opbygget og elegant udført er denne suite af kvindeportrætter, skrevet halvt i spøg, halvt i alvor.

Hans Brix finder, at det er »et snildt arrangement, der lader middelpladsen tone op i skønt lysskær«, og så har han endda kun fået øje på halvdelen af det snilde arrangement. Forf. har yderligere denne kommentar til digtets hovedstykke: »Motivet bestandighed i ubestandighed er velkendt fra Holberg, ogsaa i skæmtedigtene, og fra andre satirikere omkring 1700«. Bemærkningen om Holberg og hans skæmtedigte er nok inspireret af Th. A. Müllers ovenfor nævnte afhandlinger – i sin indledning til og flere steder i Stubmonografien omtaler forf. Müllers arbejder om Ambrosius Stub. Brix har ikke følt sig foranlediget til at undersøge

spørgsmålet om en eventuel påvirkning fra Holberg eller andre satirikere nærmere.

»Første og sidste vers er lagt saaledes til rette, at man deri finder en udmærket indramning«, skriver Hans Brix videre. Her får digteren ufortjent ros: første og sidste strofe har intet til fælles. De fire første vers (strofe 1) beskriver middelvejen som det ideelle valg for en frier, de fire sidste (strofe 15) står ganske isoleret i forhold til digtets egentlige indhold. I dem tales der ikke om veje til ægteskabet, de indeholder tre ønsker: et for fremtidige friere, et for jomfruer, der skal giftes, og et for dagens brudepar. I digtets allersidste vers nævnes den ven af brudeparret, der fremsætter ønskerne.

Brix fortsætter: »Første vers angiver tankegangen i bryllupsdigtets struktur. Det gælder om for en frier at finde *aurea mediocritas*, en fornuftig ægtefælle«. Det sidste er sandt nok; men vers 1-4 (strofe 1) angiver ikke »tankegangen i bryllupsdigtets struktur«, idet de udelukkende drejer sig om en friers ene mulighed, nemlig at følge den gyldne middelvej. Først når man også har læst vers 5-8 (strofe 2), kan man danne sig en forestilling om digtets indhold og komposition. I disse vers lader digteren os vide, at der ved siden af middelvejen findes flere slags gale veje. Digtet vil altså komme til at handle om den betydningsfulde modsætning mellem det kloge og det ufornuftige valg af vej til »Brude-Seng«. De otte første vers (strofe 1 og 2) hører sammen, de foregriber digtets forløb og forbereder os på, at det meste af indholdet vil komme til at dreje sig om det store flertal af friere, der ikke fulgte middelvejen og derfor kom galt af sted – for af friere har »den, der vel kom hjem, kun været een af ti« (vers 8).

Efter at have repeteret, hvad han tidligere har sagt om de ni dårlige »koneemner«, skildret i versene 9-48 (strofe 3-12), skriver Hans Brix: »Disse efterfølges af brudens vers, hun gaar paa den sikre vej mellem de beskrevne afgrunde«. Det er en misforståelse. Versene 49-52 (strofe 13) kan ikke med nogen ret kaldes »brudens vers«, de har intet med bruden at gøre. I disse vers henvender digteren sig til de unge, ugifte piger blandt bryllupsgæsterne, den »søde Jomfrue-Flok«. Der står heller ikke noget i disse vers om, at bruden eller nogen anden kvinde »gaar paa den sikre vej«. Af gode grunde – for digtet handler jo om bejleres valg af vej, ikke om jomfruers.

Den sidste del af Brix' analyse skal citeres i sin sammenhæng, da den umiddelbart kan være lidt svær at forstå:

Sidste vers fører os til den aktuelle situation. Digteren elsker stavrim, de virker her paatrængende. Men i sidste vers fanges den opmærksommens øje:

Gid hver nødtørftig Karl maa faae saa fix en Pige,
 Og hver elskværdig Møe saa kiæk en Mand tillige!
 Gid Brude-Parret naae sit Haab i kiærlig Favn!
 Det ønskes af en Ven i Kongens Kiøbenhavn.

Her er den regerende konsonant *k*, det minder om brudgommens navn *Klugh*, og stavrimene toner godt sammen. Det er diskret og fikst gjort.

Der kan vist ikke være tvivl om, at det er to forskellige (barfodske) strofer – hos Kroman vers 53-60 – forf. her kommenterer, den næstsidste og den sidste, selv om han kalder dem begge for »sidste vers«. Der er jo otte vers (to strofer) tilbage i digtet. Når Hans Brix konstaterer, at den strofe, der altså er den næstsidste, »fører os til den aktuelle situation« (dvs. bryllupsfesten), så tager han fejl. Som ovenfor vist er dette allerede sket i vers 49-52 (strofe 13), idet digteren her henvender sig til de giftefærdige kvindelige bryllupsgæster. Vers 53-56 (den næstsidste strofe) røber intet om digterens forkærlighed for stavrim; her er nemlig ingen stavrim. Det er derfor urimeligt at laste ham for ligefrem påtrængende stavrim. Mere opmærksomt har Brix – som han også selv siger – læst vers 57-60 (strofe 15), hvis stavrim han med rette roser.

Efter at have afsluttet sin analyse af digtet vender Hans Brix tilbage til det spørgsmål, som han rejste, men lod stå ubesvaret i kapitlets indledning: om brudeverset er skrevet af Ambrosius Stub, eller om det snarere må tilskrives en af de »andre dygtige versemagere i staden, som tjente (til) brødet med deres pen«. Forf. nævner nu noget af det, der måske kan have fået ham til at tvivle på, at digtet er af Stub:

Og der er visse svage træk – saaledes naar digteren om brudgommen siger, at »han saae sig net i Speil«. Det skal betyde, at han klart overskuer situationen og tager (ved) lære af de andres store fortræd. Men billedet er ikke selv net og klart. De enkelte karakteristikker af kvindernes skrøbeligheder er noget ubehjælpssomme og savner elegans. Men Stub var først i sin vorden ved den tid, dette digt blev skrevet.

I vers 55 og 56 (strofe 14) står der: »Vor Brudgom spurgde Vei, han saae sig net i Speil./Saa fandt han saadan en, hvoraf de Ni gik feil«. At brudgommen spurgte om vej, må i denne sammenhæng betyde, at han rådspurgte erfarne, lykkeligt gifte personer om den rette vej til »Brude-Seng« – og fik anbefalet middelvejen, som nævnes lige forinden i vers 53-54. At brudgommen også »saae sig net i Speil«, betyder, at han klogt stillede sig de uheldige friere for øjnene som et advarende *eksempel*. Brudgommen tog altså ved lære af både de kloge og de uforstandige friere. Begge billedlige udtryk forekommer velvalgte i et digt, der netop drejer sig om valget mellem flere forskellige veje til ægteskabet, og hvis indhold hovedsageligt består af eksempler på de fatale følger af at vælge en forkert vej. Spejl-billedet bruges ofte af Holberg, også med formuleringen at »see sig i Speyl«. ⁶ Det har utvivlsomt været et almindeligt udtryk i datiden, nærmest en død metafor.

Hovedstykket om de ni dårlige brude kaldte Hans Brix tidligere »et snildt arrangement«, nu finder han, at de enkelte kvindekarakteristikker er »noget ubehjælpssomme« og uden »elegans«. Forf. argumenterer ikke for sin negative vurdering af brudesuiten, der ikke forekommer mig at være rimelig. Lidt overraskende slutter Brix sin omtale af »svage træk« ved digtet med at antyde, at det måske alligevel er skrevet af Stub, men blot er et begynderarbejde med visse mangler. Forf. glemmer her, at han tidligere har antaget, at Stub har skrevet »en mængde lejlighedsdigte« i sin studietid. Hans Brix' konklusion på analysen bliver denne:

Ved nøje kritisk gennemgang ender jeg ved den opfattelse, at bryllupsdigtet dog sikkert er skrevet af Ambrosius Stub. Jeg nævner det negative indicium, at digtets forfatter ikke har ladet sig friste af navnesymbolikken, som laa lokkende nær. Brudgommen hed *Johann* og bruden *Johanne*, og efternavnene lokker endnu stærkere – *Klugh* og *Ehrenreich*, her laa fristende motiver, men de er ikke benyttet.

Læseren må på sin side konstatere, at Brix stadig har svært ved at finde ud af, hvad han egentlig skal mene om Stubs forhold til digtet. I hele monografiens afsnit om brudeverset fører forf. en løbende diskussion med sig selv om digtets autenti. I sin indledning var han så skeptisk over for brudeverset, at han ikke syntes, at det hørte hjemme blandt Stubs digte, men højst fortjente at blive placeret »bagi, mellem noterne«. Nu ender han med nærmest at mene det modsatte – men tager dog stadig forbe-

hold, hvad ordet *sikkert* og talen om det negative indicium viser. Brix' negative indicium har jeg svært ved at tage alvorligt. Det er jo ikke givet, at det, der set igennem Brix' briller »laa lokkende nær«, lokkede »endnu stærkere« og udgjorde »fristende motiver«, tog sig ud på samme måde for digteren. Han har i hvert fald valgt at skrive sit digt uden at nævne brudeparrets navne i selve digtet, endsige at benytte dem som lyriske virkemidler. Når Hans Brix har haft så skarpt et blik for det, han kalder et negativt indicium i digtet, kan man godt undre sig over, at han ikke synes at have interesseret sig synderligt for forekomsten af positive indicier. Dem er der nemlig ingen mangel på, hvad jeg skal forsøge at vise i det næste afsnit.

Det vigtigste indicium for, at bryllupsdigtet er skrevet af Ambrosius Stub, er den kendsgerning, at det i sin tid blev optaget i en af hans søn, Christian Stubs, udgaver af faderens digte, det før nævnte *Anhang til Ambrosii Stubs Poetiske Tanker*, Odense 1782. I det følgende vil jeg sammenligne de tanker, forestillinger og ideer, der findes i brudeverset, og de ord og udtryk, som bruges i digtet, med Stubs digte for at komme til klarhed over, hvordan bryllupsdigtet forholder sig til Stubs digte.

I digtets første linie præsenteres vi for det, jeg her kalder vej-billedet: »Endog til Brude-Seng er Middel-Veien sikker«. I et digt til en kvinde, sandsynligvis Mette Cathrine Schousboe, Stubs senere hustru, lyder et af de mange gode råd, digteren giver hende: »Men lad ey Tanker Tøylen faae!/At du ey skal fra Banen gaae« (Stub, I, s. 93). Hele Stubs smukke digt *Er mit Hiem end ey saa nær* om adskillelsen fra og håbet om genforeningen med hustruen Mette Cathrine er bygget op over vej-metaforen. I digtets første strofe forsikrer Ambrosius Stub »At min Vey ey falder lang«. I anden strofe er han i tankerne allerede på vej tilbage til sit hjem:

Møder mig en hastig Vind
 Et Slags Blæst blev aldrig ved;
 Træffer Slud og Hagel ind,
 Kule-Veyr gaaer over med;
 Ligger Ormen for min Taae,
 Fra hans Leye vil jeg gaac.
 Skal min Fod end tørne
 Midt paa Steen og Tjørne,
 Maalet bliver, bliver dog at naae. (Stub, I, s. 114 f.)

Alle de omstændigheder, der kan gøre det svært for digteren at blive genforenet med sin kone og sine børn – og det er først og fremmest mangelen på et sikkert levebrød – konkretiseres her som fysiske forhindringer på en vandringsmands vej. *Middelvejen* er et ord, som ikke forekommer i nogen af Stubs digte; men i vers 55 i bryllupsdigtet kaldes middelvejen også dydens vej: »Det jevne Middel-Spor kan kaldes Dydens eget«. Om den personificerede dyd og dens vej digter Stub således i en arie:

Sec, Dyden agtes ey,
Den sig i Armod klæder,
Frimodig dog fremtræder,
Og gaaer sin lige Vey. (Stub, 1, s. 106)

Formuleringen i det sidste vers minder meget om bryllupsdigtets tredje verslinje, der beskriver middelvejen sådan: »Den gaaer saa lige frem til fælleds nøysom Stand«. I et digt, som Stub skrev i anledning af officeren og statsmanden Poul Vendelbo Løvenørns død og bisættelse i 1740, hedder det om den afdøde: »Han gik den rette Vei, han blæste af at hinke« (Stub, 1, s. 129). Også i et andet sørgedigt fra samme år bruger Stub vej-billedet, nemlig i beskrivelsen af Adolphine Rostgaard, der døde i barselseng efter at have født en dødfødt pige:

Hun flytted ey sin Fod et Fied paa Tidens Banc,
Hun gik jo caut (: *forsigtigt*) forbi hver gængse Verdens Vanc:
Men hvo vil undre paa Hun gik saa varlig frem,
Den Stund Hun søgte just et ubesmittet Hiem? (Stub, 1, s. 136)

Til vej-metaforen i brudeverset hører også de farer og forhindringer, der truer den vejfarende, »de skiulte Stød og Strikker«, dvs. stubbe og fælder eller snarer (vers 2). Den slags ubchagelige overraskelser omtales – som allerede antydte – også i Ambrosius Stubs digte. Om dyden hedder det således i et af dem, at den klarer sig »Skiønt Verden Stød den volder,/Og steen er paa dens Vey« (Stub, 1, s. 106), og i sørgedigtet over Adolphine Rostgaard skriver digteren om hendes mand, Christian Stockfleth: »Hand frygted alt, som een, der forveys kunde spaae./At store Steen og Stød i Veyen for ham laae« (Stub, 1, s. 137). Ja, om hele jordelivet som en møjsommelig vandring mod et himmelsk hvilested digter Stub i en af sine arier:

Vel an, endskiønt jeg skal
 Ved Trængsel uden Tal
 Igienem Verden med et taaligt Sind;
 Jeg seer dog Jesu Spor
 Til Himlen lagt mig for;
 Jeg gaaer i det til Himlen og derind,
 Er Stien end trang,
 Besværlig og lang,
 Besat, belagt med Torn og Steen,
 Dog veed jeg, min foed
 Faacr Hvile og Boed
 For all sin Møye, Bræk og Meen. (Stub, 2, s. 86)

Om middeelvejen siges det i bryllupsdigtet (vers 3-4), at den fører frem til »fælleds nøysom Stand« og gør en »skønksom Karl« til en lyksalig mand. Nøjsomhed er en af de dyder, som Ambrosius Stub ikke kan blive træt af at lovprise. Sådan gør han det i første strofe af en arie:

Som en nøysom jeg foragter
 Lykken selv og aldrig tragter
 Efter meer end daglig Brød;
 Nøysomhed kan eene gielde,
 Meer end Rigdom, Lyst og Vælde
 Nøysomhed har ingen Nød. (Stub, 1, s. 112)

Ordene *skiønksom* (: forstandig, klogt dømmende) og *Skiønksomhed* (: dømmekraft, forstand) bruger Stub i flere digte. Netop om nødvendigheden af at bruge forstanden, når man går på frieri, udtrykker han sig meget klart i linier som disse:

Mand, Mand, Mand,
 Tag Kone med Forstand
 Hvor den Fierde bad god Nat
 Tog den femte siælden fat
 Mand, Mand, Mand,
 Tag Kone med Forstand. (Stub, 2, s. 22)

Hvis en frier optræder forstandigt ved at følge middeelvejen, kan han blive »en ret lyksalig Mand«. *Lyksalig* er et ord, som Stub gerne bruger om

den mand, der har eller får en god ægtefælle. I et digt om dyden trofasthed siger den kvinde, som taler i digtet: »Jeg kuns lyksalig kalder den./Som eyer een ret trofast Ven« (Stub, 1, s. 92). (Her bemærker man, at adverbiet *ret* bruges med den forstærkende betydning *virkelig* – ganske som i brudeverset.) Om Christian Stockfleth siger Stub i det lange sørgedigt over hans hustru Adolphine Rostgaard: »At Manden kunde nu i sær lyksalig skattis,/Saa lod jo Gud ham ey een Engle-Mage fattis« (Stub, 1, s. 135).

I bryllupsdigtets næste afsnit, vers 5-8, vendes bladet: her drejer det sig nemlig om den forkerte måde at tage sig en kone på. Det gale består i at lade sig lede af den blinde lyst, fordi man da risikerer at fare vild på en af de »to Slags vrangre Veie«. De farlige veje er dem, der løber på hver sin side af middeelvejen – digteren beskriver dem senere i digtet som veje, der enten fører til »forlidet« eller »formeget«. Ambrosius Stub tager afstand fra den blinde lyst med disse linier i en arie:

Jeg har kun Dyden kjær,
Den blinde Elskov driller,
Den volder Hiernen Griller,
Ja Hiertet Vee i sær. (Stub, 1, s. 100)

I en yngre arie er hans syn på kærlighed og ægteskab blevet endnu mørkere:

Forsigtighed skyer den farlige Vey,
Ja siger hver løfte-riig Kierlighed ney;
Thi Falskhed kand fængsle, med blødeste Haand
Det ærligste Hierte i haardeste Baand;
Jeg elsker ey fleer,
Jeg elsker ey meer,
I Elskov jeg tusinde Blindheder seer. (Stub, 1, s. 193)

Man bemærker, at Stub også her bruger vej-metaforen. Bag ord som de citerede må ligge personlige skuffelser. Alle kærlighedens veje finder han nu farlige at betræde. I vers 6 siger digteren, at den blinde lyst »løber uden om den kiære Velstands Eie«. Ordet *Velstand* betyder her *velfærd*, *lykkelige leveforhold*, ikke rigdom. Med den samme betydning bruges ordet i digtet om Adolphine Rostgaard: »Saa vendes Velstands Blad!« (Stub, 1, s. 142).

Brudeversets digter har valgt at berette om unge mænd, der gik på frieri i gamle dage, »fordum Tid«. I vers 7 og 8 siger han, at af dem slap kun en af ti godt fra det. Stub bruger ofte talord i sine digte: i et af de ovenfor citerede drejede det sig om tallene fire og fem; af eksempler fra andre digte kan nævnes: »Her findes Hierter nok, her findes 10 for Et«, »Tii kunde døe af det, Hun Eenc har fordøyet« og »Blev Sandhed prentet reen paa hver Forpagters Kind/Man læste tyve Slags, de nitten stiaalne ind« (Stub, 1, ss. 178, 201 og 207). Som det ses, ynder Stub at sætte to tal over for hinanden, når han bruger talord – ganske som det er gjort i brudeverset.

I vers 9-12 beskrives den første uheldige bejlers brud. Hun gjorde hans lænestol til en trone, hvor hun sad som husprinsesse med kostbar kniplingskrone og brugte mandens teske som et *Spiir* (: scepter). En satirisk parallel hertil, som ligeledes er treleddet, finder man i Stubs lange vise om de sydfynske toldforpagtere:

Nu vil hver Kudsk sin Pidsk som Scepter føre,
 Forriderne gjør Spyd af Koteskaft.
 Lakæien vil Feldtmarskalks Titel høre. (Stub, 1, s. 208)

Den tredje frier fik en brud, der var »stolt saa strunk, som store Casse,/Hun paastod Rang og Sted blandt dem i første Klasse«. Ordet *Casse* (: kasse) brugtes i datiden med nedsættende betydning om *en svær, klodset kvinde*. Den honette ambition, der optager denne brud, har Stub et godt øje til: »Hvor mange stræber kuns at faae,/Een fattig Titel for en Penge Sum?« (Stub, 1, s. 77), og han bedyrer i en af sine arier, at

Andre maac ret gierne være
 Meer end jeg i Agt og Ære,
 O! Hvad Hielp er Stand og Rang
 Hielm og Skiold vil intet sige;
 Thi vi bliver alle lige
 Naar vi gaær ald Verdens Gang. (Stub, 1, s. 112)

Han »leer af al Foragt,/Af Stoltheds Trods og Magt« (Stub, 1, s. 149), og om den, der »kneiser af sin Karakter (: *rang, titel*),/Som han uværdig bar,/Og andre over Skuldre seer«, siger Stub, at han selv er en nar (Stub, 1, s. 98). Portrættet af den tredje brud slutter med versene: »Her saae Astronomi en Himmel ganske ny,/Hvor Konen var en Soel, men Manden

blev en Sky«. Sådanne »astronomiske« eller »meteorologiske« billeder er almindelige i stubske digte. I sørgedigtet over Poul Løvenørn er et helt afsnit præget af denne slags billedligt brugte ord og udtryk: *Stierne, Soel, tændte dette Lys, Firmament, Skyer; tindre, Stierne, Poel, og Naade-straalere fra vor Nordens høie Soel* (Stub, 1, s. 128). I det lange digt om Adolphine Rostgaards død bruges lignende billeder flere gange, fx i vers som disse: »Strax blev den første Skye paa Mandens Himmel trekket/Og Lykke-Stiernens Glands ved taaget Vanheld svekket« (Stub, 1, s. 137). Og til kronprinsen skriver Stub i 1749 i et hyldestdigt:

O Prinds! Vor Nordens Sti ... erne,
Vi seer dit Skin saa gi ... erne.
 Bliv Fædre lig
 Og Straalerig.
Paa Høyheds Firmament,
 Glæd dit Folk,
 Bliv dets Tolk,
Dets Børne-Børns Regent! (Stub, 1, s. 197)

Den syvende brud i bryllupsdigtet er en sladderhank. Sladder kender Stub naturligvis også til, men han tager sig den ikke nær, bedyrer han: »Jeg leer af Snik og Snak,/Af lumpen Slader-Pak« (Stub, 1, s. 148).

I slutningen af brudeverset vender digteren tilbage til middelvejen: »Det jævne Middel-Spor kan kaldes Dydens eget,/Man treffer uden om forlidet og formeget« (vers 53-54). Lovprisningen af middelvejen peger tilbage på klassikerord som Horats' *aurea mediocritas*, men bygger nok også på dansk, folkelig visdom, udtrykt i ordsprog og talemåder. Til de to citerede vers i bryllupsdigtet svarer ordsprog som disse i Peder Syvs ord-sprogssamling: »Dend beste vej er midt-imellem« og »Middel-vejen er best«, »For meget og for lidt forderver alding« og »Stundum svæng /og stundum spræng« (: *snart for lidt og snart for meget*).⁷ Middelvejen kaldes i digtet det *jævne* middelspor, men i begrebet *middelvej* ligger allerede betydningen: *at holde sig på det jævne*.⁸ Brugen af ord som *jævn* og *nøjsom* er karakteristisk for de mange digte, hvor Stub taler om sig selv. I første strofe af arien *Eet Roeligt Sinds fornøyelige Tilstand* siger han således om sig selv:

Jeg lever jævnt fornøyet foruden stoere Ting,
Min Foed er Uhemøyet og frie for høye Spring;

Ved Jorden er jeg Fød,
 Ved Jorden har jeg Brød,
 Alt vel og Nok, jeg nøyes, jeg nøyes til min Død. (Stub, 1, s. 87)

Dyden nøjsomhed, der fremhæves med gentagelsen i sidste vers, priser Stub som nævnt flere andre steder, bl.a. i det digt, som er citeret ovenfor side 96. Brudeversets to yderligheder, for lidt og for meget, tager digteren afstand fra med linier som disse fra to forskellige strofer i en arie: »Een Gnier Elsker Sult og Tørst,/Idet Hand elsker Penge«, »Een Fraadser som min Vederpart/Er Glad men ubeføyet,/Fordi Hand er af Svine-Art./Og sluger sig fornøyet« (Stub, 1, s. 216-17).

Ambrosius Stub er frem for alt dydens digter. I talrige digte lovpriser han dyden i almindelighed eller en bestemt, navngivet dyd som fx oprigtighed, nøjsomhed, bestandighed eller trofasthed. Dyden som sådan besynger digteren i arien *Du deylig Rosen-Knop*:

Een Skiønhed evig staaer,
 Som ey for Tiden falder,
 Og ey for Aar og Alder;
 Men Evigheden naaer,
 Een Skiønhed evig staaer;
 See, Phillis! Det er Dyden. (Stub, 1, s. 103)

»Oprigtig Dyd! Din Klippe/Kand aldrig aldrig Glippe«, forkynder han i en anden arie (Stub, 1, s. 100). En af de leveregler, som Stub indprenter Mette Cathrine i et ovenfor nævnt digt, er, at hun »af de gamle Folk kan lære./Den Dyd, som gjør dig lykkelig« (Stub, 1, s. 93). Dyden overvinder endog døden: »Hvad vandt vel Døden her! thi Dyden er i Live«, hedder det i sørgedigtet over Adolphine Rostgaard (Stub, 1, s. 145). Selv en drikkeviser har digteren skrevet til dydens og en dydig dames pris. Dens første linier lyder:

I Dyder bandt min Siæl
 Den staar foruden ræncke
 Bestandig i sin læncke
 Ved troskabs faste Pæl
 I Dyder bandt min Siæl
 I Dyder ere Mange. (Stub, 2, s. 19)

De fire adjektiver *nødtørftig*, *fix*, *elskværdig* og *kiæk* i brudeversets sidste linier (vers 57-60) er alle ord, som forekommer i stubske digte. (Adjektivet *fix* findes derimod ikke i Holberg-ordbogen.) Brudeparrets københavnske ven ønsker, at parret må »naae sit Haab i kiærlig Favn«. De sidste linier i den første strofe af et af Stubs digte viser, at han under adskillelsen fra sin kone levede på *håbet* om deres snarlige genforening:

Haabet flytter selv min Fod,
Haabet letter Sind og Mod,
 Haabet korter Længsel,
 Haabet trodser Trængsel,
Haabet gjør min, gjør min Skiæbne god. (Stub, 1, s. 114)

Haabet om et lykkeligere liv – i form af en fast ansættelse og et sikkert udkomme – udtrykker digteren også i sidste strofe af forårsarien *Den kiedsom Vinter gik sin gang*: »Jeg tør maaskee/Vel faae at see/Min Vinter blive til en Vaar – i Aar« (Stub, 1, s. 125). I hyldestdigte til kongelige personer er det dem, der er rigernes eller folkenes håb (Stub, 1, ss. 171 og 197). I Ribe trøster den aldrende, af sygdom og fattigdom hjemsøgte digter sig med håbet om frelse i en af sine gudelige arier:

Jeg i Haabet altid bliver,
 Uden Haab i Haab: Og hvad!
Naar jeg kuns i Naaden staaer
Uforsagt i hvor det gaacr (Stub, 2, s. 45).

Bryllupsdigtet slutter med fremsættelsen af tre ønsker: et for hver frier, et for hver giftefærdig jomfru og et for dagens brudepar. At der udtrykkes et eller flere ønsker i slutningen af et digt, er noget, som ses i mange af Stubs digte – og i digte af alle genrer. Et klientdigt til Christian Stockfleth fra 1744 slutter med ordene: »Gid Stochfledt naae sit Maal, sin Konges Gavn og Priis!« (Stub, 1, s. 159). Til bagstavnen på et skib ved navn *Samson* digter Stub dette par vers: »Hin Samson slog paa Land en Løve, som var bister,/Gid denne slaae til Vands Misundelsens Philister«.⁹ For en ven, der fejrer sin fødselsdag med fyldte pokaler, udbringer Stub (nok også i egen interesse!) dette fromme ønske: »O! at han snese Gange faaer,/Et nyt lyksaligt Aar!« (Stub, 1, s. 200). Digtet om Poul Løvenørn slutter ligesom brudeverset med et flerfoldigt ønske:

Gid Fader Christian blandt Landets kiække Børn
 Maa altid finde sin elskværdig *Løwenørn*,
 Gid han, der ene fik det store Navn at bære,
 Maa blive stor, og stor til Stammens Held og Ære.
 Han svinge sig ved Dyd til Værdighedens Top,
 Og staae, som Phoenix af sin Faders Aske op.
 (Stub, I, s. 129 f.)

Kort og fyndigt kan et trefoldigt ønske for en general udtrykkes i en drikkeskål som denne: »Hans kloge Tinding blive graae!/Hans hviide Orden blive blaae,/Hans Fiender blive sorte« (Stub, I, s. 155). Et meget personligt digt til en kvindelig velgører i Ribe afslutter digteren med dette forståelige ønske: »Gid Fromheds Engel her maa leve mange Aar!« (Stub, 2, s. 39).

I bryllupsdigtet finder man en halv snes ordpar. Nogle af dem er faste udtryk som *Maal og Mæle* og *Stok og Steen*, andre er lavet af poeten til lejligheden, fx *Axel-Skerv* og *Set og Laar og Been*. En optælling viser, at ordpar af begge typer bruges i samme omfang af Stub i digte af alle slags.

Brudeverset, hvis versemål er aleksandrineren, falder i tre dele: en indledning (vers 1-8), hovedstykket (vers 9-48) og en afslutning (vers 49-60). I introduktionen præsenteres vi for de forskellige veje til ægteskabet, og her foregribes digtets forløb: vi vil komme til at høre mest om de mange friere, der fulgte den blinde lyst. Deres skæbne beskrives i hovedstykkets ni kvindeportrætter. Derefter kommer turen til de uheldige bejleres modpart, brudgommen; men før han kan skildres, må Stub gøre et lille sidespring: han henvender sig i vers 49-52 til de unge piger, der deltager i bryllupsfesten. I digtets sidste otte vers repeteres indledningens beskrivelse af midelvejen (vers 53-54) som optakt til de to vers om brudgommen (vers 55-56), hvorefter de tre ønsker fra brudeparrets københavnske ven afslutter digtet (vers 57-60).

Dette bryllupsdigt består altså af ti vers om de forskellige veje til ægteskabet, hele fyrrer om de dårlige brude, fire til de unge jomfruer om disse brude, to om brudgommens fornuftige valg af vej og fire vers til bryllupsgæsterne og brudeparret med gode ønsker. Det vil sige, at af digtets i alt tres vers handler kun tre om de nygifte! Det kan man vist roligt kalde et ikke helt almindeligt bryllupsdigt. Stub har her i højere grad været digter og moralist end blot tjenstvillig lejlighedsdigter.

Digtet indeholder en regelret logisk argumentation. Først fremsættes

der to teser eller påstande: (1) middelvejen er en friers sikre vej til ægteskabet, (2) den blinde lyst – som langt de fleste følger – fører vild på to slags gale veje. Så følger som argumenter herfor de ni eksempler på det store flertal af bejleres dårlige ægteskaber og det ene eksempel på den fornuftige friers, brudgommens, valg af ægtefælle. Konklusionen er implicit, men indlysende. Det overlades til bryllupsgæsterne at drage den. Med sine mange eksempler argumenterer Stub her på samme måde, som Holberg gør i flere af sine skæmtedigte, fx i den fjerde satire, *Poëten Raader sin gamle Ven Jens Larsen fra at gifte sig*.

Der optræder intet lyrisk jeg i brudeverset – en af de ting, der tyder på, at det er et bestilt lejlighedsdigt. Den, der taler i digtet, er en ven af brudeparret. Stub holder sig diskret på afstand, skriver om almene forhold, ikke om noget personligt. I overensstemmelse hermed fremsættes den københavnske vens afsluttende ønsker i passiv form. De indledende betragtninger over vejene til ægteskabet er i nutid. I hovedstykket skiftes der til datid: de ni afskrækkende eksempler er – betryggende nok – hentet fra gamle dage. Den direkte henvendelse til jomfruerne står selvfølgelig i nutid; her gentages det, at de opremsede eksempler stammer fra »fordum Tid«, for det gælder jo om ikke at forskrække de unge, uskyldige piger! I de sidste otte vers veksles der mellem tiderne efter de skiftende emner.

Bryllupsdigtet kan godt være inspireret af Jesu lignelse om de ti brudejomfruer (Mattæus 25, 1-13). I denne lignelse optræder der fem kloge og fem uforstandige jomfruer, som går brudgommen i møde. De fem er forudseende, de andre fem tankeløse. I Stubs digt er rollerne fordelt lidt anderledes: her drager ti unge mænd ud for at finde sig en brud; de ni er ufornuftige, kun én er klog. Mens halvdelen af brudejomfruerne bærer sig uforstandigt ad, lader Stub altså hele 90% af frierne handle uklogt!

Selv om bryllupsdigtet ikke hører til Ambrosius Stubs store digte, hæver det sig dog langt over niveauet for tidens almindelige lejlighedsdigte takket være sit utraditionelle indhold og sin elegante komposition. Det vil man kunne se, hvis man sammenligner brudeverset med et almindeligt bryllupsdigt som fx dette, der er skrevet

Til Sr. Jacob Østrup, og Jfr. Sara Jensen

See hvor Naturens Alt staar i sit muntre Spring,
Den vintertvungne Spiir frempipper lys og grøn,
Den skaldet Skov tør nu fremvise sig saa skøn,
Klart Lys, nyt Liv her sees i alle Ting. (*sic!*)

Her qvakker Dyndkiær Frøe, hist qvidrer Fugleflok,
 Ny Underværk vi see i al Naturen nok.
 Hvor svinker kiælne Fisk ved Magens venlig Vink,
 Og heel forunderlig foruden Fødder løb,
 Og ret saa ynglende tæt ind i Tanget krøb,
 Just to blev her som Eet, da alting gik ret flink;
 Her smut det raske Dyr i Skovens stille Krat,
 Og var til Kierlighed saa villig og parat.
 Og just paa samme Tid, da al Naturen leer,
 Jeg blev ret hierteglad ved det jeg seer en Ven,
 I ægte Kierlighed at give Hiertet hen
 Til Yndigheds Portræt, som ret saa dydfuld seer,
 Et Fromheds Perspektiv, en kostbar Diamant;
 Thi Dyd byd Trods til Guld! lyksalig hvo den fandt.
 Saa frydes fromme Par i varig Velstands Flor!
 Saa vist de begge To har Dyd i Sind og Siæl,
 Saa vist det ogsaa gaac bestandig dennem vel,
 Og deres Lykke vox hver Dag, tag til, bliv stor,
 Til de ombytte maa lang Tids Lyksalighed
 Med Glæde uden Maal i evig Herlighed!

Dette digt stammer ikke fra »Poeten udi Aabenraa« – det røber miljøet, som ikke har med storbyen at gøre, men er henlagt til et smilende forårs-landskab. Brudeverset er skrevet af Ambrosius Stubbs søn, Christian Stub.¹⁰ Det er tydeligvis sat på papiret af en mand, der ikke har arvet ret meget af sin faders digtergave – skønt han vist selv var af en anden opfattelse. Digtets første halvdel rummer nogle i dobbelt forstand svage genklange af faderens store digt *Den kiedsom Vinter gik sin gang* (Stub, I, s. 122-25).

Her er den nyudsprungne skov, den kvækkende frø, de kvidrende fugle og fisken, der nu er blevet til to – en kælen han og en venlig mage, som sammen gemmer sig i tangen (!). Er denne del af brudeverset ikke meget bevendt, så bliver det ikke bedre i den sidste halvdel. Den indledes med en linie – »Og just paa samme Tid, da al Naturen leer« – som også er inspireret af faderens forårsdigt: »Thi lad os gaae/At skue paa/Hvor smukt Naturen sig beteer – og leer«, og dens magre indhold består af en klicheagtig beskrivelse af bruden – »Yndigheds Portræt« – en lovprisning af dyden og et par til lejligheden passende ønsker. Christian Stub fabrikerede adskillige lejlighedsdigte af denne slags, endnu et af dem med

litterært lånegods fra faderens forårsarie, og ved hjælp af et tillæg til sin udgave af Ambrosius Stubs digte sørgede han for, at de fik en længere levetid, end de var berettiget til. Med et (*sic!*) i citatet har jeg markeret, at Christian Stub her forsynder sig mod aleksandrinerens versemål.

Ambrosius Stubs bryllupsdigt er skrevet af en ung mand, der ikke selv havde prøvet at optræde i rollen som bejler – det oplevede han først et par år senere. Digtet viser, at Stub i 1733 har gjort sig sine tanker om kærlighedens veje og vildveje. Hans ideal er en *fix* (: flink, dygtig) pige, man som »en ret lyksalig Mand« kan leve sammen med i »fælleds nøjsom Stand«. Men han er klar over, at det ikke er så ligetil at finde sådan en pige. Den blinde lyst kan let føre en på afveje. Hans brudevers er mere blevet en advarsel mod den blinde elskov end en lovprisning af kærligheden og ægteskabet. Der kan dog næppe være tvivl om, at det har moret Stub at digte om de ni vanartede brude – dydsmønstre er jo ikke så spændende at beskæftige sig med. Forhåbentlig har brudeparret tillagt digteren den gode hensigt hermed, at de mange dårlige brude skulle danne den mørke baggrund for deres egen lykkelige forening.

Når man læser Ambrosius Stubs vers om de ni slemme brude, kommer man uvægerligt til at tænke på hans store samtidige, Holbergs, satiriske digtning, især skæmtedigtene og komedierne. Skildringen af den niende brud med det omskiftelige sind fører fx tanken hen på Lucretia, hovedpersonen i komedien *Den Vægelsindede*. Som før nævnt har Th. A. Müller også været opmærksom på, at der er en vis overensstemmelse mellem Stubs brudevers og Holbergs satirer.

Om påvirkningen fra Holberg skriver Müller i den førnævnte afhandling om Ambrosius Stub fra 1927:

Holbergs Skiemtedigte, der var udkommet 1722, efterlignes i et Par af hans (: *Stubs*) tidligere Digte: Bryllupsversene til Joh. Klugh (Barfod No. 64) med deres Opregning af Typer paa slemme Kvinder er en Genklang af Holbergs 4de Satire, ligesom Slutningen af Klientdigtet til Løvenørn til Forbillede har Gratulationsdigtet til Hans Mikkelsen foran i Skiemtedigtene.¹¹

Her sættes stykket om de ni dårlige brude i Stubs bryllupsdigt i forbindelse med Holbergs skæmtedigte; men en egentlig undersøgelse af forholdet mellem de to digteres værker har forf. ikke foretaget.

Blandt skæmtedigtene udpeger Th. A. Müller det fjerde, *Poëten Raader*

sin gamle Ven Jens Larsen fra at gifte sig (1722), som Stubs forbillede.¹² I denne satire råder Holberg den gamle mand Jens Larsen fra at tage sig en ung kone; men satiren skal nok i virkeligheden forstås som Holbergs eget opgør med ægteskabet (Holberg, 2, s. 305). Skæmtedigtets versemål er det samme som brudeversets, aleksandrineren. De to værker handler om det samme emne, nemlig ægteskab. Men hvor Holberg generelt er skeptisk over for ægteskabet, der advarer Stub alene mod, at man handler overilet, lader sig lede af det, han kalder den blinde lyst, når man vil gifte sig.

I det fjerde skæmtedigt giver Holberg Jens Larsen nogle afskrækkende eksempler på dårlige koner:

En er graadig,/En anden udi Dragt og Klæder overdaadig,/Der
skielder, ivrer sig, og lukker Øre til,/Naar Ammen siunger, og naar
Pigen spinde vil (..) En vil sig klæde paa de nye franske Moder,/En
anden lære vil at siunge efter Noder.

Men digteren slår det (tilsyneladende!) hen: »Jeg agter det for
Sladder;/Jeg derom taler ey, omskiønt det alt var sandt« (Holberg, 2, s.
374 f.).

Den kvindetype, der optræder som brud nr. fem hos Stub, den skrappe
madamme, gør Holberg mere ud af at skildre:

Om han i Ægte-Stand har en Socratisk Skiebne,
Han mod Xantippe maa Socratisk sig bevæbne:
Saa tit med haarde Ord hun løs paa hannem gaaer,
Han sig maa bilde ind, at han Caresser faaer. (Holberg, 2, s. 382)

Ordet *Caresser* betyder her *venlige, smigrende, rosende ord*. En kone af
samme støbning er »vor Naboe-Kone Liske«, som

Sin Spille-Bue nu kun bruger til en Piske;
Hun spiller nu ey meer paa Luth og paa Citar,
Men paa Hans Jensens Rygg nu Tacten ikkun slaar.
Den Engel-søde Røst han hører nu ey meere,
Men naar hun aabner Mund, saa maa han tremulere. (Holberg, 2, s.
384)

Ordet *tremulere* betyder enten *bæve, skælve* eller *jamre, hyle*. I disse cita-
ter optræder både mand og kone, hvad der også næsten uden undtagelse

er tilfældet i bryllupsdigtets kvindeportrætter. Her findes for øvrigt også en kvinde ved navn Lisgen (brud nr. 8).

I den fjerde satire håner Holberg mændene for deres hang til at give konerne skylden for deres egne fejl og unoder. Jens Larsen vil fx gerne have en rang eller titel, og digteren ved lige præcis, hvordan han skal bære sig ad med at få den uden, at man ler ad hans ærgerrighed:

Du sige kand: jeg blev Jens Larsen for min Part,
Ey Titel skiøtter, men man kiender Qvindens Art,
Man Fruentimmer maa i slige Sager føye,
De unge Koner ey med deres Stand sig nøye. (Holberg, 2, s. 384)

Hos Stub er rollerne byttet om, her er det konen, der har en honnet ambition: den tredje brud »paastod Rang og Sted blandt dem i første Klasse«. Hun er ikke bare »Dek-Mantel« (: *skalkeskjul*, »*skærmbret*«) for sin mands rangsyge, men selv den slemme.

Når Holberg skal skildre huslige forhold, er han også tilbøjelig til at bruge »astronomisk« eller »meteorologisk« billedsprog:

Naar Himmelen er klar, naar Fuglene sig fryder,
Naar Veiret stille er, en liden Skye frembryder,
Der tit i Øyeblik gjør Himmelen saa graac,
Som den var angennem, som den tilforn var blaae;
Planeter, Stierne, Soel, det kiere Verdens Øye,
Bedeckes af en Skye. Giv Agt, Jens Larsen! nøye:
Naar alting for dig leer og smiler i dit Huus,
Du vente maa en Storm. (Holberg, 2, s. 379)

Digteren vil ikke selv gifte sig. Herom skriver han – med brug af vej-metaforen: »At jeg den Vey har ey mig dristet at begive,/Dets rette Aarsag jeg har aldrig villet skrive«. Det gør han dog alligevel til allersidst: »*Du meener, at du faaer en Jomfru og en Dame,/Men vogt dig for et Dyr, som heeder Maren Amme*« (Holberg, 2, s. 386). Udtrykket *Maren Amme* brugtes i datiden om en tyk, *uskøn kvinde*, det svarer nogenlunde til Stubs *store Casse*. Det er faren for at begå lignende fejltagelser, Ambrosius Stub advarer mod i sit brudevers.

Skæmtedigtets Pernille, Jens Larsens unge kone, er en pendant til Stubs tiende brud, den eneste dydige kvinde i bryllupsdigtet. Pernille er »en Kvinde uden Lyder«, ja, en kvinde »der med Dyd/Saa høyt begavet

er, som Landsbye Degn med Lyd« (Holberg, 2, ss. 381 og 377). Og ligesom den dydsirede stubske brud er en sjælden fugl, er en kone som Jens Larsens Pernille ifølge Holberg »saa rar (: *sjælden*) som sorte Svane«.

Alt i alt må man dog konstatere, at det er forholdsvis begrænset, hvor megen inspiration det fjerde skæmtedigt har kunnet give Ambrosius Stub. En langt mere givende inspirationskilde udgør Holbergs anden satire, *Apologie for Sangeren Tigellio* (1722). Dens titelperson er en mand, der »i Extremitet sig kun præcipiterer« (: *styrter sig ud i*), som den ene af satirens to talende personer, B, siger om ham (Holberg, 2, s. 346). Men hvis han tror, at Tigellius kun er en opdigtet, bizar figur i et stykke poesi, så belæres han straks af den anden fiktive person, A, om, at verden er og altid har været fuld af Tigellius'er:

Naar derfor Verdens Laab (: *løb, gang*) man nøye vil betragte,
Man for et Monstrum ey Tigellius maa agte,
Ved sin Ulighed (: *foranderlighed*) han paa Verden giver Speyl,
Man udi hannem seer og merker egne Feyl. (Holberg, 2, s. 351)

Det tigellianske findes på alle niveauer: hos det enkelte menneske, i hele byer og samfund, ja, i store riger. I skæmtedigtet beskrives tre personer af denne slags ret udførligt: sangeren Tigellius (fra Horats' satirer I. 2 og 3), en dame »fra forrig Seculo« (: *århundrede*) – fra nordisk historie: den svenske dronning Christina) og Per Jensen (en opdigtet, holbergsk figur). Det karakteristiske for dem alle tre er, at de uafsladligt svinger fra den ene yderlighed til den anden, således som det med rammende ord siges om den omtalte dame: »Hun kun bestandig var i Ubestandighed« (Holberg, 2, s. 347). Et sådant vægelsindet menneske er bryllupsdigtets niende brud, der i sig rummer alt det, som de andre otte brude har enten »forlidet« eller »formeget« af. Inspirationen til at lade hende fremtræde sådan har Stub også kunnet hente i Holbergs anden satire, hvor det om Tigellius hedder: »Det jeg dog tilstaaer, at man seer i denne Mand/Som concentreret, hvad hos fleere findes kand« (Holberg, 2, s. 351).

I Tigellius-satiren viser Holberg, hvordan der sjældent kommer noget godt ud af reformationer, fordi man alt for ofte »corrigerer Feyl med andre Feyl igjen« (Holberg, 2, s. 350). Fra overtro henfalder man til vantrø: »Fra en Extremitet man til en anden gaaer,/Nu alt formeget, nu man alt for lidet troer« (Holberg, 2, s. 351). Den gyldne middelvej vrager man: »At gaae den alfar Vey, er jo Pedanterie«, »Det store Medium man ingen holde seer,/Thi i hvert Menneske en selsom Chaos er« (Holberg, ss. 352

og 355). Hos Stub går hele 90% af alle friere ad en af de gale veje, der enten fører til »forlidet« eller »formeget«, dvs. at de havner i en af ekstremiteterne.

Når Holberg i Tigellius-apologien giver lange rækker af eksempler på vægelsindet, lader han hvert vers begynde med adverbiet *nu*, fx således: »Nu i Religion en Argus hun var lig./Nu udaf Overtroc hun selv opoffret sig« (Holberg, 2, s. 347). De gentagne lange opregninger har medført, at denne formulering forekommer snesevis af gange i teksten. Men Holberg bruger ikke kun *nu* som det første ord i et vers; undertiden anvender han det som indleder af både første og sidste halvvers, fx sådan: »Nu Mahomet er Gud, nu Noa agtes størst« (Holberg, 2, s. 354). Aleksandrinen med sin cæsur midt i verset egnede sig fortræffeligt til en sådan tvedeling. Denne brug af *nu* ses godt en halv snes steder i skæmtedigtet.

I versene om den niende brud benytter Ambrosius Stub den samme fremgangsmåde, fx skriver han i ét vers: »Nu stod hun i sin Stads, nu laae hun ned i Skarn«. For Stub var det nødvendigt at begrænse beskrivelsen af den vægelsindede brud til otte vers. Hvis han havde spenderet et helt vers på hvert af hendes mange sind, var portrættet af denne kvinde kommet til at fylde uforholdsmæssigt meget i digtet.

Om Stub har ladet sig inspirere af nogle af satirens mange eksempler på det tigellianske, er nok mere tvivlsomt. Men Holbergs karakteristik af den vægelsindede dronning: »Nu som Løvinde var, nu som et Lam igien« (Holberg, 2, s. 347) svarer til Stubs beskrivelse af den niende brud (og dermed den femte og sjette): »Nu sprang hun galt omkring, nu sad hun som en Stytte«. På den samme kvinde i brudeverset passer vel også disse fire vers i skæmtedigtet:

– nogle Maaneder et Ord fast ikke taler,
Nu eftergiver han i Snak ey Gert Westphaler;
Ved Taushed og ved Snak han altid selsom er,
Nu staaer hans Mund som Vox (: *den er stiv og ubevægelig*),
Nu gaacr som paa Barbeer. (Holberg, 2, s. 354)

Og hvor Holberg siger: »Nu er han syg af Sult, nu udaf kræsen (: *lækker*) Mad« (Holberg, 2, s. 354), der skriver Stub om brud nr. 9: »Nu gav hun ingen Mad, nu Kræs til ingen Nytte«.

Kan den anden satire altså godt have virket inspirerende på Stub, så gælder det samme næppe den første satire, *Democritus og Heraclitus* (1721), selv om han her har kunnet læse en liste så lang som hele alfabe-

tet over alskens galskaber. Vægelsindet repræsenteres i denne opremsning af hele to fiktive personer, P og Z. Også den skrappe kone er med i listen, hvor der – ligesom i brudeverset – ofres fire vers på hver person. (Holberg, 2, s. 337 ff.). Når Holberg i slutningen af dette skæmtedigt i kort begreb skal definere mennesket, bestemmer han det som det dyr »der af alle Dyr har største Skiønsomhed (: *evne til at skønne, forstå*)./ Men udaf alle Dyr den mindst at bruge veed«. I stedet for at følge midelvejen går det fra den ene ekstremitet til den anden: »Nu hader, elsker, nu foragter, nu attraaer;/Som Moden udi Dragt der Sind, Humeur changerer (: *skifter, forandrer*. Jeg har rettet Holberg-udgavens *chargerer* til *changerer*) (Holberg, 2, s. 345). Denne forestilling er en hovedide hos Holberg.

Hvad endelig det tredje skæmtedigt, *Critique over Peder Paars* (1722), angår, så kan det næppe heller have inspireret Stub. Men hvis han har læst det, må det have moret ham at se, hvad Holberg havde at sige om tidens almindelige bryllupsdigte:

Jeg otte Rimere nys prise saae en Brud;
Hos mig det ikkun dog saa skulde faldet ud:
Jeg seer et yndigt Syn, — sin Brud fremleder;
Jeg troer for Rimets skyld, han aldrig blir Hanreder (: bedrages af sin kone). (Holberg, 2, s. 358)

Ej heller det imponerende og alvorligt mente *Zille Hans Dotters Gynai-cologia* (: skrift, der handler om det kvindelige køn) eller *Forsvars Skrift for Qvinde-Kiønnet* (1722) kan komme i betragtning som inspirationskilder for Ambrosius Stub (Holberg, 2, s. 387-416).

Kan der altså påvises en række ligheder mellem Stubs bryllupsdigt og nogle af Holbergs skæmtedigte, så må man i forbindelse hermed stille og undersøge det spørgsmål, om overensstemmelserne mellem disse tekster (også) kunne skyldes fælles forlæg i antik litteratur. Holberg lægger ikke skjul på sine inspirationskilder. I Hans Mikkelsens første fortale til 1722-udgaven af skæmtedigtene oplyser han læseren om dem: Jens Larsen-satiren imiterer Juvenals 6. satire, Tigellius-apologien har Horats' satirer som kilde, og *Democritus og Heraclitus* efterligner franskmændene Boileaus 8. satire (Holberg, 2, s. 311). Også i selve satirerne omtaler Holberg gentagne gange sine forbilleder. Han forholder sig frit til deres skrifter, bruger, hvad der passer ham, og er kritisk over for dem. Fx tager han af-

stand fra Juvenals skarpe satiriske tone: »Thi udi mine Skrifter er heller lystig Skiemt end Medisance (: *bagvaskelse, ondsindet omtale*). Thi jeg haver aldrig kundet approbere Juvenalis eller deslige Poeters Morosité (: *surhed, gnavenhed*), der dræbe Folk med gammel Postil-Morale og Locis communibus (: *moral i prædikensamlinger og almene sandheder, forslidte udtryk*)« (Holberg, 2, s. 314).

Holbergs udtrykkelige og i *Jens Larsen* gentagne afstandtagen fra Juvenal (som ikke er ganske retfærdig og næppe oprigtigt ment) skyldes nok ikke mindst den kritik, som hans store komiske heltedigt *Peder Paars*, der var udkommet 1719-20, var blevet udsat for. Læseren skal beroliges. Ved flere senere lejligheder – i det tredje latinske levnedsbrev (1743) og i indledningen til *Moralske Tanker* (1744) – giver Holberg udtryk for et helt andet syn på Juvenal.

I det følgende vil jeg undersøge, om der findes overensstemmelser mellem på den ene side Holbergs satirer og Stubs brudevers og på den anden satiriske værker af Horats, Juvenal og Boileau – som medtages, fordi han har været et vigtigt forbillede for Holberg. Om Boileaus popularitet her i landet vidner flere forskellige danske oversættelser af hans satirer. Holbergs skæmtedigte behandles i samme rækkefølge som i det foregående afsnit.

Juvenals 6. satire er en bidende skarp kvindesatire, rettet mod hans tids romerske kvinder. Satiren har ingen overskrift i skolierne. Den kunne have lydt: *Gift dig ikke, Postumus! Jens Larsen* er en blidere ægteskabssatire, hvor kritikken er vendt mod den gamle mand, der vil have en ung kone. I dens slutning gør Hans Mikkelsen (: *Holberg*) rede for, hvorfor han ikke vil gifte sig.

Juvenal betragter Ursidius, der ønskede sig en dydig kone, som syg: »O, læger, gennembor hans overfyldte årer«. Det samme syn har Holberg på Jens Larsen: »Gak hen, udstræk dit Been, og lad dig slaae en Aare«. ¹³ Den ideelle, dydige hustru kalder Juvenal »et vidunder så sjælden på Jorden som en sort svane«. En dydsiret kvinde som Jens Larsens Pernille betegner Holberg som »saa rar (: *sjælden*) som sorte Svane« (Juvenal, s. 97; Holberg, 2, s. 377). Juvenal udmaler advarende, hvilke udgifter et bryllup medfører for brudgommen; Holberg, som ved, at Jens Larsen »for hver Skilling, som udgives, Fingre bider«, minder ham om, at Pernille ikke gifter sig med ham, men med hans pengeskrin (Holberg glemmer, at han lige har ladet Pernille være et rent dydsmønster!). Og han beskriver et lystigt – men dyrt – barselgilde. Poeten regner oven i købet med, at Jens Larsen får en halv snes børn! (Juvenal, s. 99; Holberg, 2, ss. 373, 383 og 379).

Hos Juvenal bliver konen snart den dominerende: »dette er min vilje og min ordre«, siger hun til sin mand. Således spiller hun herre i huset og tyranniserer sin mand (Juvenal, s. 101). Den skrappe og dominerende kone har Holberg også et par eksempler på, nemlig en Xantippe og »vor Naboe-Kone Liske« (Holberg, 2, ss. 382 og 384). Og man møder den samme kvindetype hos Stub i skikkelse af den første, tredje og femte brud.

Blandt de juvenalske kvinder er ægteskabelig utroskab et såre almindeligt fænomen: »Finder du i vores arkader nogen kvinde, som er dit ægteskabsløfte værdig?«, spørger digteren, og han svarer selv: »Hvis du tager dig en kone, vil det betyde, at lyrespilleren Echion eller Glaphyrus eller fløjtespilleren Ambrosius bliver fader« (Juvenal, s. 89). Holberg advarer Jens Larsen mod en lignende skæbne: »Faac Skønhed, Hugg og Horn, til Oxe bliv og Hiort« (Holberg, 2, s. 384).

De romerske kvinders frådseri har Juvenal et godt øje til. De spiser kæmpe-østers og drikker ublandet Falerner ved midnatstid, så loftet snurrer rundt, bordet danser og alle lamper fordobles (Juvenal, s. 107). Holberg omtaler den grådige kone (Holberg, 2, s. 374), og Stubs ottende brud er en kone, der bruger sin mands penge på gastronomiske lækkerbiskener. Den romerske matrone tænker ikke over, hvad hendes flotte vaner koster. Hun tror, at nye penge bestandig sprøjter op fra bunden af den slunkne kasse (Juvenal, s. 111). Et par af Stubs brude opfører sig på samme måde, de sætter den fælles formue over styr. Romerkvinden dyrker også sang og musik: »Altid spiller hun på musikinstrumenter; hendes sardonxy-ringe funkler tæt over hele skildpaddeskjoldet«. Hun kysser og krammer det elskede instrument (Juvenal, s. 115). I Holbergs skæmtedigt optræder der en kone, som vil lære at synge efter noder, og en anden, der tidligere har spillet på lut og citar (Holberg, 2, ss. 375 og 384).

Værre end den spillende kvinde finder Juvenal den kone, som render byen rundt for at opsnappe nyheder og lytte til sladder og rygter: »hun ved, hvem der elsker hvem, hvilken elsker der er in; hun kan fortælle dig, hvem der gjorde enken gravid og i hvilken måned« (Juvenal, s. 117). Stubs syvende brudgom »fik kun Øret af en Pigc./Hun lod sig alle Ting af alle Sladder sige«. Den forfængelige og pyntesyg kvinde tegner Juvenal et onskabsfuldt portræt af. Hun sminker og pynter sig – ikke for sin mand, men for sin elsker (Juvenal, s. 121). Forfængelige og modebevidste kvinder dukker også op hos Holberg: en er »udi Dragt og Klæder overdaadig«, en anden »vil sig klæde paa de nye franske Moder«, ja, selv Per Vognmands datter »gaar med skønne Falbelader« (: *plisseret besætning*) (Holberg, 2, s. 374 f.).

Juvenal beklager, at de romerske kvinder kun taler græsk, ja, selv deres kærlighedsaffærer foregår på græsk facon (Juvenal, s. 99). Holberg anker over et lignende modefænomen: nutidens danske kvinder »deel Hilsen ud paa Tydsk« og »rekke Kind paa fransk« (Holberg, 2, s. 375). Hos Juvenal tildeles der svigermoderen – hustruens moder – en lidet smigrende rolle (Juvenal, ss. 101 og 103). Hos Holberg fremhæves derimod Pernilles gode forhold til sin svigermoder som en af hendes dyder. Beskrivelsen af et af hendes største fortrin har Holberg lånt hos Juvenal: Pernille er frugtbar »som den sneehvide Soe« – den, der fik tredive grise (Juvenal, s. 97; Holberg, 2, s. 377).

Udvalget af kvindelige udyder er rigt og varieret hos den latinske digter. Til de værste hører giftmord og fosterfordrivelse. Der har været mere end nok at vælge imellem for Holberg, som vitterligt har benyttet, ja, citeret Juvenal, og for Stub, som måske har ladet sig inspirere af disse kvindeportrætter.

Holberg vil ikke tale om det kvindelige køns dyder i almindelighed: »Sligt findes ziirlig nok afmalt i Juvenale« (Holberg, 2, s. 373). Ironien understreges af adskillige kritiske bemærkninger om Juvenals »Skandskrift«, om hans »forgiftig Pen« og hans »Galde« (Holberg, 2, ss. 374 og 381). Holberg finder, at de danske kvinder ikke er så slemme, som de romerske var, at dyderne er ligeligt fordelt på mænd og kvinder, ja, at mændene »i mange Feyl (...) dennem overgaac« (Holberg, 2, ss. 374, 381 og 385). På det sidste punkt er Holberg ikke så uenig med Juvenal, som i sin 2. satire skriver, at de romerske mænd overgår kvinderne i laster: kvinder har i det mindste ikke omgang med kvinder, men mænd gør sig uden skam eller skrupler til kvinder.

Om sin 4. satire, *Jens Larsen*, siger Holberg, at den er »bygget paa andre Fundamenter« end Juvenal (Holberg, 2, s. 311). En solid blok i fundamentet udgør 10. satire af den franske digter Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). I denne satire advarer poeten en mand mod at gifte sig. Temaet er altså det samme som hos Juvenal. Men meget er anderledes: tiden er forfatterens samtid, stedet Paris, og i formen er Boileaus satire en egentlig dialog, en samtale mellem to mænd, hvis replikker gengives ordret. Juvenals 6. satire fremtræder derimod som én lang monolog. Det er nok rigtigt, som Georg Christensen siger, at Holberg af Boileau har lært at aktualisere og lokalisere et almenmenneskeligt stof.¹⁴ Boileaus hovedperson, Alcip, er blevet til Jens Larsen, Paris til København. Derimod har Billeskov Jansen nok ikke ret i, at rammen i den latinske, franske og danske satire er den samme.¹⁵ For er der et punkt, hvor Holberg

ikke har taget ved lære af sit franske forbillede, så er det netop på dette at gøre satiren til en virkelig dialog. *Jens Larsen* er i denne henseende lige så gammeldags som Juvenals kvindesatire.

I det følgende bruger jeg Carsten Worms danske oversættelse af Boileaus satirer i udgaven fra 1757 og henviser i parenteser med sidetal til denne bog.¹⁶ Boileau vedkender sig sin gæld til Juvenal: han omtaler og citerer eller refererer til hans 6. satire (Boileau, ss. 122 f., 132, 133, 134, 135, 146 og 148). Man skulle tro, at Holberg havde haft Boileaus satirer liggende foran sig, opslået på første side af den 10. satire, da han dyppe- de pennen og begyndte at skrive på *Jens Larsen*. Boileau begynder sådan på sin ægteskabssatire: »Saa vil du da, Alcip, din Lyst i Lænker binde./Saa er det sandt, at du har Giftermaal i Sinde«, Holberg således: »Hvad hører jeg for Snak! O Himmel! Er det muelig./At du vil giftes nu, du dertil est saa duelig« (Boileau, s. 121; Holberg, 2, s. 372). Og hist og her griber Holberg et vers hos Boileau og planter det i sin egen satire, fx dette: »Der skjenkes Sødt og Suurt i Egte-Folkes Skaal« (Boileau, s. 121), der hos Holberg lyder: »Jeg siger, Ægtestand har bittre, søde Dage« (Holberg, 2, s. 376).

Ligesom Juvenal betragter Boileau ægteskabet som et åg, et liv i lænker og trældom; Holberg deler denne opfattelse: friheden, den ugiftes tilværelse, er det bedste guld (Boileau, ss. 121 og 127; Holberg, 2, s. 375). Men hverken den franske eller den danske digter savner dog sans for ægteskabets behagelige sider (»Nytten«): tænk, når konen kalder manden »min søde Sjæl, min Skat« (Boileau, s. 122), og når hun trøstende og smigrende kalder ham »lille Hierte«, når han er syg og sengeliggende (Holberg, 2, s. 383). Men der er jo også det med faren for at få et par horn i panden: det er nok med lidt blandet glæde, Boileaus ægtemand betragter småfolkene i ammekammeret »hvis Fader han indbilder sig at være« (Boileau, s. 122); Holberg anslår de samme strenge: det er jo så fornøjeligt at se »egne Billeder« – af høflighed forudsætter han, at Jens Larsen selv har gjort dem (Holberg, 2, s. 380)!

Juvenals indledning til den 6. satire om den kyskhed, der rådede blandt menneskene på Saturns tid, da verden endnu var ung, og om dens senere sørgelige forsvinden kommenteres af Boileaus giftelystne hovedperson i hans første replik (Juvenal, ss. 83 og 85; Boileau, s. 123 f.). Holberg har heller ikke kunnet stå for Juvenals pessimistiske skildring af det moralske forfald. Han gør Alcips optimistiske ord:

Den Tid, at der var nok af Lais Skjøge-Art,
Var fra Peneloper dog Landet ikke bart.
Og efter denne Form kand man endnu vel finde
I denne vores Tid en tro og dydig Qvinde.

til sine:

Men derfor følger ey, at Dyden recnt er borte,
Der findes endnu jo en Rike, Mette, Dorthé,
En Anna, Elisabeth, Susanna, Barbara,
En Marthe, Ingeborg, en Abel, Agatha;
Hos dem ey mindre Dyd, end udi Odins Alder,
Kand findes, ja vel meer. (Holberg, 2, s. 374)

Alcip er ligesom Jens Larsen en ældre mand (Boileau, s. 126). Han mener, at det må tilskrives forsigtighed i valget af ægtefælle »At under dette Aag man lykkelig kand blive« (Boileau, s. 125). Dette er just, hvad Stub belærer frieren om: se dig godt for, så du ikke farer vild! Boileau bruger også det samme billedsprog som Stub. Han taler om det at træde »fra Kydskheds Vej« og om »langt fra Dydens Stie paa Udyds Vej at gaa« (Boileau, ss. 130 og 132). Hos Boileau præsenteres man for den ukyske, den ødsle, den gerrige, den arrige og herskesyge, den ateistiske, den rygende (!) og adskillige andre slags lastefulde kvinder. Også den vægelsindede kone optræder her: »den ustadige Nar-inde,/Som elsker mig i Dag, i Morgen hader mig« (Boileau, s. 160).

I Holbergs 2. skæmtedigt om den sardinske sanger Tigellius nævner den fiktive person B Holbergs inspirationskilder til denne satire, nemlig Horats' to satirer I. 2 og 3 (Holberg, 2, s. 346). Ligesom i *Jens Larsen* er der i *Tigellius* kun tilsyneladende tale om en dialog. B præsenterer titelpersonen, men får derudover kun lov til at fremsige digtets tre sidste, konkluderende vers – endda på opfordring af den anden person, A. Resten er en lang enetale af A, der optræder som Holbergs talerør. Udgangspunktet for denne sermon er den tese, at Tigellius *ikke* er et monstrum, et uhyre (som B mener), men en person, der i sin optræden ligner de fleste andre mennesker. A argumenterer for denne påstand med massevis af aktuelle og historiske eksempler på tigelliansk adfærd eller tænke-måde.

I sin første bogs 2. satire nævner Horats Tigellius som et eksempel på, at tåber for at undgå en last havner i den modsatte. Fra en yderlighed går

de til en anden: »Ruffilus dufter som en lugtedåse, Gargorius lugter som en ged. Der er ingen middelvej«. ¹⁷ Denne tese argumenteres der for i satiren med en række beskrivelser af elskeres forhold til deres elskerinder fra forskellige samfundsklasser. Deres fornøjelse fører ofte til det modsatte, bitter kval. Mere givende har den 3. horatske satire været for Holberg. Den handler om, at man bør vise overbærenhed over for andres fejl. I de første atten linier beskriver Horats Tigellius' vægelsind. Han indleder beskrivelsen med disse ord: »Alle sangere har denne fejl« (Horats, s. 33) – han gør altså ikke, som Holbergs person B hævder, sangeren til noget enestående, til et monstrum. Også over for Tigellius'er bør man vise overbærenhed, docerer den romerske digter.

Det første eksempel hos Horats på Tigellius' omskiftelighed har Holberg citeret i sin 1. satire, *Democritus og Heraclitus* (der altså nok er den først skrevne):

P som Tigellius, den dyrebare Sanger,
Vil aldrig siunge, naar man det af ham forlanger;
Naar ingen beder ham, strax laver han sig til,
Og siunger, til man ham maa bede tie stil.
(Horats, s. 33; Holberg, 2, s. 338)

Derfor udelades det i Tigellius-satiren. Men ellers citerer Holberg her næsten hele Horats' karakteristik af Tigellius: snart lever han et liv i luksus, snart optræder han som en gnier, nu vil han leve spartansk, nu kan han formøble en formue på en uge. Undertiden løber han, som om han havde ild i halen, undertiden skrider han gravitetisk frem. Til tider er han oppe hele natten, til andre tider sover han hele dagen væk (Horats, s. 33; Holberg, 2, s. 346). Dette gør Holberg dog med god grund, for han lader den talende person, B, sige, at han for nylig har læst om Tigellius »hos Horatium«.

Horats anser sig ikke for at være en (stoisk) filosof, men for at høre til *stulti*, det store flertal af almindelige, mere eller mindre tåbelige mennesker (Horats, s. 39, note a). Noget anderledes fremstilles han af Holberg, idet A kalder Horats »en masqueret Nar«, som i virkeligheden selv er en Proteus, fordi han snart er filosof, snart hofmand hos Mæcenat (Holberg, 2, s. 355). Man skal dog ikke glemme, at *Tigellius* er et skæmtedigt! Horats siger, at man let finder fejl hos andre – ens syn er da så skarpt som en ørns eller som Epidauros' slanges. Men man har også selv sine fejl og laster – som man blot betragter med andre øjne, »rindende og oversmurt

med salve« (Horats, s. 35). Holberg mener, at man kan lære noget om sine egne fejl af en person som Tigellius: »Ved sin Ulighed (: *omskiftelighed*) han paa Verden giver Spcyl./Man udi hannem seer og merker egne Feyl« (Holberg, 2, s. 351).

Horats' indledning om det tigellianske fylder hos Holberg hele skæmtedigtet. Sin latinske forgængers egentlige tema – at man bør vise overbærenhed over for andre menneskers fejl og mangler – beskæftiger Holberg sig ikke med. Det er modsætningen mellem ekstremerne urokkelig bestandighed og evig omskiftelighed, der har fascineret ham, og som han lader sin tanke lege med i *Tigellius*. Georg Christensen mener, at der er dårskab i vægelsindet »men ikke den Dumhedens der kalder paa Latteren«. ¹⁸ Heri tager han dog nok fejl. I *Demokrit* ler ikke blot Demokrit, men endog den grædende filosof Heraklit over menneskenes dårskaber, som her udtrykkeligt indbefatter det tigellianske, og som der skulle mere end tolv gange tolv alfabeter til at beskrive fuldt ud (Holberg, 2, s. 340). Og som bekendt har Holberg skrevet »smukke Comoedier«, som i høj grad kalder på latteren, over temaet det menneskelige vægelsind.

Ideen til at beskrive menneskenes tåbelighed i alfabetisk orden (Holberg, 2, s. 337-39) har Holberg fået fra Boileau, som i sin 10. satire beskriver »en arrig Dievelinde«. Om hendes forråd af skældsord siger poeten: »Om efter ABC jeg det igjennem gik:/Jeg snart til Richelet (: *en fransk ordbog*) den anden Tome (: *det andet bind*) fik« (Boileau, s. 141).

I Ambrosius Stubs bryllupsdigt beskriver digteren ni udydige kvinder, som ufornuftige friere er blevet gift med. De lod sig lede af den blinde lyst i stedet for at følge den horatske middelvej og fik derfor koner, der gik til yderligheder eller – som den niende – slægtede Tigellius på. Man har svært ved at forestille sig, at Stub kan have tegnet disse kvindepotrætter uden at skænke Horats en tanke.

Holbergs første skæmtedigt, *Democritus og Heraclitus*, imiterer Boileaus 8. satire og står i gæld til Juvenal – der citeres fra og hentydes til flere af hans satirer, ikke mindst til den 15., som handler om menneskers grusomhed mod mennesker. I Boileaus satire diskuterer poeten med en doktor fra Sorbonne menneskenes dyder og udyder i forhold til dyrenes. De to herrer er meget uenige og debatterer på livet løs. Her er altså tale om en levende dialog. Anderledes hos Holberg: hos ham taler poeten *til* en magister, ikke *med* ham. Holbergs satire fremtræder som et filosofisk tankedigt. Måske inspireret af Juvenals 10. satire (Juvenal, s. 195) lader Holberg de to græske filosoffer Heraklit og Demokrit optræde som repræsentanter for to modsatte syn på mennesket – eller rettere sagt: reage-

re på to forskellige, negative egenskaber hos mennesket, dets ondskab og dets dårskab.

Boileau går i Horats' fodspor – han fremstiller mennesket som vægelsindet: »Hans Sind forandres kand syv gange hver en Dag«, hedder det fx et sted (Boileaus 8. satire, s. 76. Herefter gælder henvisninger til Boileau denne satire). Ikke så sært derfor, at Holberg allerede i *Demokrit* flere gange kommer ind på dette tema, som ellers er emnet i hans 2. satire. Hvor tæt Holberg går på sit forbillede, fremgår af dette eksempel, hvor de to digtere beskriver menneskets vægelsind: »Det, som han meget vel den ene Dag fordrager,/Det han den anden Dag har største Afskye til; (...) Hans Sind, som Moden, har ikkun en stakket Alder« (Boileau, s. 76 f.). »Fra en Extremitet der til en anden gaacr./Nu hader, elsker, nu foragter, nu attraaer;/Som Moden udi Dragt der Sind, Humeur changerer« (Holberg, 2, s. 345). Ja, så vidt går Holberg i sin satire, at han er lige ved at kræve, at en filosof skal være lidt tigelliansk: »Den er Philosophus, om hvilken man kand sige:/Nu leer, nu græder han, nu begge gjør tillige;/Der i hvert Øyeblik tungsindet er og kaad« (Holberg, 2, s. 325).

Af de menneskelige udyder lægger Boileau mest vægt på dårskaben, men han beskriver dog også – inspireret af Juvenals 15. satire – menneskenes nådesløse optræden over for andre mennesker (Boileau, s. 83-85). Denne vægtfordeling af stoffet må have tiltalt Holberg. Han gør meget mere ud af det – dårskaben – der får Demokrit til at le, end af det – ondskaben – som får Heraklit til at græde. Og satiren slutter med ordene: »Den første græd med Grund, den sidste bedre loe« (Holberg, 2, s. 345). Endelig er hans satire jo også skrevet som et skæmtedigt. Helt ned i enkeltheder følger Holberg Boileau. Når poeten hos den sidste (Boileau, s. 80) taler om gnieren og hans arving og lige efter om den tåbelige soldat, så lader Holberg i sin dårskabens ABC i *Demokrit* den første af disse optræde som personen M, den anden under det næste bogstav i alfabetet, N (Holberg, 2, s. 338).

At både Holberg og Stub har haft et godt kendskab til antik litteratur, kan der ikke være tvivl om. De tanker om middelvejen og mådeholdet, ekstremerne og vægelsindet, som vi finder i deres værker, stammer i sidste instans fra denne litteratur. Alene hos en digter som Horats, der i sine yngre dage var en tilhænger af Epikurs filosofi, har de kunnet stifte bekendtskab med dem alle.

I epistel I. 18 skriver Horats: »Men Dyd er Middelvejen, som bekendt,/og lige langt der er fra alle Dyder/til to polært modsatte Lyder!«. Han slutter epistlen med ordene: det er nok at bede Jupiter om at få lov til

at leve. »Min *Sindsro*, den er det min Agt/*ved egen Kraft* mig at bere-
de«. ¹⁹ Moraliserende taler digteren i epistel I. 6 om den betydning, som
sindets ligevægt efter hans mening har: »*Ligevægt*, forvist jeg tror,/ene
Lykken gi'er i Eje:/vist ad alle andre *Veje/vild*, *Numicius*, man for!«. ²⁰
Ekstremerne ønsker han at undgå: han vil gerne være en jævn, livsglad
person, men ikke en ødsel nar, gerne kunne spare, men ikke være gerrig.
Med hensyn til ydre, legemskræfter, kår, stilling, dygtighed og evner er
det hans ønske at være sidst iblandt de første, men altid forud for de sid-
ste. ²¹

Det tigellianske vægelsind kender Horats (ligesom Holberg) fra sig
selv. I et brev til vennen Mæcenat skriver han:

Men er mit Livssyn, al min Id
bestandig med sig selv i Splid, -
hvis, hvad idag jeg eftertragter,
jeg alt imorgen dybt foragter;
hvis, hvad jeg lige slap, jeg griber efter;
er i bestandigt Oprør Sjælens Kræfter
mod Livets Ligevægt og Harmoni
og river ned og bygger op i Hast
og aldrig kan slaa Valget fast
imellem rundt og kantet, kantet – rundt:
saa ser Du intet latterligt deri
og endnu mindre noget ondt;
af denne Syge lider næsten alle. ²²

Ikke mindst det sidste vers er værd at lægge mærke til. Horats har altså
selv tydeligt sagt, hvad Holberg – gentagende – siger i 1721: »Ach! hvis
at *Vinduer paa Hierterne kun vare*,/Man lidt *Tigelliansk fandt moxen* (:
næsten) i hver Mand« (Holberg, 2, s. 355).

Den moralfilosofi, som man finder hos Horats, kan føres helt tilbage
til de første store, græske filosoffer, Sokrates og Platon. I slutningen af
Platons dialog *Faidros* opsender Sokrates denne bøn til Pan og de andre
guder:

Forund mig sjælens skønhed og giv mig harmoni mellem det indre
og det ydre. Lad mig altid anse visdom for livets lykke. Og lad mig
af pengemidler blot have så meget, som den mådeholdne og besin-
dige kan nøjes med og ikke det mindste derudover. ²³

Sammenfattende kan det siges, at Holberg, der som nævnt udtrykkeligt vedkender sig sin gæld til de antikke digtere og til Boileau, i høj grad har benyttet sig af deres skrifter. Brug af stof eller motiver fra antik digtning finder man derimod ikke mange eksempler på i Stubs digte. Eventuelle forbilleder omtaler han heller ikke – det forbød vel også digtets bundne form. Hans forhold til antikkens digtere synes at have været et ganske andet end Ribe-rektoren Christian Falsters, hvis danske og latinske digtning vidner om hans livslange, store kærlighed til oldtidens digtere, filosoffer og kirkefædre. Holberg og Falster er klassicister, de lægger stor vægt på forbillederne i klassisk og – for Holbergs vedkommende – moderne fransk litteratur. Stub er rokokodigteren, hvis inspirationskilde, som oprindeligt var ældre dansk digtning, efterhånden blev nyere tysk visedigtning (Sperontes' *Singende Muse an der Pleisse*, 1736).

Jeg anser det for rimeligt at antage, at ikke blot Holberg, men også Stub er påvirket af de moralske tanker i Horats' skrifter. Og det kan ikke udelukkes, at Stub også har haft Juvenals – og Boileaus (?) – kvindepotretter i tankerne, da han digtede om de ni dårlige brude. Den lighed mellem Stubs bryllupsdigt og Holbergs satirer, som er påvist i det foregående afsnit, kan altså også skyldes fælles forlæg. Dog mener jeg, at Stub først og fremmest må være blevet inspireret til at skrive sit brudevers af den på hans tid moderne danske satire- og komediedigtning. Den opfattelse skulle de følgende afsnit gerne bestyrke.

I 1934 vendte Th. A. Müller i afhandlingen *Noget om Ambrosius Stubs Liv og Digtning* tilbage til spørgsmålet om forholdet mellem Stubs brudevers og Holbergs digtning:

Han (: *Stub*) skriver Lejlighedsdigte efter Tidens Smag, men bedre end de fleste ellers. I enkelte af dem møder vi Efterklange og Motiver af Holbergs Skiemtedigte og Komedier, der jo var det nye i Tiden, da Stub blev Student; saaledes i et Bryllupsdigt fra 1733 (Barfod Nr. 69 (*læs: 64*)), der skildrer »Den Vægelsindede« med tydelige Reminiscenser fra Holbergs Komedie.²⁴

At det forholder sig sådan, viser forf. ved umiddelbart efter dette citat at gengive de otte vers (hos Barfod strofe 11 og 12) om den vægelsindede brud. Det nye her er, at Müller nu alene retter sin opmærksomhed mod denne kvinde, ikke som i 1927 mod hele hovedstykket om de ni dårlige brude, og at han nu også nævner Holbergs komedier, især *Den Vægelsindede*, som inspirationskilder for Stub.

Seks år senere fik Th. A. Müller lejlighed til at komme ind på dette emne endnu en gang, da han skrev artiklen om Ambrosius Stub til *Dansk Biografisk Leksikon*. Her skriver forf., at Stub i sin studietid skrev lyriske digte af mange slags, og at han »i et Par af de ældste har (...) benyttet Motiver fra Holbergs Skæmtedigte og fra »Den Vægelsindede«²⁵.

Som det ses, gentager Müller her i kortere form, hvad han havde skrevet i 1934. I alle de tre her bragte citater taler forf. om, at en påvirkning fra Holbergs digtning kan konstateres i *et par* af Stubs ældste digte. Det er en overdrivelse: af Stubs bevarede digte kan kun bryllupsdigtet fra 1733 komme på tale i så henseende. Det skal jeg komme lidt nærmere ind på i det sidste afsnit. Når Müller i 1934 også nævner komedierne, må det skyldes, at han først da – ved nærmere eftersyn – fattede særlig interesse for portrættet af den niende, vægelsindede brud. Som det fremgår af de to sidste citater, har Th. A. Müller ikke foretaget nogen undersøgelse af forholdet mellem Stubs brudevers og Holbergs komedier, men kun peget på, at der må være en forbindelse mellem dem. I det følgende skal jeg forsøge at kaste lys over dette forhold.

Det vil være naturligt først at se nærmere på komedien *Den Vægelsindede* (1722), hvis hovedperson kunne forventes at have noget til fælles med Stubs niende brud. Vilhelm Andersen og Francis Bull var tilbøjelige til at betragte denne komedie som den først skrevne af Holbergs komedier, hvad meget da også taler for.²⁶ Ved førsteopførelsen på teatret i Lille Grønnegade i 1722 blev den nærmest en fiasko, og Holberg omarbejdede teksten flere gange, så den kom til at foreligge i i alt tre forskellige versioner. Her benytter jeg den sidste udformning af stykket, den for scenen bedst egnede treaktskomedie (Holberg, 3, s. 89-155).

Et fællesskab mellem *Den Vægelsindede* og Stubs brudevers består allerede deri, at begge værker handler om kærlighed og ægteskab. I komedien optræder der to giftefærdige – og giftelystne – jomfruer, Helene og Leonore. Det er et par pæne, ganske almindelige unge piger, der begge har en kæreste – men de har også hver især noget at udsætte på kavaleren. Leonore synes, at Eraste (som er Helenes broder) har karakteregenskaber, der ligner hendes egne – men at han desværre har *for meget* af dem. Hvor Leonore er stille, er Eraste alt for tavs og tilbageholdende, hvor hun er økonomisk, er han ligefrem nærig. Helene finder nok, at Apicius (Leonores broder) besidder egenskaber, der svarer til hendes egne – men at han uheldigvis har *for meget* af dem. Mens hun er livlig og udadvendt, er Apicius løssluppen, vellystig og ubeständig. Komediens hovedhandling kommer da til at bestå af de to jomfruers forsøg på at »normalisere« deres kærester. Det middel, de tager i brug

for at kurere mændene, er at sende dem hen til et par damer, som hver især har de samme egenskaber som de to herrer – men har dem i *alt for høj grad*. Recepten er med andre ord at fordrive galskab med endnu mere galskab. Eksperimentet fører til en række morsomme og for de implicerede lærerige misforståelser og forviklinger, fordi det viser sig, at det er den samme kvinde, galanteri-kræmmersken Lucretia, de to meget forskellige mænd kommer til at aflægge deres visitter hos. Lucretia besidder *på skift* de to herrers egenskaber i højeste grad, hun er vægelsindet, tigelliansk.

I komedien præsenteres vi altså for tre slags mennesker: nogle, som følger middelvejen (Helene og Leonore), andre, der er faldet i en af ekstremiteterne (Apicius og Eraste) og én, som er henfaldet til »yderste Ekstremiteter« i mange forskellige retninger (Lucretia). I Stubs bryllupsdigt fulgte brudgommen den sikre middelvej, otte friere fór vild på en af de farlige veje og endte i en af ekstremiteterne for lidt eller for meget. Den niende bejler var endda så uheldig at få en kone, der ikke lod sig nøje med én mani, men hengav sig til mange, hurtigt skiftende – ganske som Lucretia. I disse personskildringer er der en fuldstændig overensstemmelse mellem komedien og brudeverset.

I bryllupsdigtet ender den fornuftige mands frieri med indgåelse af et ægteskab, der tegner til at blive lykkeligt. I komedien går det helt på samme måde: de to mådeholdne jomfruer får deres udvalgte – uanset at eksperimentet med dem mislykkedes. Det sørger Erastes kvikke tjener, Christopher, for i sidste akts sidste scene: »I veed jo, her er en Comoedie spillet, og at alle Comoedier bør endes ved Giftermaal«. I en håndvenning får Christopher gjort to brudepar ud af de fire personer. Begge værker ender altså lykkeligt for hovedpersonerne – med bryllup. Og moralen i dem er den samme: dén er tryggest, der holder sig til middelvejen.

I *Den Vægelsindede* har Holberg sin vane tro udnyttet stof, ideer og motiver fra sine egne tidligere værker. Her drejer det sig først og fremmest om motivet den vægelsindede, et motiv, han som omtalt ovenfor havde behandlet udførligt i sin Tigellius-satire og også været inde på i den første satire, *Democritus og Heraclitus*. Som også antydet voldte det Holberg en del problemer at forvandle skæmtedigtenes tigellianske figurer til en optrædende hovedperson i et velfungerende scenisk værk, især at motivere de hyppige stemningsskift hos denne hovedperson. Budskabet i komedien er det samme som i satirerne: mennesket er et mærkeligt væsen, et dyr »som man kand ikke definere« (Holberg, 2, s. 356); men Holbergs humor udfolder sig langt friere og rigere i skuespillet end i

skæmte digtens lange geledder af lidt monotone og ikke altid lige vellykkede aleksandrinere.

Også i enkeltheder finder man ved nærmere eftersyn adskillige overensstemmelser mellem brudeverset og *Den Vægelsindede*. I 1. akts 3. scene belærer Helene Lucretias tjener, Henrich, om forskellen mellem dyd og udyd: »Alt hvad man gjør formeget af, taber Navn af Dyd«. Som eksempel herpå bruger hun dyden gavmildhed: for meget af den fører til udyden ødselhed, for lidt resulterer i lasten gerrighed. Hos Stub kaldes yderlighederne kort og godt »forlidet og formeget«. I samme akts 5. scene præsenterer Henrich i en monolog stykkets hovedperson, Lucretia, før hun selv træder frem på scenen. Han taler om hendes mange skiftende sind eller sjæle, der fører krig med hinanden, ja, han udvikler endda under en samtale med magister Petronius en hel sjælelære, som denne dog afviser (6. scene). Petronius mener – ligesom Holberg – at Lucretias »foranderlige Humeur« (: *skiftende sind*) må stamme fra væskerne i blodet. Ifølge Henrich har Lucretia seksten sind eller sjæle. I bryllupsdigtet introduceres den niende brud med ordene: »Den Niende han fik saa sinderig en Qvinde./Hun havde sexten Sind, og sexten Siæle inde«. Som før nævnt brugtes talordet *seksten* på Holbergs tid som en ubestemt angivelse af et større antal. Men det samme gjaldt også andre talord, fx femten og tyve, så det er påfaldende, at Stub i sin beskrivelse af det samme fænomen, de mange sind eller sjæle hos en vægelsindet kvinde, netop bruger talordet *seksten*.

Som antydet ovenfor bruger Holberg ordene *Sind* og *Siæl* som synonyme. De benyttes gang på gang af Henrich om Lucretias vægelsind. Ambrosius Stub anvender i sit digt de to ord på samme måde. Adjektivet *sinderig* i digtet må betyde *rig på sind*, *med mange sind*, *gemytter*, *temperamenter*. Denne betydning af ordet findes dog hverken i *Ordbog over det danske Sprog* eller i *Holberg-Ordbog*.

Med en underdrivelse, der efterfølges af en overdrivelse, siger Henrich i 3. akts 4. scene om Lucretia: »Min Madame er lidt vægelsindet, saaledes at hun forandrer sin Humeur 10 Gange hver Time«. Om den niende bruds omskiftelige sind skriver digteren i de to sidste vers om hende: »Saa blev hun hver Minut en Fløi for hver Slags Vind./Et Uroe i sin Siæl, et Veir-Glas i sit Sind«. Hun har ikke givet Lucretia noget efter! Hvor Stub bruger hele tre billeder, nøjes Holberg med et. Ordet *Vejrhane* bruges ikke i komedien, ordet *Uroe* findes ikke i Holberg-ordbogen med den betydning, det har hos Stub: *en let bevægelig, ophængt figur*. Ordet *Veir-Glas* bruges flere gange i *Den Vægelsindede* – og ligesom i bryl-

lupsdigtet med betydningen *barometer*. Fx siger Henrich i 2. akts 12. scene: »Pernilles Ansigt er mit Vejr-Glas, hvorefter jeg dømmes. De Krøller, hun slog paa Næsen, viser, at Brevet ikke duer for en Pibe Tobak«.

Når Holberg-ordbogen bl.a. forklarer ordet *Vejrglas* med betydningen *termometer*; *mul. ogs. om barometer*, forekommer forbeholdet overflødig. Ordbogen citerer de to steder i *Den Vægelsindede*, hvor det billedligt brugte ord *Vejr-Glas* må betyde *barometer*. *Ordbog over det danske Sprog* citerer den ene af disse komediereplikker og de to vers om den vægelsindede brud i Stubs bryllupsdigt og angiver betydningen *barometer* (Vejrglas 4.). Hvis Holberg i citatet ovenfor side 107 om de huslige tilstande i Jens Larsens hus havde brugt ordet *Vejr-Glas*, ville dets betydning have været *barometer*, for her stod barometeret på storm.

I komedien præsenterer tjenerne os for en række forskellige kvindesind eller kvindetyper. Apicius' tjener, Espen, går ud fra, at Lucretia er en gift dame; men han belæres af sin herre om, at der ikke er nogen mand i huset. Det udlægger Espen på sin egen måde: »Det er saa i alle Huse; thi Konerne agere Mænd, og føre Regimentet allevegne« (Holberg, 3, s. 116). Den dominerende kvindetype gør sig også stærkt gældende i Stubs digt, hvor den første, tredje og femte brud hører til denne dengang åbenbart udbredte kvindetype.

Henrich beskriver i 1. akts 7. scene sin frue som et svin: »Da hun skikkede mig i Byen efter dette Brød, var hun saa skiden, som et Svin«. Og som fru, så tjeneren: »Jeg var nys et Svin; nu er jeg bleven til en Lakci. Om en Time blir jeg nok forvandelt til et Svin igien. Min Klæde-Dragt er som et Vejr-Glas paa Madamens Sind«, siger han i aktens 8. scene. Brud nr. 2 i brudeverset befinder sig konstant i svine-tilstanden. I versene om hende smøres der tykt på med brug af ord som *en Soe, et snavset Smykke, skiden Lykke, Svine-Stie, Utoet og Skarnet*.

Et af de eksempler på sin sjælelære, som Henrich bruger i 1. akts 6. scene, er dette: »Naar nu Gaase-Siælen fører Regiment, saa har hun (: *Lucretia*) Gaase-Forstand«. Brud nr. 4 hos Stub var en gås, ikke bedre end dem »der gaar med bare Duun og Fjedre«, altså »dum som en gås«. Til brud nr. 6 – »en Blok foruden Maal og Mæle« – svarer fiskesjælen hos Lucretia: »naar Fiske-Siælen har Magten, sidder hun og maaber i Selskab«. Brud nr. 5, der fører ordkrig med sin mand, er nært beslægtet med den Lucretia, som i ondt lune udfolder al sin modsigelseslyst over for den provokerende selvsikre Apicius i hele den kostelige 8. scene i 2. akt.

Lucretia anser sig selv for at være bestandig (og sin pige, Pernille, for

at være »forbandet vægelsindet«! (Holberg, 3, ss. 109 og 128 f.)); men hendes tjenestefolk mener noget andet. Henrich tør kun tale til andre om sin frues vægelsind, men Pernille påtaler frimodigt hendes ustandselige mentale kolbøtter. Hele fire gange læser hun Lucretia teksten, fx således i 2. akts 12. scene: »Madamen falder jo fra en Extremitet til en anden«. Ved skuespillets slutning har alle dets personer lært Lucretias vægelsind at kende, som det fremgår af Petronius' sidste replik, der samtidig er komediens sidste: »Denne Kone bør være Generalinde for alle vægelsindede Qvinder« (Holberg, 3, s. 152). Også tilskuerne eller læserne – blandt hvilke Ambrosius Stub må regnes – er nu blevet grundigt belært om, hvor galt det kan gå, hvis man lader sig regere af sine lyster og lidenskaber.

Også andre af Holbergs komedier kan meget vel have inspireret Stub. *Den Vægelsindede* er ikke den eneste af hans komedier, der handler om det at gå til yderligheder og at falde fra en yderlighed til en anden. Komedien *Uden Hoved og Hale* (1722-23) har det samme tema. Her er det to brødre, Roland og Leander, der demonstrerer denne holbergske hovedtanke. Ved skuespillets begyndelse er Roland overtroisk, Leander vantro. Midt imellem dem står den tredje broder, den besindige Ovidius, hvis princip er altid »at gaae Middelveyen« (Holberg, 5, ss. 150, 152, 158 og 196). Under handlingens fremadskriden skifter de to yderliggående brødre standpunkt – de falder altså begge fra den ene ekstremitet til den anden. Før tæppefald indser de dog deres fejltagelser og forbedrer sig. Ovidius kan da som Holbergs talerør fremføre stykkets morale, hvis fire første vers lyder:

Her seer man, at den tryggest er,
Der Middelveyen tager;
Men i Extremitet, disvær!
Natur hver anden jager. (Holberg, 5, s. 196)

I komedien *Det lykkelige Skibbrud* (1724) optræder en af tidens lejlighedsdigtere, magister Rosiflengius, som Holberg giver en velfortjent hård medfart i stykkets slutning. I 5. akts 5. scene møder vi igen den vægelsindede, her i skikkelse af en ung pige (Holberg, 6, s. 121 f.). Hun træder frem for en dommer med den anklage, at Rosiflengius' modstykke, den satiriske digter Philemon, har »giort et Vers, kaldet femten (*sic!*) Sind hver Time«, som folk siger er møntet på hende. Nu ønsker hun poeten straffet for at have skrevet et så løgnagtigt digt om hende. Men med

sin stadigt skiftende optræden over for dommeren – snart græder hun, snart ler hun, nu ønsker hun digteren straffet, nu vil hun lade sin påstand falde – afslører hun sig selv som nært beslægtet med den vægelsindede kvinde i Philemons digt.

I komedien *Barselstuen* (1722-23) kommer Engelche Hattemagers i 2. akts 9. scene på barselvisit hos en barselkone, som allerede har besøg af de to damer Øllegaard Sverdtfevers og Dorthe Knapmagers. Da Engelche banker på døren, udbryder Øllegaard: »Er det den Pimpernelle! hun sidder i Compagnier som en Støtte, der har hverken Maal eller Mæle« (Holberg, 4, s. 45 f.). Og Engelche gør ikke denne nedsættende karakteristik til skamme, da hun træder ind i stuen: hun nejer fire-fem gange, før hun sætter sig »men taler ikke et Ord, endelig staaer hun op igien, gjør en Compliment og gaaer«. Barselkonen takker sødt-ironisk Engelche for hendes behagelige selskab! Ambrosius Stubs sjette brud var »en Blok foruden Maal og Mæle«, folk tænkte vist om hende, at »hun var af Stok og Steen«, og i et senere halvvers hedder det om hende: »nu sad hun som en Stytte«. Også den fattigfine, af sin høje stand stolte frue er med blandt de mange livfuldt tegnede kvindelige gratulanter, der plager den stakkels barselkone (Holberg, 4, s. 53-55). Hun er af samme surdej som den tredje brud i bryllupsdigtet, der er stolt og strunk og kræver »Rang og Sted blandt dem i første Klasse«.

At Holberg var den store digter, må have stået klart for enhver, der interesserede sig for den dansk-norske litteratur, allerede før Stubs studietid i København. Men der fandtes andre forfattere i samtiden, der skrev på modersmålet, og hvis værker blev læst og værdsat i vide kredse – først og fremmest den fine satiriker Christian Falster.

At Ambrosius Stub har kendt Falsters anonymt udgivne satirer, kan der næppe være tvivl om. Da Stub i 1752 slog sig ned i Ribe, var noget af det første, han skrev, digtet *Vor stoere Falsters Liv*, trykt uden forfatternavn i *Kjøbenhavnske Danske Post-Tidender* (datidens Berlingske Tidende) den 11. december 1752 (Stub, 2, s. 9-11). Falster døde den 24. oktober samme år. Da Christen Thaarup i 1840 udgav Falsters satirer, satte han et vers fra Stubs digt som motto på titelbladet: »Hans gamle Laurbærkrands fik stedse nye Blade« (Stub skriver nu »grønne Blade«!).

I Ribe-rektorens satirer kunne Ambrosius Stub læse om letsindige frøkener og fruer og om Falsters syn på ægteskab og venskab. I den første satire, *Disse Tidens onde Optugtelse* (1720), findes dette eksempel på en dårlig brud:

Omsider giftes denne Brud,
Og Manden bliver Fader,
Ved det at Fruen føjter ud
Paa Bal og Mascarader,
Hun ham fortæller, hvem der var,
Hvor mange Spille-Borde,
Samt Mand- og Fruentimmer-Par,
Men ikke, hvad hun gjorde.²⁷

I den næste satire, *Daarers alamodiske Leve-Regler* (1721), giver Falster – med en ironi, som ikke lader sig overse – en ung dame en række gode råd om, hvordan hun skal bruge sin tid. Det skal ske med »*Railleri* (: spøg, skæmt, spot, ironi, drilleri), med *Dands* og *Bal*/ Og andet saadant meere«. Den moderne kvinde skal ikke sidde og sy som en skrædder eller spinde og væve, som fruer gjorde i gamle dage. At beskæftige sig med husligt arbejde passer sig ikke for hende. Nej, hun skal sove længe om morgenen, drikke formiddagste, bruge et par timer foran spejlet på at pudre, pynte og snøre sig og så tage i byen og more sig resten af dagen og aftenen (Falster, 1, s. 55-58).

I satiren *Dend U-tidige Rang-Syge* (1722) glemmer Falster ikke at omtale de følger, det får for en gift dame, når hendes mand opnår den inderligt attråede rang eller titel: »Min Kone skal og klædes om/I høye Fruer-Noder«. Lad være, at hun ikke til punkt og prikke forstår at føre sig frem som en dame af rang det første år – det kommer vel efterhånden:

Naar først dend Adelige Aand
Er kommet ind med Tiden,
Hun lærer nok at lade Haand
Og Forklæd kysse siden,
Og i Gebærder ligesom
At føre I6 Aner,
Ja vel endog at spille om
Min Hat med *Courtisaner*. (: kurmagere, tilbedere) (Falster, 1, s. 88 f.)

Den standsbevidste tredje brud i Stubs bryllupsdigt har her en forgænger, som nok går længere, end manden bryder sig om.

Når Christian Falster i sit bidrag til Holbergs verskonkurrence i 1739 med emnet *Amicus certus in re incerta cernitur* (*I nøden skal man kende*

sine venner) skal skrive om venskab, nævner han ægteskabet som den første form for venskab (Falster, I, s. 164 ff.). Noget ubetinget lyssyn på denne institution er der ikke tale om her. Venskab tillægges en højere værdi end ægteskab: »Thi vil mand Venskab tage/Fra Egteskab, et Legem staar/Da uden Siæl tilbage«. Efter Falsters mening bærer friere sig ofte ufornuftigt ad:

Til Egteskab mand lader tit
 Af en utidig Brynde,
 Af Haab til timelig Profit
 Og Ære sig tilskynde,
 Mand derfor seer i Egteskab
 Saa meget Ond regiere,
 Ukierlighed, ja ofte Drab
 Og andet saadant meere.

Det første, Falster her kritiserer tidens friere for, er, at mange af dem lader sig lede af det, som han kalder utidig brynde. Det samme mener Stub, der blot betegner den utidige brynde som den blinde lyst.

Fra Nyerup og Rahbeks tid til 1982, da Det danske Sprog- og Litteraturselskab udsendte en ny, stærkt tiltrængt, tekstkritisk udgave af Falsters satirer, regnede man den korte satire *Det daarlige Giftermaal* (1722) med til Christian Falsters satirer. Udgiveren af den nye samling af Falster-satirer, Aage Schiøttz-Christensen, medtog ikke *Det daarlige Giftermaal* og tre andre anonyme satirer i samlingen. Schiøttz-Christensen fandt disse digte »problematiske, ja knap nok det«. Han var overbevist om, at de ikke kunne være skrevet af den velskrivende Falster og udelod dem med den begrundelse, at der ikke forelå »noget som helst bevis, ræsonnement eller anden form for argumentation« for at medtage dem, end ikke i et tillæg.²⁸ Det sidste er sandt nok; men i tre af disse tilfælde har udgiveren ikke desto mindre taget fejl: værkerne *Det daarlige Giftermaal*, *Gierigheds Afmaling* (1722) og *Nyttig og absolut Nødvendig Betænkning om Frieri og Giftermaal* (1734 og flere senere udgaver) kan ikke være skrevet af nogen anden end Christian Falster. Kun digtet *Aarhus Tids-Fordriv over Nickels Avanture ved Holme-By dend 19. Sept. 1721* stammer ikke fra Falsters hånd. Det er skrevet af oberstløjtnant Johan Albrecht With. Jeg skal i en anden sammenhæng vise, at det forholder sig sådan. Her, hvor det drejer sig om mulige forbilleder for Ambrosius Stubbs brudevers fra 1733, spiller spørgsmålet om disse værkers autenti ikke nogen væsentlig rolle.

Det daarlige Giftermaal begynder med fremsættelsen af to påstande eller teser: (1) den, der »giftes vel«, kan man kalde lykkelig, (2) den, der bare gifter sig (»i Blinde«, uden at se sig for), bliver sorteper.²⁹ I de næste atten strofer i digtet, dets hovedstykke, argumenteres der for den sidste af disse påstande med skildringen af et dårligt ægteskab, hvor konen sætter mandens ære og velfærd over styr, som eksempel. Digtets tre sidste strofer indeholder dets konklusion eller morale, som er fremhævet med spærret skrift: det gælder om at se sig for, naar man vil gifte sig. Digtet har altså et indhold, en komposition og en morale, der svarer nøje til Stubs bryllupsdigt. Forskellen på de to værker er kun den, at mens digteren i *Det daarlige Giftermaal* har givet en ret udførlig beskrivelse af en enkelt dårlig brud, har Stub valgt at præsentere os for hele ni skitscagtige portrætter af den slags brude. Det ene digts konklusion er eksplicit – på Falsters manér – det andets implicit. Det ret udførlige portræt af den forlystelsessyge kone i det moraliserende digt er en videre udførelse af de kvindeportrætter, som Falster har tegnet i de to ovenfor omtalte satirer *Disse Tiders onde Optugtelse* og *Daarers alamodiske Leve-Regler*.

Hvis man sammenligner Stubs bryllupsdigt med Falsters skildring af ægteskabet, ses det, at begge disse digtere er optaget af det dårlige ægteskab, af dets årsager og følger. Det ufornuftige frieri anser de for at være et så almindeligt fænomen, at de med afskrækkende eksempler advarer mod at lade den rene lyst eller brynde drive værket. I Falsters satirer har Stub kunnet hente inspiration til sine kvindeportrætter, men om direkte lån er der ikke tale. Det moraliserende digt *Det daarlige Giftermaal* er som nævnt så nært beslægtet med brudeverset, at det meget vel kan have været en af Stubs mere væsentlige inspirationskilder. Andre må søges hos Holberg, der som litterært forbillede nok har betydet mere for Stub end Falster.

I dag kan det virke underligt, at Falster, Holberg og Stub, når de skriver om frieri og ægteskab, anskuer disse emner fra en rent mandlig synsvinkel. Men man må gøre sig klart, at det har været naturligt for dem at identificere sig med den mandlige part. Derfor er det frieren, de giver gode råd om den bedste vej til ægteskabet – eller om, at han bør skønne på sin frihed og lade være med at gifte sig! De velmente råd gives hos alle tre forfattere i form af afskrækkende eksempler på, hvor galt det kan gå, hvis man ikke ser sig for. I alle disse eksempler er det kvinderne, der må holde for. De er deres mænds huskors, de optræder under navne som Xantippe, Medusa og Madame la Coquette, de sætter deres ægtemænd horn i

panden, og de spiller bankerot med deres formue. Om mændenes opførsel tales der ikke ret meget. Stub giver dog i sit bryllupsdigt de unge kvindelige bryllupsgæster en slags undskyldning for sin ensidige beskrivelse af dårlige koner. Kun hos Holberg kan man finde mere moderne tanker om kønnenes ligeværd og ligestilling, nemlig i den sidste af hans satirer, *Zille Hans Dotters Gynaicologia eller Forsvars Skrift for Qvinde-Kiønnet*.

Hans Brix skriver i sin Stubmonografis »Indledende bemærkninger om Ambrosius Stubs væsen og livsvaner«, at de litterater, der har »eftergaaet hans forhold og hans digte« ikke har »faaet rede paa ham«. Om Th. A. Müllers bidrag hertil bemærker Brix, at denne forsker giver Stub »lovord udover rimelighed«. ³⁰ Det kan man i hvert fald ikke beskyldte Brix for at give ham. Det er et temmelig mørkt billede, han maler af Stub som menneske i sin monografi. Man er ikke langt fra at mene, at behandlingen af Stub i litteraturen om ham og hans digtning bekræfter Holbergs tese om menneskers tilbøjelighed til at falde fra en ekstremitet til en anden. Det er ikke kun Stubs liv og personlighed, forf. har noget at udsætte på, det er også hans digtning. Til tider optræder Brix som en knarvorn skolemester over for Stub: med ordene »Det hele er ravegalt«, affærdiger han det lange sørgedigt over Løvenørn. ³¹ »Synd for Ambrosius at få sit navn hæftet ved saadant juks«, lyder hans dom over Stubs lille, fine digt om Leonora Christina. ³²

Også bryllupsdigtet fra 1733 gav Hans Brix anledning til kritiske kommentarer; men min konklusion på diskussionen af forf.s analyse af digtet må blive, at de ikke er berettigede. Brix har ikke læst og forstået digtet godt nok. Den efterfølgende sammenligning af brudeverset med Stubs digte viser, at ingen anden end Stub kan have skrevet dette digt.

Konklusionen på undersøgelsen af forholdet mellem Ambrosius Stubs digt og Holbergs skæmtedigte bliver, at Stubs inspirationskilde næppe – som antaget af Th. A. Müller – kan have været den fjerde satire, men snarere den anden, *Apologie for Sangeren Tigellio*. Den komparative analyse af bryllupsdigtet og en række af Holbergs komedier viser, at der næppe kan være tvivl om, at Stub har hentet inspiration til dette lejlighedsarbejde i *Den Vægelsindede* – og muligvis også i andre komedier. En inspiration fra Falsters satiriske digte kan man ikke udelukke.

Når Th. A. Müller i en af sine afhandlinger skriver, at slutningen af Stubs klientdigt til Løvenørn »til Forbillede har Gratulationsdigtet til Hans Mikkelsen foran i Skiemtedigtene« ³³, så er det klientdigt, forf. her hentyder til, ikke det i det foregående ofte nævnte sørgedigt fra 1740,

men et anonymt digt, som K.L. Rahbek har aftrykt i *Hesperus* III, 1820. Dette digt havde ligesom sørgedigtet været i den løvenørnske families besiddelse. Ligesom Rahbek tillægger Müller Ambrosius Stub det anonyme digt, som han daterer til tiden omkring 1735.³⁴

Også Hans Brix har beskæftiget sig med det anonyme klientdigt. I hans Stubmonografi finder man et langt kapitel med titlen »Bønskrifterne til Poul Løvenørn« om dette digt og om et lidt yngre digt til Løvenørn (trykt af R. Nyerup i *Hesperus* V, 1821), som ikke er anonymt, men underskrevet Christian Møller Friis.³⁵ Brix opfylder al sin fantasi (og det vil ikke sige så lidt!) for at overbevise sig selv og sin læser om, at såvel det anonyme som det underskrevne digt er skrevet af Stub.

Begge Stubforskere er faret vild, ja, Brix er gået helt i skoven. I indledningen til sin udgave af Ambrosius Stubs digte viser Erik Kroman, at Stub intet har haft med denne digteriske opvartning af patronen Løvenørn at gøre (Stub, I, s. 60-62). Begge klientdigtene er skrevet af Christian Møller Friis, der på daværende tidspunkt var teologisk kandidat, men kun havde fået en beskeden stilling som kopist i Kommercekollegiet og derfor søgte Poul Løvenørns støtte til at opnå en bedre ansættelse. Støtten fik han – det er den, han takker for på vers – og det blev begyndelsen til en strålende karriere i statens tjeneste. I 1749 blev han adlet under navnet de Tuxen.

Når jeg her omtaler de to forskeres fejltagelse, skyldes det, at det efter Kromans påvisning af den må stå klart, at Müller ikke med nogen ret kan tale om påvirkning fra Holbergs skæmtedigte i *et par* af Stubs tidligere digte. Kun i ét af hans ungdomsdigte, brudeverset fra 1733, kan der spores en påvirkning fra Holberg.

Af sammenligningen af bryllupsdigtet med en række af Holbergs værker fremgår det, at de to digtere, den store og den lille, gerne vil moralisere – opdrage og undervise mennesker, så de kan tage ved lære af andres og egne fejl. Og de propagerer for de samme moralske tanker: begge digtere taler varmt for, at man bør holde sig til middelvejen, og de advarer mod ekstremiteterne. Hermed forfægter de såvel klassisk græsk-latinsk moralitet som gammel dansk, folkelig livsvisdom. Holberg var en stor ynder og bruger af gamle danske ordsprog.³⁶

Ambrosius Stubs brudevers er et godt eksempel på den betydning, som den unge Holbergs digtning fik allerede i hans samtid. Har Stub fundet inspirerende stof, ideer og motiver hos Holberg, så har han givet det, han her har hentet, sit eget personlige præg ved overførelsen fra de længere skæmtedigte og komedier til lejlighedsdigtets korte form. Hvad der

især må have tiltalt en munter moralist som Stub ved Holbergs digtning, er nok dens erklærede og efterlevede dobbelte formål: *at more og moralisere*. Synd, at Holberg ikke fik lejlighed til at se dette eksempel på, at der kunne skrives bedre bryllupsdigte end dem, der kom fra »Poeten udi Aabenraa«.

Noter

1. *Ambrosius Stubs Digte* ved Erik Kroman, bd. 1, 1972, s. 81-83. Herefter i henvisninger: Stub, bind, sidetal.
2. Th. A. Müller: *Om Ambrosius Stubs Liv og Personlighed, Festskrift til Kristian Erslev*, 1927, s. 409-48. Om Stubs forhold til Holberg: s. 417.
3. Hans Brix: *Ambrosius Stub*, 1960, s. 81-83.
4. Jeg har i ovenstående aftryk af bryllupsdigtet rettet et par små afvigelser fra Christian Stubs tekst i Kromans: vers 1: *Johan* er rettet til *Johann*, vers 16: *En* er rettet til *en*, vers 50: *Sjæl* er rettet til *Siæl*.
5. *Ordbog over det danske Sprog*, bd. 18, 1939, artiklen *seksten*.
6. *Holberg-Ordbog*, red. af Aage Hansen m.fl., bd. 4, 1986, artiklen *Speil*, 1, jf. artiklen *speile*, 2.
7. *Danmarks gamle Ordsprog*, bd. VII:1, Peder Syv, *Danske Ordsproge*, bd. 1, 1682 ved Iver Kjær og John Kousgård Sørensen, 1983, s. 295 f.
8. *Ordbog over det danske Sprog*, bd. 14, 1933, artiklen *Middelvej*.
9. Stub, 1, s. 186. Jeg har i andet vers rettet ordet *Giv* til *Gid* og ordet *Misundelsers* til *Misundelsens*.
10. Digt nr. VIII, s. 66 f. i Christian Stubs tillæg til: *Anhang til Ambrosii Stubs Poetiske Tanker*, Odense 1782.
11. Se note 2 ovenfor.
12. Her og i det følgende benyttes F.J. Billeskov Jansens kommenterede udgave af Holbergs værker: *Ludvig Holberg, Værker i tolv Bind*, 1969-71. Den fjerde satire findes her i bd. 2, s. 372-86. Herefter i parentes: Holberg, bind, sidetal.
13. *Juvenal and Persius* ved G.G. Ramsay, The Loeb Classical Library, London 1961, s. 87. Herefter i parentes: Juvenal, sidetal. Holberg, 2, s. 376.
14. *Holberg. Peder Paars og Skæmtedigtene* ved Georg Christensen, Festudgaven af Komedieme og de populære Skrifter, 1925, s. XXXIV.
15. F.J. Billeskov Jansen: *Danmarks Digtekunst*, bd. 2, 1969, s. 65.
16. Om Carsten Worms oversættelse af Boileaus satirer skriver Paul V. Rubow: »Oversættelsen blev af en Anmelder i de wiclandske lærde Tidender rost for sin Forfatters »galante Pen« og »Deksteritet« (: snildhed, behændighed), den mentes at »fyldestgøre de fleste af Nationens Begærlighed«. Dens Fortjeneste ligger dels i dens Nøjagtighed, den følger Originalen Vers for Vers, dels i dens Bestræbelse for at udtrykke sig i et rent og gennemsigtigt Dansk«, *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. 26, 1944, s. 267.
17. *Horace, Satires, Epistles and Ars Poetica* ved H. Rushton Fairclough, The

- Loeb Classical Library, London 1978, s. 21. Herefter i parentes: Horats, side-
tal.
18. *Holberg, Peder Paars og Skæmtedigtene*, s. XXXVII f.
19. *Quintus Horatius Flaccus Breve*, Første Bog, oversatte paa danske Vers af
Alfred Glahn, 1919, ss. 78 og 87.
20. Sammesteds s. 28.
21. Sammesteds s. 130 f.
22. Sammesteds s. 10 f.
23. Her citeres fra Alf Ahlberg: *Den græske Filosofi fra Platon og Aristoteles til
Nyplatonismen*, Filosofiens Historie, bd. 2 i dansk oversættelse, 1963, s. 14.
24. *Månedsskriftet Tilskueren*, Første Halvbind, 1934, s. 91.
25. *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. 23, 1942, s. 69.
26. *Illustreret dansk Litteraturhistorie* ved Carl S. Petersen og Vilh. Andersen,
bd. 2, 1934, s. 38 f. og Francis Bull: *Om Holbergs femten første komedier*,
Holberg Aarbog 1920, s. 41.
27. *Christian Falster: Satirer 1720-42* ved Aage Schjøttz-Christensen, DSL
1982, bd. 1, s. 25. Herefter i parentes: Falster, bind, sidetal.
28. Aage Schjøttz-Christensen: *Er de satirer, der tillægges Falster, alle autenti-
ske?* *Danske Studier* 1980, ss. 130 og 132, jf. *Christian Falster: Satirer 1720-
42* ved samme, bd. 2, s. 25-27.
29. *Christian Falsters Satirer* ved Christen Thaarup, 1840, s. 115-18.
30. Hans Brix: *Ambrosius Stub*, 1960, s. 9.
31. Sammesteds s. 38.
32. Sammesteds s. 94.
33. Th. A. Müller: *Om Ambrosius Stubs Liv og Personlighed*, *Festskrift til Kristi-
an Erslev*, 1927, s. 417.
34. Sammesteds s. 416, note 8.
35. Hans Brix: *Ambrosius Stub*, 1960, s. 31-38.
36. Karl Mortensen: *Holberg og Peder Syv. Et Bidrag til Belysning af Holbergs
Forhold til ældre dansk Litteratur*, *Holberg Aarbog* 1924, s. 98-136.

Drot og Marsk

En analyse af Chr. Richardts rimekunst ud fra dens forudsætninger

Af Leif Ludwig Albertsen

Emnet kræver et forsvar. Chr. Richardt er epigon. Hans berømteste digt *Altid frejdig, naar du gaar* er f.eks. en mere militant gendigtning af Ingemanns *Dagen gaar med raske Fjed* til samme melodi af Weyse, blot 30 år senere og gjort til en bestemt dramatisk sammenhæng. Men alligevel kan selv nutidens salmebogskommissioner ikke rokke ved, at Chr. Richardt her har overhalet Ingemann, og flertallet af danskere den dag i dag anser disse linjer for det bedste, der kan siges og synges i dødens stund, for både troende kristne og resten af befolkningen. Kunst er ikke bare noget med originalitet frem for alt.

Indledningsvis skal der bringes et par bemærkninger om nogle detaljer i rimekunst, der på Chr. Richardts tid gjaldt som anerkendte håndværkerregler, uden at der altid taltes højt om dem.

Enderim kan blive slidt. Generelt er det at digte med enderim allerede i det 19. årh. en kunsteffekt, der ikke mere uden videre er forbundet med prestige, men udtrykker konvention, evt. parodi på samme, f.eks. ved at lægge større vægt på overraskende rimord end på den dybere sammenhæng i indholdet. Også hvis det hidtil ukendte rim kommer som en stødigvæk åndfuld overraskelse, vil det i vor overfødrede civilisation snarest udtrykke raffinement, sjældent dybde og eksistentiel nødvendighed, og det brave normalrim, som publikum tværtimod forudser på basis af lang erfaring, skal omgærdes med megen forhåndsstemning for at ryste alligevel:

Erreicht den Hof mit Müh und Not.

In seinen Armen das Kind – – *war tot!!* – (Stor pause før applausen)

Chr. Richardt er som digter epigon, men han lever i en tid, hvor en genklang af forne epoker i modsætning til nuomdage vækker mere højtidsend ubehag. Selv han vil dog være forsigtig i omgangen med trivialrim

som *Hjerte:Smerte*, men næppe stejle over denne kobling af ydre form med idéindhold i et rimpar som *Gud:Bud*. I sin libretto til Drot og Marsk har han en stilmulighed mere: Det banale udsagn, herunder det trivielle rim, kan i just dette kunstværks tids- og stemningsramme optræde som bevidst national poesi, som folkevisepastiche. Den litterære fladtrådthed bliver til særlig poetisk gevinst, naturligvis kun på udvalgte steder, hvor den tjener til sammen med andre effekter at nedsænke hele værket i en balladeverdens clair-obscur.

Derfor nogle bemærkninger om klassisk dansk rimekunst i almindelighed og om Chr. Richardt, som han fremtræder i denne ramme. Spørgsmålet er her ikke så meget, hvad der rimer og hvorfor. Det drejer sig nok så meget om, hvor det enkelte rimord bør stå for at skabe den bedste effekt. Enderim kan tjene til at markere idémæssige højdepunkter, ikke mindst, hvor de som anden del af et rimpar er en pointe, en triumf:

Oplysning være skal vor Lyst, er det saa kun om Sivet;
Men først og sidst med Folkerøst Oplysningen om *Livet!*

At bruge de samme rim i modsat rækkefølge ville ikke pointere, men lade fuse ud:

*Oplysning være skal vor Lyst om Ordet og om Livet,
Om stort og smaat med Folkerøst: Om Sandheden og *Sivet!*

Et trumfrim kan tjene til at fremhæve nøgleord i konteksten. En kontekst, den være sig poetisk eller prosaisk, arbejder skjult eller oftere åbent med nøglebegreber, der synliggøres med gloser, som bliver til nøgleord, enten fordi de i en større sammenhæng var det i forvejen (ord som *Gud*) eller fordi de vokser til at være det just her.

Nøgleordets iboende valeur understøttes af en rimende ledsager. Men hvor f.eks. rimet *Hjerte:Smerte* oftest er dialektisk, af tvetydig art, kan rim lige så ofte entydigt vise træk af identitet (*vor Gud:hans Bud*) eller af modsætning (*ved Hove:i Skove*). I Drot og Marsk er sidstnævnte rimpar en eksistentiel modsætning for personen Aase, og senere bliver skovene et nøglebegreb på forskellige andre måder. Dette ord er således optaget. Man har derfor i denne libretto brug for et alternativt ord, ordet *Lunde*, der benyttes om det mere udflugtsmæssige, f.eks. jagter, hvor der bl.a. meget rimapropos deltager *Hunde*.

Men glosen *Hund* har i Drot og Marsk tillige på andre steder en ganske anden chifferværdi. Hensynene er mangelunde. Herom nedenfor.

Generelt kan det siges, at Chr. Richardt i Drot og Marsk er meget opmærksom på, hvad han lader rime på hvad, og hvornår han skifter mellem rim og rimløshed.

At et rimord fremhæves ved at være sluteffekt i et rimende versepar, konkurrerer som stilmiddel med, at også ordet i slutningen af digtets førstelinje står på et specielt prægnant sted.

Hele førstelinjen har ofte karakter af motto. Den kan være så enestående udformet, at det ville være nedværdigende for den at lade noget som helst rime på den, ja den kan løfte sig op over alle regler for, hvordan et normalt vers formes, og på denne måde stå i særlig stråleglans:

Der er ingenting i Verden saa stille som Sne

Intet vover her at rime på sne; det ville jo ikke være stille nok. Hele resten af det berømte digt er nærmest kun en udmalende kommentar til førstelinjen og fører os ikke videre.

Men almindeligvis er et digts førstelinje dets smukke hoveddør, der åbner sig mod et indhold. Dette kan være lige så fatalt som netop ovenfor hos Helge Rode. Hvis fortsættelsen skal rime, kan niveauet ikke altid holdes. Chr. Richardt begynder *schwungvoll*: *Nu ligger Du ramt, Du stolte Bøg!*, men hvad rimer på Bøg? Øg? Høg? Ikke typiske skovdyr. Chr. Richardt vælger at skrive

Og husvild flagrer den flinke Gjøg,
Som før sad lunt inden Grene;

Dette er hverken storladent eller umiddelbart det eneste rigtige. En gøg vækker andre associationer; helt aparte er adjektivet, selv om det altid pynter med en allitteration, her to gange *fl*. Men Chr. Richardt lander skam til sidst på poterne. I slutstrofen drømmer han om selv at sidde lunt inden døre. Efter stormen får han nemlig brænde i huset. Inden for hoveddøren viste der sig ikke at være en grandios hall, men hjemligt hygerod.

Hvis den i sig selv enestående førstelinje skal overfløjes af en endnu prægtigere effekt, skal der være plads mellem de to steder. Det er hartad umuligt at overgå den intense poeticitet i digtbegyndelsen *Hvad vindes paa Verdens det vildsomme Hav?* Vi kender slutningen, udblikket på

Vugge og *Grav*, men læg mærke til, at der er en lang strofe mellem begyndelsesudråbet og sluterkendelsen. På Chr. Richardts tid er strofer ofte kortere, og både ved parrim og krydsrim over fire verselinjer er det så den tredje linje, der har karakter af noget, man haster mindre opmærksomt hen over.

Dette som et par ingenlunde overfladiske, tværtimod vigtige bemærkninger om rimkunstens mekanik. På basis heraf skal vi se på, hvorledes den håndhæves i librettoen *Drot og Marsk* (1878).

Libretti kræver på Chr. Richardts tid mere af digteren end et par generationer før, hvor de ikke har stor prestige, navnlig ikke, når en allerede foreliggende og formet fabel efterlods bliver udsat for *veroperung* og dermed mister sin centrale forankring i sprogkunst. Allers konversationsleksikon fra begyndelsen af det 20. årh. føler sig kaldet til specielt at anføre, at *Teksten til Heises Opera »Drot og Marsk« [...] i og for sig (= i sig selv) er en Digtning af fremragende Værd.*

Hvis en komponist er sin egen librettist, opdager han, at også arbejdet med teksten rummer uanede perspektiver. Richard Wagner gjorde det; hans komponistliv kulminerede i, at han indlagde en lang pause i det for at skrive librettoen til *Ring* og dermed udvikle nye muligheder for strukturerende chifre i både sprog og musik og endog stille dem dialektisk op mod hinanden.

Som oftest opstår operaer imidlertid i et samspil mellem to kunstnere, der repræsenterer hver sit felt, men i de sidste par hundrede år er kravet steget til, at begge parter også skal vise større kreativ dybde end f.eks. Da Ponte. Allerede Oehlenschläger væmmedes ved librettoen til *Così fan tutte* og tog (mislykkede) skridt til at overflødiggøre den. Friedrich Kind engagerede sig sågar mere indgående og vedholdende i *Jægerbruden*, end fornuftigt var (og det var i øvrigt Oehlenschläger, der overførte den til dansk). Lortzings Wildschütz, som han selv var librettist til, blev mere raffineret end tekstforlægget Kotzebues *Rehbock*. Og så videre, med undtagelser. *Salome* var en så åndfuld og reflekterende tekst, som Oscar Wilde kunne skrive den, men druknede som sådan ved at blive en del af et værk, der appellerede til mange sanser. G. B. Shaw blev ramt af noget lignende. Man skal være så stærk som Goethes *Faust* for at overleve sin egen *veroperung*. Og så planlagde Fausts egen nytilkomne fader, nemlig Goethe selv ellers, at tragediens 2. del skulle svinge sig op til en opera (Goethes musiksmag lå i retning af Rossini, der ikke var til at betale, og ellers Meyerbeer). Helena skulle fremstilles af to forskellige, dels en tragédienne, dels en sopran, for at det kunne blive så godt som muligt. Dis-

se tanker er fra 1827, men avantgarden i tysk opera var allerede dengang nået videre i sine tanker, og små 50 år senere havde musikdramaet fundet sin form efter Wagner.

Chr. Richardts tekster respekterer den wagnerske kunststil. Som hos denne er der for det første ganske vist arier subs. ariebegyndelser og strofiske udviklinger, men nødtigt i form af egentlige numre med klare slutninger, der frister til påfølgende afbrydelser af scenegangen i form af illusionsbrydende applaus. Det eneste egentlige ægte gammeldags nummer i Drot og Marsk er typisk nok menuetten. I teksten slutter den uden direkte at fanges op af det efterfølgende, og i musikken lander den på tonika plus en kvartnodes pause. Så er der for det andet ganske vist recitativer, men også disse er metrisk bundne og uden tørhed og med mulighed for at svulme og hendø og fortættes til strofiske passager. Snarest traditionelle er den tredje slags elementer, korstykkerne med den grad af etableret orden, som kor nu engang kræver, af digter og komponist flere gange anbragt i slutningen af akt eller scenebillede og med ekkovirkninger og gentagelser, tekstmæssigt nøgternt lanceret med bemærkninger som f.eks. *Op alle Mand* etc. Men heller ikke koret gror fast i sine fremtrædelsesmuligheder.

Denne stræben efter gesamtkunstværket skal sammenholdes med, at også Peter Heise og Chr. Richardt andetsteds dannede par omkring romancer, der kunne være selvstændige, afsluttede og applauderede numre både i koncertsalen og derhjemme ved klaveret. Romancen *Naar Rugen alt bølger* fandt tidligt vej til Danmarks Melodibog (3. del nr. 210), senere også kongesønnens romance af Tornerose (5. del nr. 239). Af Drot og Marsk findes der (5. del nr. 152) *Jeg kjender af Navn kun Guldet*. Men recitativerne mellem stroferne er nu erstattet af et kort passepertoutmellemspil, og der er ingen variation i tonearternes højde endsige i tempoet, thi alt forbliver i andantino, og slutningen: *jeg frygter, den bliver min Død!* fanges ikke op af en elskers forførende glød:

Du er saa brun som Lønnens nye Skud,
Langt mere frisk end nogen Mø ved Hove, –
Kom til min Borg og vær min Elskovs Brud,
Min Hjertenskjære fra de grønne Skove.

I pianoforteversionen udånder Aase tværtimod på stedet med et rallentando.

Dette er et ægte problem. Musikdramaet omfunktioneres på denne må-

de populistisk til enkeltstående numre, der bliver til skønsang. For hundrede år siden var det måske en nødvendighed for den brede tilegnelse, i dag er det stadig udbredt i musikalsk mindre ærbødige og krævende kredse, der hellere vil opleve livet som lutter lagkagesnitter. Også Wagner selv kan man lejlighedsvis høre således udsat. Publikum stiller betingelser og nyder de skønne steder, respekterer ikke, at hver takt, hver stavelse i værket vil være lige skøn og lige væsentlig, lige sammenspundet og uundværlig.

Det er i denne flydende kunstform, Chr. Richardt havde at vise sine mere elaborerede evner udi rimekunsten. Sprogets udtryk skal her tjene et indhold i at fremtræde som originalt og engangs, ikke så meget som selvfølgeligt barn af gamle genrer, men tværtimod snarere også uden kun at skatte til glæden ved det tilvante. Til daglig var Chr. Richardt den skolede lejlighedsdigter, hvis mest komplicerede metriske form var kantaften; her krævedes der noget andet. Hvad denne side af sagen angår, kan vi godt tage den kritiske samtid på ordet, at denne libretto *i og for sig er en Digtning af fremragende Værd*.

I det følgende søges et materiale fra Drot og Marsk systematiseret. Henvisningerne nedenfor er alle til det klassiske klaverpartitur Claverudtog arrangeret af Axel Grandjean, Wilhelm Hansen nr. 2729 s.a. Sidehenvvisninger hertil anføres i parentes, dog således, at henvisninger til steder, der strækker sig over flere sider, kun anføres med den første af disse. Man synes rent praktisk at kunne arbejde med tre punkter eller faser eller aspekter:

Det smukke. Udgangspunktet er, at Chr. Richardt i al almindelighed holder af smukt sprog med smukke gloser og lejlighedsvis gør dem til nøgleord, til chifre. Denne æstetik gælder også for rim, der gerne må være klangfulde og indgå i en tryk gangart og måske på den måde lade os ane en dybere sammenhæng i tilværelsen. Som i hele sangen *Altid frejdig*.

Dybden i detaljen. Vi så ovenfor, at førstelinjen ikke mindst i digte, der maner til indgjetogen eftertanke, ofte kan være en storslået formet sentens (om sneens stilhed, om verden som det vilde hav). I en dramatisk genre som operaen ville denne effekt let kunne sætte den nødvendige dynamik i stå. Anderledes rimpointen for enden af et rimpar, der for et øjeblik bringer ny åndfuld erkendelse ved at stille nøgleord i relief (viden vedrørende sivet overskygges således af »viden« om livet). Grandiost er ikke mindst det dialektiske spil mellem to gloser, der tilfældigvis både ri-

mer og indholdsmæssigt forholder sig somehow til hinanden. Dette somehow skaber poesi ved ikke at være aldeles logisk afklaret.

Detaljen og helheden. Særlige krav stilles til den rimekunst, der samtidig skal være med til at sikre, at alt publikum får fat på just dette afgørende sted i handlingen. Spillet mellem tekst og musik og andre avancerede formelementer må søges påvist også helt hen til de par steder, der mod deres vilje kan kalde på smilet, i hvert fald bag kulisserne. Udadtil er en opera på Chr. Richardts tid ikke noget forlysteligt; den er først og fremmest stort anlagt.

Det er naturligvis bedst, hvis man har teksten for hånden under læsningen af det følgende, men det vil blive tilstræbt at gøre det forståeligt ud fra sig selv. Et vist kendskab til operaen er naturligvis et gode.

Det smukke

Lyrik skal på Chr. Richardts tid have et element af søndagsglans, af fagre ord og pyntesprog. Det poetiske skal hæve sig op over det kun prosaiske og skammer sig ikke over sin kunstlethed, der tværtimod lader sproget blive transparent for en chiffreret sammenhæng under overfladen.

I det store værk som i Drot og Marsk skal alt være kunst, også de steder, der kun bemærkes af Vorherre og den opmærksomme kritiker. Når der ikke rimes, taler man i det mindste i blankvers på nær naturligvis Ingeborgs Gjenfærd, der (137) er usyngende og umetrisk og af en anden verden. En slags vers skal der være, gerne med forvreden syntaks som (117) *Vent Herre Konge, jeg skal Veien finde* og også, selv om musikken bagefter ofte nok slører, at det drejer sig om jamber. Den forvredne ordstilling er en del af det bevidst poetiske, det der er andet end dagligdags. Som i vore dages sølvbryllupssange eller for den sags skyld salmer. Og når sætningen (26) *Der holde jernklædte Mænd i Gaarden* metrisk kræver en stavelse mere, altså jærrenklædte, er det kun godt, for Oehlen-schläger havde gjort noget i samme retning i Sct. Hans-Aftenspil (men ganske vist rettet uheldigt i det senere).

Vi ønsker smukke ord og, at vi de fleste steder nogenlunde forstår dem. Alt behøver ikke at være dagklart, tværtimod. De kønne talemåder kan som floskler foregøgle dybere betydning, og det gælder både i sangteksten og i regieanvisningerne. Straks regieanvisningerne til den første

scene står i poetisk tågeslør for mange; de omtaler (3) i *Mellemgrunden et Vedkast*. For også personalet bag kulisserne skal nyde godt af kunsten. Men ellers har allerede indledningsarrien (3) både klang af folkevisen *Det var sig Humleranken*, af dristig ny poetisk sprogbrug *den vimpled sig for Vinden*, af betydningsfuld metaforik *Da fløi den vilde Svane* og af kåd ordleg *hun vilde den Svane naae*. Her er sprogbrugen nøje flettet sammen, ellers er den blot en løbende udsmykning (50) *Den Frue [...] saa mangt hun sørger*, (55) *Gaademulm*, (68) *den seiersæle Herre*, (72) *min Løngangs Skygge*, (76) *Drager Eder til Minde* og regieanvisningen (79) *Skummel Hal*. Sommetider er fløsklen så tydelig, at den ikke siges, men blot høres igennem af den erfarne såsom det stedse bagvedliggende Guld og grønne Skove, der egentlig er imod stykkets symbolik, som jo tværtimod skiller disse to størrelser fra hinanden. Snarest mødes de svigefuldt (70) i ordforløbet *min Tak skal veies op med Guld, voxer med de grønne Skove!* Meningen med kongens ord er bevidst uklar, for grønne skove er også (27) et chiffer for marsken.

Men der er steder, hvor de minder, gloserne vækker, er så poetiske, at man ikke er sikker på at forstå bare nogenlunde, hvor digteren vil hen. Dette kan skyldes, at vor almenviden på feltet er ringere end dengang. Eksempler:

- Vidste alle på digterens tid eller kan nogen iblandt os i dag overhovedet huske, hvad det egentlig talt betyder at ride (66) *under Ø*, som det så smukt synges? ODS minder om, at man i gammel tid red på stranden, men at betydningen ofte er helt afbleget og vendingen snarest bruges til at udsmykke folkevisestilen, især i rim.
- Det mærkelige (89) *under grønne Lide* er ordet Li og bruges ligesom under Ø: *naar vi red ved Bjergets Side*.
- Eller (100) *Det er en Lyst til Hornets Røst de vilde Dyr at bede*. Well, det forekommer også i Chr. Richardts forlæg *Herr Magnus han stirrer* af Carsten Hauch: *Nu vil vi bede Hjorten*, men der er det samtidig et ordspil. Det selvstændige verbum at bede, svarende til det tyske beizen, faktitiv til at bide = at lade bide, nemlig også i græsset, er allerede på Chr. Richardts tid snarest Lyst for sprogkundskaben.
- Og kan vi være sikre på betydningen af marskens ord (113) *ak, hvor lider du, hvor lider, hvor lider du, hvor lider du inat*, når det ofte nok er dagen, der lider – på sin måde, der også er den oprindelige?

Thi Chr. Richardt har ikke noget generelt imod ordspil som f.eks. (28) *Skat:Skat*. Og meget opklares for publikum i stykkets forløb. Af en (60)

Orm, der blot er nedsættende, bliver en mytisk (72) Edderorm. Den stolte svane fra Aases indledningssang genspejles derpå i en (36) *Jomfru Svanelil*. Endnu er fru en lilje, men snart bliver farven hvid til sne, til jordelin. Hvad der for nogle var en floskel, bliver dyb alvor for andre.

Så falsk og letløbende som flosklen er også rimet (7) *søde:røde:bløde*, især om læber. Klangen er vigtigere end indholdet (22) *Faklen vil spille paa Zobel og Maard, fryd jer til Gilde i Dankongens Gaard!* Men at klangen er vigtigere end indholdet, er just den dybere mening med slige steder. Andetsteds opleves rimene som rene fejlinformationer som marskens afskedsrim (28) *saare:ad Aare*, men det kan måske siges, at denne opera overhovedet har opløst det objektive tidsforløbs systematik i balladens subjektive tidsfornemmelse.

Rimet kan være en flot detalje som i (121) *Hestetrav:Taagehav*, selv om det kan føre til en lidt ulogisk ordfølge (80) *Lokkemad:Hævn og Had*. Det ville være mere naturligt at lade hadet komme før hævnen. Men andetsteds kan man godt nok have autor mistænkt for at søge med lys og lygte. Han vil bringe et passende rim til (97) *paa min Grav*, og dem er der ikke mange af, så vi må om ad modstillinger og allitterationer for at lande meningsfuldt *Plant ingen Liljer [...] kun mørke Vedbend, og Lyng, og Lav*. Kommaerne hører med for at gøre vanskeligheden i rimordet til et tilsyneladende resultat af langsom, og betænksom, og vellykket overvejelse også på indholdsplanet. At kravet (93) *ikke uhævnnet dø* rimer på *Himlens Mø*, altså den hellige jomfru, harmonerer med, at fru Ingeborg selv har haft en mellemstatus mellem husmoder og nonne. Nu er hun, fordi hun fornå og gav efter for hidtil ubekendte lyster, sunket dybere (56) *end selv den fattigste Mø*, men man skal vist være indædt københavner for at forstå rimet *paa hele Danmarks Ø* som del af en alvorlig sammenhæng. Helt efter de regler, man fik pryglet ind som lærling i rimemesterværkstedet, er passagen (140)

Hører du? – Ja Stormens Torden!

– Nei, nu hamre de paa Porten
det er dem!

Hvordan har du stængt og stivet,
Bjælken knækker jo som Sivet,
de vil frem!

O jeg klamrer mig til Livet etc.

Men hvis man er tilstrækkelig ferm til at rime, kan man også sætte det pludselig manglende rim ind som særeffekt. Fru Ingeborg falder til tider uden for rimet, sidst som Gjenfærd, men allerede tidligt i menuetten (36)

Alle Klokker de klang,
alle Smaadrenge sang,
men den Jomfru hun litted til Harpen.

Ikke *Harpens Klang*, der nemt kunne have været bragt som kulminerende svar på klokkers ding-dang, hvis de da ikke rang. Musikkens antal toner kræver faktisk dette. Det skulle Chr. Richardt nok have fundet ud af, men det ønsker han ikke. Fru Ingeborg træder uden for rimet, når noget er andet end en del af tidsforløbet. Hendes sætning (58) *her ligger jeg som en Hund for din Fod* stiller sig uden for det regelrette metrum, hvor Chr. Richardt da bare kunne have skrevet **her ligger sóm en Húnd jeg fór din Fód*. Og der er ikke noget rim på Hund her. Operaen skelner mellem de glade æreløse hunde, der løber rundtom i de grønne lunde, og så de u-rimeligt krænkede. Der er to slags Hund i historien, dels dem der bare er det, dels dem der hævnser sig, når de føler sig ramt af Hundepidsken. Den første slags ville tænke, at hvis nu fru Ingeborg alligevel regnede med, at marsken nok var død i leding, og hvis så også kongen havde ladet sig skille for hendes skyld? Men det går som bekendt anderledes i kunsten end i det kyniske liv, og Rane ender med at rime (81)

Ti Gange fra hans Side jeg lusked som en Hund, –
men Hunden kan vel bide sin Hjort i grønne Lund!

Chr. Richardt har også sans for det rim, der lader vente på sig.

Dybden i detaljen

En verselinje stiller sig op og strækker hånden frem. Noget, der kunne blive til et rimord, beder om et svar. Dette rimsvar eller trumfrim må da gerne fremtræde som en pointe, som et vakkert centralord, der bliver chiffer for en ide (Himlens Mø etc.) eller efterhånden et kompleks af ideer (f.eks. omkring Skove). Almindeligvis er det første af de to rimord

blot det, der bereder vejen. Men alligevel farver de af på hinanden. Rane, der vil forlokke Aase, kalder i førstningen sig selv for en, der går i lunden, som var han blot en fri vandrer. Men da damen alt har gennemskuet ham, gør han det at gå i lunden til noget mere dybt og eksistentielt, næstendels som et chiffer på sig selv. Det vil jo ikke vare længe, før han bliver sin egen hund (5):

Hvem jeg er? Ja ræk mig Munden!
Jeg er En, der gaar i Lunden,
fanger Fugle, sanker Bær ...

Men Aase gentager sit *sig hvem I er*, og Rane svarer nu

Jeg har sagt dig det igrunden, –
Jeg er En, der gaar i Lunden,
fanger Fugle, sanker Bær.
Men de Bær, som mig behager,
det er dine Læber søde ...

At sige om noget, at det er sagt *igrunden*, er ret så åbenhjertigt i den situation. I det følgende (9) optræder Hundepidsken naturligvis som rimord både i ubestemthed og i bestemthed, som rim på, at pigen er frisk – i den gammeldags blomsteragtige betydning, og at elskov fører til en sagte hvirken, bl.a.

Ofte nok er rimet blot en selvforstærkende ophobning af poetiske detaljer som (65) *Til Things ved gamle Viborg Sø [...]* *Vi holdt vore Gange-re hid under Ø*. Disse to linjer kunne gøres til genstand for analyse af en del yderligere sproglige detaljer. Mere fanfareagtigt er naturligvis det rim, der følger kort derpå (69) *Fred og Forlig: Marsk Stig*. Marskens navn optræder sjældent i rimene, men måske klinger det med i det ubevistte, måske ligger det neden under udråbet (103) *Heden laa Lig*. Denne prægnante sætning formår Chr. Richardt kun at lægge op til med det indholdsmæssigt intetsigende *fra Søens Vig*. Lige så svært har digteren det umiddelbart efter. Den næste gyselige kulmination lanceres også som et rim svar, som et manende symbol: *steg som et ræddeligt Gjenfærd et sort, forkullet Kors!* Men nu hvorledes forberede dette? Hvem bringer et rim? Et kongerige for et hors? At komme med øen Mors just nu ville være lige så ufrivillig latterligt, som når kongen senere (139) kommer med øen Lolland. Men Chr. Richardt gør sig umage. Det ord, der skal

forberede rimet Kors, skal selv forberedes for at kunne forstås: *over den brændte Lyng og Pors*. Slige forberedelsesrim kan være mere eller mindre poetiske og mere eller mindre perspektivrige. Marsken er inde på noget, som han siger flere gange, således med den storladne formulering (141) *saa skalst du visselig dø!* Og det ord skal der rimes på; det er ikke nok i længden bare at svare igen med et *saa skalst du fredløs dø!* Det skal f.eks. ske ved, at man flakker *heel vildsomt under Ø*. Dette som en følge; årsag er kongens dårlige afstamning, og om den hedder det skæbnesvangert *Beengerds onde Frø!* Publikum i salen skal nok forholde sig andægtige, men tænk på de stakkels optrædende, der i forvejen er så kuede af disciplin som klosterskolcelever og næppe engang kan holde til, at ham ved siden af på scenen fremhvisker endsige synger bare et enkelt lille kvakkvak. Frøer og prinser, ikke sandt? Den alt for anstrengte patos kræver sin fjantede sikkerhedsventil, men herom nedenfor. Nok så interessant er det, at digteren umiddelbart før (139) i den grad er optaget af at få indholdet frem i koncentreret form, at han for en enkelt gangs skyld tyr til et urent rim *husk jeg er din Konge:tæm din onde Tunge*. Om af nød eller bevidst, Chr. Richardt har et klart forhold til klingklang; den forstærker det tomme hule genlyd, den slynger guirlander om det, der i sig selv har et uskyldigt indhold, og den tier over for det kun alvorlige og ikke mere teatraliske, som omkring Ingeborg først i menuetten, så da hun bryder sammen foran marsk Stig og endelig efter døden. Ligeså her. Pludselig mangel på kunstfærdighed siger også noget.

Naturligvis gælder det kun, hvis kunstfærdigheden først har fået lov til at udfolde sig. Det gør den i Chr. Richardts rimekunst næsten hele Drot og Marsk igennem, og med særlig kunstudfoldelse sker det, hvis et rimpar med sit indhold lader ane en dialektik mellem to ideer, en grad af samklang, hvor den ene ikke kan undvære den anden, men samtidig uden, at denne samklang fører til nogen identitet. Hvorledes rimmuligheder omkring ordet Skove gjorde disse dybere end de selskabelige lunde, er fremgået flere steder. Men der er andre eksempler. Ingeborg modstiller faser i sit liv med rimparret (60) *Hermelin:Jordelin*, og det er indholdsmæssigt så prægnant, at det hører med, at rimet i sin form ligger på grænsen af det korrekte på digterens tid ved netop at være et såkaldt identisk rim. Som regel er det udadtil rim simpelthen den eneste sikre strukturfaktor, ikke mindst når to synger omkap i munden på hinanden, så ingen alligevel kan forstå det hele. Medens Ingeborg anråber den helige jomfru, begynder marsken (61)

Ja et Baal skal jeg tænde i stormende Blæst!
selv om Danmark skal brænde i Øst og i Vest!

Som der mere nøgternt står over noderne: *Ja et Baal osv. Fru Ingeborg (paa samme Tid) Hør mig, du Himlens Mø!* frem til marskens effektfulde og jo ikke uden videre forventede ekstra slutrim *nu rider Marsken Hævnens Hest!* i kor med Ingeborgs *Lad mig ikke uhævnnet dø!* To tankegange understøtter hinanden i ånden, men uden formidling i formen ud over den rene samtidighed. Vi skal se, at sammenfletningen andetsteds antager mere raffinerede former.

Men også rimet selv kan optræde som raffinement på randen af branderen, hvis sangeren selv af den ene eller anden grund ikke lever med noget udvendigt foldekast, som Rane (81)

Jeg sanket har mit Nag fra
de tusind Naalesting, –
min Hævn skal komme bagfra
som Lossens, Spring i Spring

Eller som kongen næsten på sit yderste (128) *Sov jeg? Er i den sorte, den vildene Skov jeg?* Der er altid en vigtig indre grund til disse vitser; enhver blot og bar duft af syngespil eller operette, af den lette ironi er med stor standhaftighed undgået i hele dette kunstværk.

Detaljen og helheden

På steder, hvor handlingen kræver, at publikum med sikkerhed forstår teksten, selv om der er musik til, gentages den. Dette skal også gerne være poetiske højdepunkter. Der viser sig nemlig det, at ikke alt tåler lige godt at gentages mange gange. Når der f.eks. stiges til hest, kan det på almindelige teatre ikke illustreres med et opbud af rytteri på scenen, et problem, som filmatiseringen vil kunne fjerne. I en opera på de skrå brædder må helten og/eller koret mange gange gentage sit Tilhest! I dag lyder det i det mindste poetisk, men det har det formodentlig ikke gjort på Chr. Richardts tid, hvor allenfals sværdet havde noget stemningsfuldt gammeldags ved sig. Handlingens vigtige punkter skal bringes ostinato, i en alliance af tekst og musik, hvis nøgleord skal være skønne nok til

vedholdende at kunne gentages og helst tillige byde på mange gode rimemuligheder. Navnlige sidstnævnte er en vanskelighed, som lægmanden næppe har tænkt på. Jo mere det øjeblikkelige højdepunkt bliver til en voluminøs kulmination, desto mere tilspidses dette dilemma. Det vil derfor være nødvendigt i det følgende at tage nogle af de allerede registrerede rimlove endnu mere alvorligt for at vise, hvor smålige problemer en digter her kommer ud for.

Aases spørgsmål (5) om, hvem Rane er, gentages ikke blot af hende selv, men retorisk også af Rane, så det i løbet af scenen bringes en 14-15 gange. Heldigvis skal det ikke rime, og vedholdenheden i spørgsmålet kan også forsvares med, at det i forbindelse med Rane rummer særlige dybder *igrunden*. Tilsvarende kan kongens 6-foldige (18) *Til Fest!* være meningsfuldt som en scenes festlige slutning. Det gribes op i slutningen af 3. akt (108) med kongens *Elskov og Jagt er Livets Fest!* 3 gange og derefter 5 gange jægerne *Tilhest!* Allerede før (99) havde jægerkoret 3 gange sunget *Tilhest! i fejende Blæst*. Når marsken to gange maner (114) *Saa lad os ride, det er paa Tide, paa Tide!* følger koret straks trop d.v.s. de synger hele det samme igen. Dette er ikke prosaisk realisme, dette er kunstvirkelighed, men at denne nødvendige og høje og musikalsk prægtige kunstvirkelighed prosaisk set er nonsens, ved vi alle, siden Fritz Jürgensens operakor ikke kom ud af sit uendeligt gentagne *Afsted, afsted paa iilsomt Fjed*, alt mens forræderen flygtede bort over fjerne bjerge. I kunstvirkeligheden er den løbende tid ikke en objektiv faktor; den eksisterer ikke lige over for den subjektive oplevelse af øjeblikket og evigheden. Det er faktisk et plus og ikke et minus, når Chr. Richardt i Drot og Marsk lader hånt om præcis kalender og klokkeslet. Den eneste eksakte aftale er som bekendt (94) *Vi mødes brat! Sankt Cæcilie Nat!* Bloddåden stilles under protektion af musikkens helgeninde.

Mordtidspunktet lyder så stemningsfuldt, at det frister til flere gentagelser, end det som rim kan holde til. Ordet Nat forventes at stille sig til rådighed som rimord for en lang række af konnotationer, der hæver det op over det blot reale, og det kan det ikke. Der er ord, der volder problemer, fordi de ikke passer ind i jamber og heller ikke rimer på noget, ord, som ellers ville have nydt overordentlig stor poetisk udbredelse som f.eks. Menneske og en tid lang Arbejder. Men mange ord stiller sig allerede ud til bens ved ikke at appellere til ret mange rimpartnere. Eksemplet *Hjerte:Smerte* er velkendt og skræmmer. Hvad der i det enkelte sprog melder sig som rim på hvad, kan omvendt blive strukturerende for megen litteratur og tankegang, hvis der vel at mærke er saft i begge orde-

ne. Ellers skal man passe på jf. ovenfor om *Livet:Sivet*. Der er simpelthen desværre ikke ret meget godt, der rimer på *Livet*: *Alt hvad der er givet, Ikke være pivet, Sige Skaal i Skivet*, – grænserne føles snævre. Andre ord er endnu vanskeligere at omgås, f.eks. dette, at en digter ofte vil tale om sit eget selv. Allerede Baggesen i sin ungdom nævnede under Sjeldenheder i Naturen *et Ord, som rimer sig med selv undtagen: Elv*. Det er derfor, elvene nedplasker så muntert fra mange højder i dansk digtekunst, enten som norske islæt eller i overført betydning og naturligvis helst således, at *Elv* er optakten og man selv er svarrimet, trumfrimet, pointen. Også stemningsordet *Nat* skulle der gerne have været plads til som vidtfavnende rimord. Og ønsket mangedobles, når ordet som her skal gentages og gentages. Tysken har det smukkere med sine rimmuligheder *Nacht:hab Acht:bedacht:lacht:Macht:Pracht:sacht:Wacht* etc. Dansken har *brat:Krat:forladt:Skellet som blev sat:Skat*, måske i bestemte sammenhæng *Kat:mat*. Kun med vanskelighed anbringer man *faar fat:Gat:Hat:Rat:Sjat:Spat:Vat*. De omtalte *Krat* optræder derfor lige så hyppigt og *brat* i danske digte som den omtalte *Elv* og kan lige så dårligt som denne benyttes som raffineret slutpointe. Et af de mere interessante forsøg på at se problemet kækt i øjnene foretager den unge Seedorff i digtet *Den lyse Nat* fra samlingen *Hyben*. Af digtets 12 linjer ender de 6 på *Nat* eller på et rim til *Nat*, og derudover tør Seedorff også finde plads til at rime *Elv* på *selv*. I sin førsteudgave rummer digtet et yderligere eksempel på balancekunst. Dets tegnsætning skelner nemlig imellem slutninger med punktum og slutninger med tre prikker, men så kommer næstsidste linje i bekneb. Den lader Seedorff slutte med en enkelt optisk forsinket prik. Så eftertænksomt subs. fortænkt kan det gøres; så æggede vanskeligheder rummer ordet *Nat* som mantra. Dette skal man huske for at kunne bedømme denne monotoni ret (92):

Rane: Far ud i Munkhætter
 om Skov og Krat
 mit Fangegarn jeg sætter
 Cæcilie Nat!
 Alle: Cæcilie Nat! (lunga pausa)

Læg mærke til, at ordene om *Skov* og *Krat* har så meget *lirumlarum* for Chr. Richardt allerede, at han ikke gør sig den ulejlighed ved tegnsætning at vise, om linjen hører til det foregående eller til det følgende. Senere har fru Ingeborg grebet tanken op med en anden metaforik, også

uden entydig syntaks (94): *Til en blodig Hævnens Bølge vælter ham i Dybet brat!* Marsken: *Sankt Cæcilie Nat!* Alle: *Sankt Cæcilie Nat!* Marsken: *Vi mødes brat!* Alle: *Sankt Cæcilie Nat!* Tænk hvilke associationsmuligheder rimene på nøgleordet Nat/Nacht må have kunnet lede til i den tyske oversættelse. Det kunne være interessant at prøve at finde frem til den, medmindre vi hellere vil have operaen helt for os selv. Men ordet brat kan holde til en del (98): *Fly mig min Hjelm lad os skilles brat*, og det gør de med et 4 gange *Tusind Godnat!*

Hvilket netop ikke må få nogen til at sige, at lille Seedorff prøver at stå på sine ben som fin digter, men at Chr. Richardt jo bare er en librettoforfatter, der nejer sig og drejer sig som en tjenerinde for sin enevoldsfyrste, nemlig komponisten. En sådan konklusion ville det være helt forkert at drage. Vi har her en digter, der en enkelt gang i livet og godt oppe i 50-erne river et helt år ud af kalenderen for at løse en større kunstopgave, end han har haft lejlighed til før, og gør det i besiddelse af erfaring og usvækkede kræfter og ærbødighed over for hele ideen. Vi har ret til at forvente et så givtigt resultat, som det faktisk foreligger, når man tager det tidsbetingede i de kunstneriske og menneskelige idealer og grænserne for sproglig kommunikation i betragtning. Det er jo heller ikke nogen skændsel, at der gerne skal sidde nogen og være publikum.

Peter Heise og Chr. Richardt danner produktionsteam, her nævnt i neutral alfabetisk rækkefølge. Når der optræder flere lige ansvarlige skabere til samme kunstværk, er der tradition for at frygte, at det eksistentielle i udsagnet svækkes, og mange vil mene, at den forskel kan iagttages, hvis man f.eks. sammenligner et hvilket som helst gesamt-kunstværk af Richard Wagner med en vilkårlig opera komponeret af Richard Strauss, selv om just Strauss gjorde sig stor umage med lødige librettister. Men allerede samarbejdet mellem Bertolt Brecht og Kurt Weill (nævnt i alfabetisk rækkefølge) er udtryk for en stærk grad af symbiose. En sådan er altså en mulighed.

Det er Chr. Richardt, vi undersøger her, og udblikkene på Peter Heise må derfor indskrænkes til det lejlighedsvis, løsrevne og aldeles ufærdige. Et par steder er allerede nævnt i deres kompleksitet udelukkende på baggrund af digterens rimetekniske problemer, men dette aspekt kan naturligvis uddybes. Der tænkes bl.a. på omtalen af menuetten og af ostinatostederne.

Det var noget af det specielle ved menuetten, at den stik imod Wagners lov var nødt til at ende med en pæn reverens. For det var jo ikke katastrofens tid endnu. Men Chr. Richardt antydede det kommende sammen-

brud ikke blot ved metaforikken omkring farven hvid, men også og især ved, at havmandens farlige tyste harpe for Ingeborg lød kraftigere end alle kor og klokker, ja ligefrem sprængte deres klangfulde rimskema. Dette fortælles altså ikke blot via historien om havmanden ord for ord, men også med kunstens virkemidler. Peter Heise skriver derudover en musik, der blander hofceremoniel med alle slags romantisk dæmonisk dybde. Helt i modsætning til, hvorledes operakomponister ellers gør den slags scener til overfladiske anakronismer, der danner muntert alternativ og ikke ret meget mere, i Eugen Onegin, i Rosenkavalieren, i Die schweigsame Frau.

Det hører med til billedet, at Chr. Richardt også selv har skrevet tekst til en sådan gammeldags, stiv og for samtiden bare tom menuetmelodi for at skildre det fornemme ceremoniel i dets forløjethed og mangel på ægte erotik, digtet Menuetten *Maanen gaar saa langsomt og saa løj* (f.eks. Danmarks Melodibog 5. del nr. 185): / c-h c-g a-f / g f e / osv. I Drot og Marsk er der en dimension mere, fordi Ingeborg er en person med skæbne og ikke blot Ballets Sol. I de ovennævnte operaer berører pasticheindslaget i mindre grad værkets hovedanliggende. Når der er en lille modsætning imellem, hvordan komponist og hvordan digter afslutter menuetten, er dette altså en iboende, central, villet modsætning i selve værket, ikke en brist i producenternes samarbejde.

Tværtimod arbejder disse sammen også helt ud i regieanvisningerne, som Chr. Richardt jo holdt så meget af at poetisere. Et sted foreskriver han (132) *Hornsignal i det fjerne*, og publikum, der jo ikke kender den del af teksten, hører bare hornsignalet, men aktørerne eller nogle af dem vil bemærke, at Peter Heises toner på dette sted i melodiføringen præcis illustrerer Chr. Richardts tekst stavelse for stavelse. Åndfuldheden gentages sågar. Sådanne oplevelser er reserveret insidere. Pianister vil mindes Schumanns Abegg-variationer, stilet til en modtager af dette navn og derfor bygget over tonefølgen a-b-c-g-g i F-dur. Det kan også publikum høre, men et enkelt sted er det ikke, at tangenterne anslås, men tværtimod slippes de i den angivne orden, og det registrerer kun pianisten selv. Og Vorherre. Dette er kunst og måles ikke efter vore dages ministerielle taxametersystem. Og det gør livet bedre sommetider at slå taxametret fra ligesom her i Drot og Marsk.

Musikken kæder naturligvis handlingen sammen ved hjælp af det, man kan kalde enten ledemotiver eller reminiscenser; således gensvares Aases tidlige sang til kongen (11) *Jeg kender af Navn kun Guldets* musikalsk af hendes afskedsord (144) *Jeg vilde bringe dig dit Sværd Kong*

Erik, selv om metrikken første gang er den romantisk folkevisescagtige og anden gang er femfodede jamber. Dygtigt gjort af Peter Heise. Folkevisemetrikken tenderer operaen igennem til især at understrege uskyld, men grænserne er flydende, og f.eks. da kongen vil bedåre Aase (15), stiger han ind i hendes metrum frem for at danne kontrast. Det er kun, hvor operaen som ovenfor nævnt truer med at emancipere de skønne steder til selvstændige romancer, at metrikken og musikken begge stivner til klare strofer. Og så selvfølgelig i menuetten. Den store scene, der (37) *forvirrer* fru Ingeborg i terzet med Aase og kongen, skildrer Peter Heise som et sandt kaos for trængte sjæle, hvorimod Chr. Richardt her lægger ud med regelmæssigt rimede 4-fods trokæer, så forvirringerne i glimt holdes i ave af lejlighedsvis genkendelig underliggende orden, og sangerne hver for sig har et klart sammenhængende digt at synge. Som publikum kan man på omgang søge at følge en af sangerne, men bliver bestandig forstyrret. Sådan. Da derimod kongen har forført Ingeborg ind i hendes dybeste væsen og kroppenes forening kun mangler som rent udvendig bekræftelse (48), svulmer kongen i daktyler og nøjes Ingeborg med en af sine sætninger uden metrum og rim. De taler ikke i munden på hinanden, de synger heller ikke duet, tæppet sænker sig over stor ensomhed.

Den *onde Frø* spøger som nævnt et sted i ensemblet; den er ved siden af lignende infantile fejlslæsninger en nødvendig compensation indimellem for hver den, der elsker Kunsten af hele sit hjerte og hele sin sjæl og hele sit sind og samtidig under prøverne og opførelsen fuldkommen koldt skal holde styr på alting uden blot et øjeblik at glemme disciplinen. Et klaverpartitur som det, denne analyse har benyttet, er så meget lagt an på at være til brug bag kulisserne og ikke en del af publikums illusionære kunstvirkelighed, at det kan og må bidrage til sådan skæmt. Chr. Richardt optræder her helt ud i sin tegnsætning og i vekslende stavemåder anderledes end den digter, der har overopsyn med sit værks trykning. Men betragteren må analysere det foreliggende. Det kan kalde på de smil, som ikke var tilsigtede, men som analytikeren er lille nok til at have brug for. Eksempler er nævnt. De skyldes til dels, at det i klaverpartiturets gesamtkunstværk er begrænset, hvor meget der er plads til af tekst over og mellem noderne, der her har førsteret. Ord kan f.eks. være trykt uden mellemrum, så man fristes til at spørge, hvad der er meningen med (56) nogle *hvadde Nonner*, eller om Brand virkelig er navnet på en hemmelig vildskabsloge (101: *da jeg i Vildskabslogen Brand*). Man har lov til at smile ad Chr. Richardt, men notabene kun, hvis man først har lært at respektere ham.

Det rent håndværksmæssige bag rimekunsten har udviklet sig, siden enderimet kom til Europa ca. samtidig med kristendommen. I mange århundreder har det hørt til dannelse selv at kunne digte på latin og på sit modersmål og overholde regler korrekt, ligesom det at kunne efterligne Anakreon på græsk var gymnasiepensum i de to årtusinder mellem Sokrates og Luther. I dag er det blevet nødvendigt med en analyse af, hvordan håndværket bag enderimets æstetik fungerede. Dette behov opfyldes ikke endeligt her, men der gøres en spæd begyndelse, inden al denne kultur går aldeles i glemme.

Fantasi og virkelighedstroskab hos William Heinesen

Af Bergur Hansen

William Heinesens (1900-91) forfatterskab bliver til på grænsen mellem tradition og modernitet, og denne grænse bliver til et kunstnerisk kraftfelt, når han – ret sent – finder sit ståsted som en mytisk fortæller. Mødet mellem tradition og modernitet lades med stadig stærkere spændinger og udkrystalliserer sig midtvejs i forfatterskabet som et møde mellem myte og modernitet. Radikaliseringen af de fortælle tekniske virkemidler, der følger med dette intensiverede møde, medfører en udvidelse af perspektivet. Forfatterskabets afgørende nyorientering viser sig som en udvikling fra traditionelt realistiske skildringer af hjemstavnen som et brydende vilkår til mytisk-fortættede skildringer af hjemstavnen og barndommen som et billede på verden.

Uden at gøre William Heinesen til romantiker vil artiklen sætte mytens udvidelse og fordybelse af realismen i forfatterskabet i forbindelse med romantikkens sans for fantasi, natur og besjæling. Disse elementer går i arv til symbolismen og lever videre i det folkelige gennembrud i dansk litteratur fra 1900-20. Ligesom forfatterne fra denne periode viderefører Heinesen det bedste fra symbolismen: fantasi og følelse – og det bedste fra realismen og naturalismen: virkelighedstroskaben (Holck 1999). De romantiske påvirkninger i forfatterskabet er således ikke direkte knyttet til den egentlige romantik, men til romantikkens indflydelse i den efterfølgende litteraturhistorie. Her tænkes især på romantikkens banebrydende betydning for senere fortolkninger af naturen og mytisk stof. Mere præcist: de mytiske forestillinger, forfatterskabet bygger op omkring især kvinden og barnet samt besjælingen af naturen, er en arv fra romantikken. Artiklen vil gøre rede for, hvordan William Heinesen med sine fortolkninger af naturen i og uden for mennesket samt af myten i form af barndom, kristendom og arkaiske myter – ikke blot indeholder romantiske/symbolistiske reminiscenser, men også – viderefører et romantisk tolkningsmønster. Det sker samtidig med, at han er tro mod sit realistiske udgangspunkt.

Romantisk renæssance

Ved sin nyorientering skriver forfatterskabet sig ind i en tradition, som i og efter romantikken genfortolker og moderniserer det mytiske stof. Min belysning af denne sammenhæng tager sit udgangspunkt i den romantikopfattelse, som Erik A. Nielsen lancerer i artiklen *Den romantiske renæssance* (*Litteraturhistorier*, 1994). Denne betegnelse hentyder til 1800-tallets genoplivning af det mytiske stof, der hænger sammen med en »ny læseevne« (Nielsen 1994, s. 174). Den nye læsning ser myterne på kunstnerisk afstand og er i stand til at fortolke dem ind i nye sammenhænge. På den ene side erkendes det, at mundtlige fortælleformer som gudesagn rummer en forældet tankeform, og på den anden side ser romantikerne med deres sans for det gådefulde nye betydninger i det mytiske stofs fantasifulde forestillinger om verden.

Romantikken etablerer nye, forstærkede traditionsrelationer og peger samtidig fremad ved sin stærke tro på fortolkning. Romantikken har på den måde lagt grunden til en moderne fortælletradition, den romantiske renæssance. Med betegnelsen *romantisk renæssance* hentyder Erik A. Nielsen til genfødsel af betydninger, som først den romantiske digter får manet frem af en død (fortælle)traditions betydningsverden. Den genfødte tradition udvikler sig yderligere og udfolder sig først for alvor gennem en stadig stærkere bevidsthed om de transcendentale, psykologiske og kropsbevidste fortolkningsmuligheder i mytens univers.

Grundlaget for forestillingen om romantikken som en romantisk renæssance er Northrop Frye og M.H. Abrams' romantikopfattelse fra 1950'erne. De ser med Jan Rosieks ord romantikken som »den første og epokedannende sækularisering af kristne myter« (Rosiek 1989, s. 129). Deres bestræbelser består i en rehabilitering af fantasiens mytologiske autoritet samt en genopdagelse af verden som en gådefuld sammenhæng. Frye og Abrams ser romantikkens digtning dels som et spørgsmålsteget ved oplysningstidens fornuft – som kasserede det mytiske stof – og dels som en modernisering eller rekonstruktion af præmoderne erfaringshorisonter. Efter at kristendommen har mistet sin betydning som metafysisk autoritet og oplysningens rationalitet har vist sig at være utilstrækkelig, træder litteraturen ind som den store forløser. Frye og Abrams opfatter den romantiske litteratur som et svar på og som en modvægt mod kulturens profancring og opløsningen af det religiøst-metafysiske verdensbillede.

Denne romantikopfattelse har ikke meget at gøre med nydefineringen

af romantikken som det egentlige moderne gennembrud, og den anses af mange i dag for at være forældet – en »bekvem fiktion« (Rosiek 1989, s. 130). Men selv om opfattelsen af romantik som renæssance ikke er den herskende i øjeblikket, så har den stadig relevans. I stedet for *kun* at se romantikken som et »dramatisk brud med oplysningsbevægelsen« (Nielsen 1994, s. 156) og dermed som et moderne eller modernistisk gennembrud for diverse splittelsestemaer, problematisering af 'jeg'et etc., vil Erik A. Nielsen samtidig fastholde,

at romantikken i afgørende henseender er en videreførelse og fuldendelse af oplysningstidens tankeformer.

Det skal forstås på den måde, at den romantiske bevægelse kaster oplysning ind over områder, som de egentlige rationalister havde forsømt eller fortrængt med henvisning til deres uforstandighed (ibid.).

Efter at oplysningstiden har forkastet myten, genoplives den som billede i den romantiske gendigtning, og efter romantikkens ikke altid lige virkelighedsnære fantasier forankres mytens forestillinger – blandt så meget andet – i en kropsbevidst, realistisk opfattelse af virkeligheden, uden at fantasien og den billedskabende evne går tabt.

Til trods for forskellige opfattelser af romantikken hersker der enighed om den som en radikal bevidsthed om kunstens autonome betydning.

Stadier på mytens vej

Med sin stærke tro på fornuft, fremskridt og frigørelse medfører oplysningstiden et tab af mytologien. Oplysningsmennesket lægger vægt på det, som kan sanses, undersøges og kritiseres og bliver med sin nøgterne virkelighedsopfattelse mindre modtageligt for mytologien som trosforestilling. I takt med, at tanken skærpes, forkastes troen på mytologien, og hele den mytologiske virkelighedsopfattelse mister sin autoritet og magt over sindene. Undsigelsen af den naive opfattelse af mytologien, dvs. mytologien som almen trosvirkelighed, hænger i høj grad sammen med romantikkens skærpede bevidsthed om fortolkning og romantikkens erkendelse af individets og nye generationers behov for at definere deres egne værdier. Men romantikkens individualisme rummer også følelse og

forståelse for den mundtlige digtnings symbolske udtryksformer som myte, sagn, eventyr, folkeviser, hvis bogstavelige indhold ikke længere står til troende, men som med sine kraftfulde billeder stadig besidder en udefinerlig tiltrækningskraft. Med udgangspunkt i romantikken som det mytiske stof's afgørende receptionssted (se nedennævnte stadie 3) kan man tale om et romantisk tolkningsmønster bestående af tre stadier:

- 1) mytologi
- 2) tab af mytologi
- 3) genvindelse af mytologi i en anden form

Oplysningsprojektet har haft uvurderlig betydning for individets udfoldelsesmuligheder og udryddelse af uvidenhed. Men det medførte også et tab, som kom til at betyde udelukkelse af mytologi og metafysik og de dermed forbundne »livsvigtige erfaringsområder« (Nielsen 1994, s. 55). Den dagklare fornuft mangler et sprog for såvel sjælens labyrinter som for menneskets grundlæggende behov for sammenhænge. Den er derfor utilstrækkelig, når man skal forklare andre sider af mennesket end de rent fornuftsmæssige. I romantikken generobres mytologiens tabte verden i erkendelsen af, at oplysningstidens fornuftsopfattelse var for snæver og sjælløs. Der er tale om en på én gang af- og ommytologiserende læseevne som på den ene side gennemskuer det gamle stof som fantasi og psykologi og på den anden forvandler det blotlagte til moderne fantasi. I romantikken og senere sker der en »'oversættelse' fra det mytiske til det psykologiske sprog« (Nielsen 1994, s. 180), uden at poesien rationaliseres væk. Litteraturens mange '(ny)oversættelser' af det mytiske stof efter den egentlige romantik afspejler en opfattelse af myten som et evigtgyldigt perspektiv og viser, at ovennævnte skema udgør et produktivt tolkningsmønster.

I det følgende belyses William Heinesens *modtagelse* af myten med udgangspunkt i mytens tre stadier.

Barn og myte

Store dele af det senere forfatterskab omhandler barnet, og William Heinesens adgang til myten går overvejende gennem barnet. Myten – det barndomsmytiske – er erindringen om dengang fantasi og virkelighed

var uadskillelige, og fornuften endnu ikke havde affortryllet verden med sine ædruelige forklaringer. Når den gamle fortæller i romanen *Tårnet ved verdens ende* (1976) omtaler sin barndom med ordene: »det er svært at være fåmælt, når det drejer sig om rapporter fra Paradiset!« (s. 81), er det som en kommentar til Heinesens mange fortællinger om barnet. Barndomsminderne besidder en kerne af mystik, som ikke vil slippe sit tag i den aldrende digter.

William Heinesen formidler et mangfoldigt, men et udpræget positivt billede af barndommen. Han udtrykker følgende om sit personlige forhold til barndommen:

Naturligvis var barndommen en både gylden og dejlig tid. Og naturligvis var den i mange henseender også det stik modsatte. Skyggesiderne vil jeg ikke dvæle ved, men holde mig til nogle af de gyldne.

Jeg har aldrig længtes tilbage til min barndom, for jeg føler den faktisk stadig som noget nærværende. Barndomserindringerne blegner så vist ikke med alderen, de bliver stærkere. En uudtømmelig brønd er barndomstiden – et eventyrbjerg, der altid gavmildt åbner sig for dit »sesam!« (Heinesen 1989, s. 35).

Det personlige forhold til barndommen blev også det digteriske – og omvendt. Sammen med forfatterskabets mange barnlige sjæle er barnet trylleformularen, som giver fortælleren adgang til livets største skat, der er »barndommens fortryllede øjenlinser« (Heinesen 1985, s. 115). Som en anden H.C. Andersen *dyrker* William Heinesen barnets umiddelbare tilgang til verden. Han kobler sig til barnets anelser om verdens sammenhænge og dermed til et kraftfelt af grundlæggende, mytiske fantasiforestillinger:

Verden åbenbarer sig for et barn i skikkelse af en monstrøs hærskare af uforståeligheder. Den må man så søge at bringe rede i – en formidabel opgave. Stort set den samme opgave, menneskeheden til alle tider har været stillet overfor, og som den har søgt at løse på forskellig vis, først gennem mytologiske og religiøse fantasier, siden gennem skønsom udnyttelse af viden og erfaring. Men barnet har ikke engang som de primitive folkeslag en mytisk overlevering at holde sig til, men må skabe sig sin egen mytologi (Heinesen 1967, s. 129).

Her har vi en af forfatterskabets mange paralleller mellem barnet og den arkaiske myte- og stammeverden. De fantasifulde tanker, barnet gør sig om livet og døden, er væsensbeslægtet med menneskets urfantasier, således som de udfolder sig i religionen og fortællekunsten fra de ældste tider. Barn og myte kobles således sammen som oprindelige oplevelsesformer, og William Heinesen understreger hermed barnets arketyperiske oplevelsesmønster.

Heinesens opsøgning af det mytiske i barnet og barndommen er et ønske om mening og sammenhæng. Barnet har en egenverdi i forfatterskabet og er forbundet med en positiv fortolkning af myten. William Heinesen er loyal over for myten både i sin indlevelse i barnets forestillinger, og når han lader sine abstraktionsstræbende mytiske fortællere overskride barnets spontane tilgang til verden. Gennem sine overskridelser ekspliciterer og bekræfter fortællerne på deres egen voksenlitterære facon barnets mytiske forestillingsverden. I sine poetiske udfoldelser af barnets og mytens betydning hæfter William Heinesen sig med andre ord ikke – som oplysningstraditionen har gjort det – ved mytens dogmatik i form af overtro og intolerance, men fastholder mytens forståelse for de almenmenneskelige vilkår. Budskabet i revitaliseringen af myten er, at selv om myten ikke længere står til troende, kan dens betydning ikke opløses eller nedslides, den er en forsat kunstnerisk inspirationskilde og et uødeligt tilværelsesperspektiv.

William Heinesens mytiske univers bliver på den måde et moderne si-destykke til de gamle myter og deres evne til at skabe syntetiske forestillinger om verden. Den omtalte parallel mellem barnets fantasi og kulturrens og traditionens oprindelige mytisk-religiøse fantasi er et tydeligt eksempel på dette. Heinesen skaber en dialog mellem sine egne digtermyster og de oprindelige myter eller oprindeligt mytiske elementer ved at skabe en levende forbindelse mellem en arkaisk og samtidig evigt ung livsbevidsthed og en moderne fortællebevidsthed. Den livsanskuelse, som afspejler sig i denne forbindelse genfinder vi i mytens fortælling om livet, som gennemstrømmes af en religiøs følelse: »Al sand digtning er religiøs, og al sand religion er livs-poesi« (Heinesen 1961, s. 140 – oversat fra færøsk), som William Heinesen siger i et interview. Heinesens livs-poesi udgør en højere enhed af livssyn og poetik. Godt hjulpet af humorens rummelighed og ydmyghed er livs-poesien i stand til at binde en ellers modsætningsfyldt verden sammen. Forfatterskabet bekræfter på den måde et af mytens karakteristika: »Myten vil ophæve de spændinger, som skaber behovet for den« (Auring 1999, s. 229).

Den mytiske fantasi repræsenterer en hellig, religiøs kraft, idet ordet helligt er det samme ord som at hele. Ordet religion peger i samme retning og stammer oprindelig fra det latinske *religare*, som betyder »at binde sammen«. Mytens evne til at binde sammen afspejles i dens intuitive og universelle billeder af liv og død. Ligesom de oprindelige myter svarer barnets forestillingsverden hos William Heinesen til det, litteraturfilosoffen Gaston Bachelard kalder »intuitive kosmogonier« (Bachelard 1969, s. XIV), der opleves som intime, konkrete essenser. Intuitionens umiddelbare opfattelse af helhed er beslægtet med mytens autoritativt udtrykte vished. Antropologen Julius Schniewind forholder sig mere nøgternt definerende til myten, som han opfatter som »en fremstilling af uobserverbare virkelighedsformer udtrykt ved hjælp af observerbare former« (Ramløv 1977, s. 101). Det er en lignende suveræn blanding af stærkt sanset virkelighed og fornemmelse for en transcendent virkelighed, som barnet hos Heinesen oplever i fortættet form. Suverænt, fordi barnet i sin spontane åbenhed og med sine vitale forestillinger er en storforbruger af fantasi og virkelighed, som det omsætter i mere eller mindre håndfaste forestillinger om verden. Barnet er virkelighedsforstærkeren par excellence i forfatterskabet. Analogt med mytens idealiserede univers kan Heinesens forestillinger om barnet læses som en idealforestilling om mennesket og dermed som et udtryk for forfatterens livssyn.

Barnet udgør en appelform, en påkaldelse af myten forstået som et forsøg på at genskabe noget oprindeligt og autentisk. Den heinesenske myte er en måde at få fat i noget, som er gået tabt ved moderniteten. Det er oplevelsen af en livsfjendtlig civilisation, som får William Heinesen til at distancere sig fra moderniteten og nutiden og i stedet søge mening og fordybe sig kunstnerisk i barnet. Mere præcist bevæger William Heinesen sig væk fra moderniteten forstået som beskrivelser med vægten lagt på den samfundsmæssige forandringsproces på Færøerne. Han afskriver dog ikke moderniteten, men radikaliserer sin opfattelse af den. I de mytisk inspirerede værker fremtræder moderniteten i højere grad som en kunstnerisk modernitet. Den samfundsmæssige modernitet afløses med andre ord af en opfattelse af modernitet som refleksionsrum. Det er dog ikke et rum, hvor tanken hersker alene, men hvor tanken afrundes af den billedskabende evne, som modsat skærpes af tanken. Modsætningen mellem en forsvindende tid og de nye tider i de første romaner bliver nu til et spørgsmål om kunstnerisk fortolkning af vekselvirkningen mellem gamle og nye fortælleformer og forestillinger. På den måde fastholdes forbindelsen mellem tradition og modernitet, samtidig med at forfatter-

skabet udvikles til at afspejle en dybereliggende kulturel kontinuitet mellem fortid, nutid og fremtid. Den skærpede bevidsthed om moderniteten som refleksions- og fortolkningsrum sætter sine mest synlige spor i Heinesens fortællebevidsthed, som først og fremmest er en bevidsthed om, at det er bevidstheden – fortolkningen – der bestemmer virkeligheden, uden at bevidstheden erstatter eller bliver selve virkeligheden. Virkeligheden er ikke længere en skildring af et nutidigt færøsk samfund, men en erindring om barndom og ungdom, fortalt af en stadig mere eksplicit, aldrende fortæller. Den erindrede virkelighed er en forestillet virkelighed og mere åben for fortolkninger end traditionelle realistiske beskrivelser.

Erindringens dobbeltbevidsthed

Den kunstneriske fordybelse i barnet og barndommen filtreres fortrinsvis gennem en aldrende fortæller eller digters stærkt markerede erindringsbevidsthed. Erindreren fortolker barndommen og kæmper samtidig med bevidstheden om forgængeligheden, som det lykkes erindringen delvis at ophæve i erkendelsen af barndom og alderdom som komplementære livsaldre. Barndommen repræsenterer mytologien, alderdommen tabet af mytologien, mens erindringen om barndommen udgør genvindelsen af mytologien i en kunstnerisk form.

Erindring og med den myte og fantasi er i stand til at elevere den prosaiske virkelighed; og det er som sådan, at erindringen bliver til en kunstnerisk centralnerv i det mytisk-fabulerende forfatterskab. Ved siden af de talrige allusioner til en arkaisk forestillingsverden og erindringen om barndommen som den evige begyndelse indgår barnet også i en anderledes moderne sammenhæng: barnet som en vital del af den aldrendes bevidsthed og som en sprogligt formidlet verden. Refleksionerne over formidlingens og dermed også forgængelighedens vilkår sætter barndommen i et vemodigt lys. Erindringskunsten kan forekomme nostalgisk, men er først og fremmest styret af en komplementær eller dobbeltbundet bevidsthed, hvor de fortættede livsindtryk, som udgør forbindelsen mellem erindreren og det erindrede, sættes i perspektiv af dødens nærvær. Barndommen opfattes samtidig som værende varige indtryk og et tabt land. Dobbeltbevidstheden skal ses i lyset af forfatterskabets grundlæggende modsætningsdynamik mellem liv og død, evighed og forgængelighed, fantasi og virkelighed. Sidstnævnte modsætningspar rummer

også de to første, idet erindringen om barndommen bliver til som et møde mellem på den ene side evigtunge fantasier og drømme og på den anden en realistisk dødsbevidsthed. Dette er også et møde mellem fantasiens billedverden og bevidsthedens tankeverden. Fantasien og drømmene fornyer barndommens nærvær, samtidig med at tankens erkendelse af afstand til barndommen opretholdes. Fantasien indebærer en åbenhed over for barndommen som en storslået illusion, og tanken indebærer en tabsbevidsthed om den faktiske barndom som en flygtig illusion. Fantasiens poetiske illusioner og bevidstheden om det uigenkaldeligt tabte griber ind i hinanden og skaber mangfoldige brydninger.

Når barndommen og erindringens betydning tematiseres stadig tydeligere i forfatterskabet, hænger det ikke kun sammen med erindringens iboende slægtskab med poesien og kunsten som noget fjernt og dragende (se senere). Erindringen er også forankret i den aldrende forfatters egen erkendelse af, at »Man har lyset bag sig, og foran sig har man ingenting« (Bredsdorff 2000). Det er svært at se bort fra denne sammenhæng mellem liv og værk. Et finurligt eksempel på sammenhængen mellem personen William Heinesen og forfatterskabet er de 76 afsnit i *Tårnet ved verdens ende* (inklusive fortællerens syv monologer, som ikke er nævnt i romanens indholdsoversigt). Det samlede antal afsnit er en underhåndsuplysning til læseren om, at romanen kan forstås som forfatterens status over sit eget liv, idet den udkom i 1976, da Heinesen var 76 år gammel.¹ På den måde opnår forfatteren en vis identifikation med fortælleren Amaldus, der erindrer sin barndom og ungdom. Alderdommen har i øvrigt sat tydelige spor i både Heinesens sidste roman – *Tårnet ved verdens ende* – og i hans sidste novellesamling *Laterna Magica* (1985). Døden banker i disse værker på i skikkelse af en ventende Charon og »alderdommens og forkrænkighedens miserable fangetårn ved verdens ende« (Heinesen 1976, s. 50). Stærkere end før udkrystalliserer livet sig her i forfatterskabets sidste fase som et fortættet møde mellem barndommens uforglemmelige aura og alderdommens både vemodige og kontemplative livsindtryk.

Erindringen er en blanding af bevidsthed og poesi. Den skærper og afrunder af samme grund livssynet med sin stadig mere afklarede opfattelse samt stadig mere inspirerende oplevelse af livet som en evig kamp mod samt forhaling af døden. Inspirationen udvider denne kamp til en kamp mellem poesi og forgængelighed. Erindringen skærper med andre ord bevidstheden om poesiens og kunstens betydning, hvor poesien forklædt som erindring kæmper mod forgængeligheden og dødens fortabel-

se om at få det sidste ord. På den ene side møder erindreren naturen, universet og barndommen på deres – forgængelige – betingelser, og her er al modstand forgæves. På den anden side insisterer erindreren på at møde naturen, universet og barndommen på sine egne – kunstneriske – betingelser. Det sker ved, at William Heinesen i sine erindringsmyter revitaliserer og idealiserer det tabte og således udøver modstand mod den forgængelige og prosaiske virkelighed. Fortælleren i *Tårnet ved verdens ende* på det nærmeste håner den prosaiske omverdensvirkelighed som den »såkaldte uigendrivelige virkelighed!» (Heinesen 1976, s. 122 – undertegnedes kursivering). Virkeligheden kan gendrives – om end ikke fordrives i egentlig forstand – med »Poesiens voldsomt fortættede og stor-slåede uvirkelighed« (Heinesen 1978, s. 55), der er en magisk ophævelse af realitetsprincippet kaldet en »beklemmende virkelighed« (ibid.), som det hedder andetsteds. Dette er kunstnerens klassiske magtkamp mod virkeligheden i en nøddeskal. Umiddelbart efter i samme roman bliver det – betegnende for Heinesens tankeverden – slået fast, at »Det sidste ord har altid poesien« (Heinesen 1976, s. 122). Forfatterskabet lever til fulde op til disse ord, idet stort set samtlige værker munder ud i en håbe-fuld slutning til trods for den stadig stærkere bevidsthed om forgængeligheds vilkår.

Erindringens vage genbillede

Fornuftsmæssigt set tilhører barndommen en fjern og uigenkaldelig fortid, men ved hukommelsens og fantasiens grænseoverskridende evne kan den erindrende fortæller genfortrylle, dvs. genkalde sig den kraft, som barndommen udstråler. Det erindrede er det uforglemmelige, det, som gør det tabte nærværende. Men erindringens nærvær har også et element af fravær, som forhindrer genvindelsen af det tabte til at blive andet end et vagt genbillede – påstås det. Erindreren kender og erkender således sine begrænsninger, idet erindringen kun er en svag afglans af barndommens skønhed:

Det var skønt. Det var i de unge overvældelsernes dage, ekstremernes tid, – en storslået og småtskåren, en overmodig og forsagt, tøjløsløs og frygtssom, fortvivlet og glædedrukken, forelsket og hade-fuld tid, en tid til at rødme over af skam og anger og dog længes

vildt tilbage til når man i en ældre og mere stabiliseret (eller måske kun mere afblanket) alder dvæler ved den i erindringen (Heinesen 1980, s. 62).

Barndommens stærke modsætninger og nærvær gør den til forfatterskabets største aktiv, og erindringen om barndommen bliver derfor – til trods for de blegnede indtryk – den afgørende perspektivbærer. På den ene side fremstiller fortælleren barndommen som intensitet og fylde og på den anden erindringen om barndommen som et svækket indtryk. Det sidste hænger sammen med den afstand, som er forbundet med nutiden og alderdommens tilbagetrukne liv og mere afkølede tilstand, hvor fortælleren så til gengæld kan sidde og »betragte tingene fra et spidsfindigt spekulativt baghold!« (Heinesen 1980, s. 82). Det er en del af erindringens paradoks, at samtidig med at den er en svag afglans af barnets nærvær og opslugthed, er det i realiteten dén, som gør barndommen til en *skøn* (gen)oplevelse svarende til et grænseoverskridende mytisk nærvær. Barnet har verden og virkeligheden, men ikke digterens kunstneriske oplevelser af dens skønhed. Dette tydeliggøres i formidlingen af barndommen, hvor forholdet mellem den aldrende fortæller og hans unge alter ego langt fra altid er styret af erindrers distance og påkaldelse af barnet som et nærværende fravær. Fortælleren kan også forholde sig næsten neutralt til barnets oplevelser. Han lever sig ind i barnet med det resultat, at hans synsvinkel overlapper barnets. Ved et sådant fortællegreb sker ingen indblanding fra fortælleren i form af overordnede kommentarer. Læseren kommer tæt på barnet, og erindringen forekommer mere transparent. Her får læseren indblik i den faktiske barndom, i lighed med fortællerens monologer i *Tårnet ved verdens ende*, som bl.a. giver indblik i den faktiske alderdom. Romanens tydeliggørelse af barndom og alderdom som tilværelsens indgang og udgang fremhæver blot det overordnede formål, som er at skildre den aldrendes dynamisk erindrede *forhold* til barndommen. Overordnet set formidler Heinesen barnet 1) gennem tydeligt erindrede og fortolkede livsindtryk, hvor barnet forstås som et aspekt af den erindrende bevidsthed, og 2) gennem en oplevelsesnær erindring om barnets fantasier og sansning af verden.

Lad os se nærmere på sammenhængen mellem den fortolkende bevidsthed og dens forestilling om barndommen som et vagt genbillede. Den fortolkende erindring afspejler et komplekst forhold til barndommen, som hænger sammen med, at Heinesens litterære barndomsmyter på én gang er et stykke oprindelsesmetafysik og »en oprindelseshypote-

se«, som Nina Rosenstand kalder alle myter (Rosenstand 1981, s. 95). Med påpegningen af erindringens ringe betydning i forhold til barndomstiden gør erindreren opmærksom på erindringen som en rekonstruktion og dermed som en slags hypotese. Rekonstruktionen er tvetydig, idet den såvel rummer en formidling af ophavets varige indtryk som en formidling af dets svækkede indtryk. De varige samt varigt svækkede indtryk er på én gang genfortryllede og affortryllede indtryk. Rekonstruktionen er således mere end blot en formidling mellem erindrer og det erindrede; den bestemmer hele indtrykket, og mediet bliver så at sige til et budskab i sig selv. Erindringens bevidsthed om distancen til barndommen indebærer en bevidsthed om den – barndommen – som fravær og formidlet værdi; men erindringen er også betingelsen for forestillingen om barndommens skønhed og nærvær, selv om fortælleren tit giver udtryk for det modsatte:

men hvad jeg med mine fattige ord her søger at anskueliggøre giver blot en kummerlig forestilling om den ubeskrivelige aura, som alle ting, selv de beskedneste og mest hverdagsagtige, i hine fjerne tider udstrålede (Heinesen 1978, s. 51).

Fortælleren forsøger at sætte ord på sine følelser af tab, men ordene føles utilstrækkelige – for ham selv. Oplevelsen af ikke at kunne sige det, man har på hjerte, oplevelsen af, at der stadig er meget mere at fortælle er et ledemotiv i kortprosafortællerskabet.² I en større litteratursammenhæng hænger længslen efter barndommens fjernhed sammen med den klassiske fortællings bestræbelse på at oplyse eksistensens gåde.

Foruden et element af fravær indeholder erindringen også det, Nina Rosenstand kalder mytens »mere end« (Rosenstand 1981, s. 101). Mytens udefinerlige mere-end er et vidnesbyrd om, at erindringen aldrig bliver en total konstruktion eller hypotese; den er derimod en rekonstruktion af noget virkeligt: af noget der var og som på en måde stadigvæk er. Mytens ubestemmelige element er for William Heinesen et transcendent udtryk for, at virkeligheden er til som en intuitiv anelse eller som en erindring om en storslået, gådefuld sammenhæng, og at den kunstnerisk kun kan rekonstrueres som et vagt genbillede. Erindringen forbliver en hypotese om virkelighedens anden verden, men dog en særlig hypotese. Det er en hypotese, der er mere end en antagelse eller anelse om en uforklarlig sammenhæng. Erindringshypoteserne har deres egen magi og virkelighed. Det er hypoteser – rekonstruktioner – som ikke blot er bevidste

om, men som tilmed frem for alt er interesseret i deres egen iscenesættelse af virkeligheden med dertil hørende magi og paradokser. Erindringens magiske dimension er den særlige oplevelse af barndommen som et nærværende fravær, og erindringskunstens paradoks består i, at dens rekonstruktioner er *mere-end* i kraft af sit *mindre-end*. Her tænkes ikke på selve den mytiske virkeligheds mere-end, men på den kunstneriske – eller den moderne mytiske – virkeligheds mere-end, som kun kan realiseres ved at ledes gennem sprogkunstens nåleøje. Det er denne begrænsningens kunst, den underdrivende fortæller påstår er »fattige ord« og vage genbilleder. Erindringens påståede utilstrækkelighed slører skellet mellem begrænsning og mulighed, hypotese og virkelighed. Det gør erindringen, fordi moderne fortællekunst tit enten underkender eller – som William Heinesen – underdriver sin egen betydning. Men sløringsteknikken hænger også sammen med, at begrænsningens kunst hos William Heinesen samtidig er en grænsernes kunst, idet inspirationen i dette tilfælde opstår på grænsen mellem det faktiske og det fortolkede barn.

Litteraturhistorisk er der tale om genoplivelse af romantikkens forestilling om poesien i det fjerne, men grundlæggende hentyder det skønnes og det ubeskriveliges ekstra dimension til mytens kerne af mystik og stumhed, som nægter at lade sig blotte. Mytens nærværende fravær gør dens uforklarlige rest til en talende stumhed, som især er forbundet med erindringen om barndomsoplevelsernes ekstraordinære karakter. Et af forfatterens bedste eksempler på dette er erindringen om Nikodemussens »guddommelige bagværelse« (Heinesen 1978, s. 52) i novellen *Rosenmeyer*. Ved sin entre løfter erindreren sig selv og læseren ud af tiden:

dette beskedne sted rummede dog en mageløs fortryllelse. Hvori denne fortryllelse bestod – ja, det kan, som sagt, ord ikke udtrykke og har heller aldrig kunnet det. Man kan jo sagtens sige sådan noget som at det drejer sig om et refugium udenfor tiden, et lønkammer, der både rummede gravens fred og en vis ubændig og elementær lykkefølelse ved tilværelsen og nuet. Det bliver dog ikke nok, for der var et uudsigeligt *mere*, et element, der siden er gået tabt, men dog spøger som en sløret, men udødelig syvstjerne i erindringen (ibid., s. 51-52).

Minderne er stærke, men kan kun formidles som et vagt, men sejlivet genbillede af barndommen. Erindringen perspektiveres således både som et tab og som en delvis – spøgende – genvindelse af tabet. Til trods for

dets svage afglans af en større virkelighed, udgør genbilledet kernen i forfatterskabets grundlæggende forestilling om livsbekræftelse.

Forestillingen om det vage genbillede gælder ikke kun digterens barndoms minder. Drengens forestillinger om sin døde moder i romanen *Moder Syvstjerne* (1952) fortætter sig i et væsen, han kalder Æa, som er

en genspejling af hans moders sjæl. Kun et fattigt måneblegt genbillede, men dog en dyrebar mindelse om den moderlige sols forsvundne stråleglans (Heinesen 1986, s. 77-78).

Og i fortællerforordet til novellen *Grylen* (1957), der omhandler et arkaisk fastelavnsritual, tematiseres selve fortællingen som et »vegt« genbillede:

Her skal berettes om Grylen på Stapa, en sær eksistens, som det ingenlunde bliver nemt at skildre, for ingen kender Grylen uden Unge-Dunald, og hans mund er lukket med syv segl. Og selv om han vilde fortælle, kunde han ikke, for han er ingen mand af ord. Hans sjæl blomstrer på anden vis, hans glæde er som den springende kalvs, hans bekymringer er som den fældesyge fugls, kun storher skeren kender til en selvtillid som hans og kun tyve og røvere, der føres til retterstedet, kan føle sig så knuget i sjælen som Dunald når ordløs angst og ruelse hjemsøger ham efter hans mærkelige udskejelser. At ville omsætte alt dette i ord er næsten lige halsløs gerning som at ville tyde dyrenes tanker. Kun om et vegt genbillede af stærke, målløse ting kan der blive tale (Heinesen 1957, s. 33)

Som helhed fremstilles den heinesenske erindring som nutidens vage genbillede af en oprindelig tilstand. Erindringen manifesterer sig i første omgang som en længsel efter en tabt verden, men den er sig sine poetiske kræfter bevidst. Erkendelsen af erindringens egenverden rummer en livskraftig modstand mod nostalgis fortabelse i tabet. Erindringen bliver til en fortælling om barndommen dels som erfaringsfylde, dels som en flygtig drøm. Erindreren overvinder sin sentimentalitet og har styrke til at hente den kraft og det overskud, der ligger gemt i de varige indtryk fra barndommen. Ligesom i al kunst er det følelserne – i dette tilfælde de nostalgiske følelser over for det svundne – som er drivkraften, mens erindringens mytisk fortættede forestillinger omskaber tabet og nostalgien til et nyt nærvær. Det er den mytiske bevidsthed og troen på forbindelsen mellem kunst og virkelighed, der gør, at William Heinesen lige så lidt er

sentimentalt tilbagesøgende, som han er rationelt afvisende over for barndommen. Den begyndelse, han vender sig imod, ligger egentlig ikke i fortiden, men i erindringen, som fastholder den flygtige forestilling om begyndelsen. Erindringen er »den eneste evighed, der findes« (Heinesen 1986, s. 119) i forfatterskabet, og det er takket være den, at barndommens flygtige begyndelse bliver til en evig begyndelse.

Erindringens magi rummer både kunstens egen virkelighed og en ikke-kunstnerisk virkelighed. Den forholder sig til en konkret tid, barndommen, og til et konkret sted, Færøerne. Desuden forholder den sig til kulturens erindringer, herunder myte og sagn, der i lighed med erindringskunsten skaber et nærværende fravær. Eller som det siges om sagn i *Moder Syvstjerne*: »noget, der både er og ikke er« (ibid., s. 123). Det mytiske forfatterskab væver sted og verden samt myte, sagn og personlig erindring sammen. Moderne erindringskunst som Heinesens og oprindeligt mytisk stof formidler det samme til nutidslæseren, noget »for altid tabt, men som sådant en sindets evige ejendom, for at ty til et trøstensord af Ibsen (Heinesen 1967, s. 119). Ved at alludere til det kendte Henrik Ibsen-citat, »Evtigt ejes kun det tabte« fra skuespillet *Brand*, påpeger Heinesen det sære forhold mellem kunst og virkelighed. Hermed sætter han også lighedstegn mellem erindring og evighed, samt mellem erindring og genvindelse af det tabte.

Afmytologisering og ommytologisering

Som vi har set, er tab og genvindelse af mytologien ikke kun knyttet til barndomserindringer og forfatterskabets mange fortællinger om fabulerende børn. Ud over de nævnte eksempler gør det samme tolkningsmønster sig også gældende i forfatterskabets mange på én gang afmytologiserende og ommytologiserende fortolkninger af kristne forestillinger. Her er der ikke kun tale om et naturligt tab, som følger med udviklingen fra barn til voksen, men først og fremmest om et opgør med kristendommen som en livsfornægtende mytologi. Erindringens erkendelse af tabet af barndommen og opgøret med kristendommen har samme afmytologiserende virkning. Men i modsætning til tabet af barndommen er opgøret med kristendommen et bevidst valg og fortællerens selvstændigt iværksatte projekt. Afmytologiseringen hos William Heinesen er derfor tydeligst, når den er forbundet med sekularisering af især kristne myter.

De kristne trosforestillinger dementeres, men billedrigdommen i Bibelen myteunivers bliver samtidig genstand for en omtolkning. Nødvendigheden af at forbinde afmytologiseringen med en ommytologisering hænger sammen med, at afmytologiseringens evne til at gennemskue blændværk fx ved punktering af vaneforestillinger samtidig har den uheldige konsekvens, at den – ligesom afmytologiseringens fader, fornuften – virker affortryllende og blokerer for en poetisk helhedsfornemelse for virkeligheden. Det råder ommytologiseringen bod på ved at omtolke de af fornuften forkastede billeder og genindsætte dem i en større, genfortryllet sammenhæng. Heinesens forening af fantasi og virkelighedstroskab gør af- og ommytologiseringen til en sammenhængende proces: han afmytologiserer uden at rationalisere og genfortryller en affortryllet virkelighed uden at miste forbindelsen til den konkrete virkelighed og forfalde til nostalgi.

Begrebet afmytologisering blev oprindeligt fremsat af teologen Rudolf Bultmann i 1941 som program for fortolkningen af de mytiske forestillinger i *Det Nye Testamente*. Begrebet ommytologisering lægger sig op ad dette begreb og afspejler en erkendelse af, at en rationelt, afmytologiserende tankegang ikke er tilstrækkelig for at forstå livets sammenhænge. Ligesom Heinesens personlige erindring svarer ommytologiseringen til en rekonstruktion af præmoderne erfaringshorisonter.

Sekulariseringen og fornuften er i stand til at undergrave dogmatiske forestillinger. Men deres frigørelse af samfundslivet fra det religiøse grundlag rummer ikke noget sprog for livets mysterium. Vækst- og livsmysteriet kan kun forstås poetisk, gennem skabelsen af nye myter. Afmytologiseringen repræsenterer tabet af mytologien, mens ommytologiseringen repræsenterer generobringen af mytologien ved fx som William Heinesen at skabe moderne arketyper. Hans forfatterskab er et godt eksempel på ommytologisering som et forsøg på at omskabe gammelt sprog og gamle fortællinger ved på denne vis at formidle en forestilling om kræfter, der er større end mennesket. I sidste instans er omfunktioneringen af mytisk stof et forsøg på at genfortrylle kulturen ved at fastholde forestillingen om det hellige. Denne forestilling udtrykker et fundamentalt religiøst behov for at leve i en orden, i en sammenhæng. Hos Heinesen afspejler formidlingen af det hellige dels en erkendelse af, at tabet af den mytiske fantasi er et tab af symboler og sammenhænge og dermed et meningsstab, dels en vilje til at genvinde det tabte.

Gennem det meste af forfatterskabet er kristendommen i forskellige

afskygninger og det mytisk-fabulerende verdensbillede konkurrerende virkelighedstolkninger. Det afgørende våben i kampen mellem disse to universer er afmytologiseringen. I det følgende bruges *Moder Syvstjerne* som eksempel til at belyse, hvordan kristendommen afmytologiserer barnets mytiske verden, og hvordan romanens eget mytiske verdensbillede, programsat i fortællerens autoritative mytiske verden, svarer igen ved både at af- og ommytologisere kristne forestillinger.

Moder Syvstjerne

I *Moder Syvstjerne* forekommer forfatterskabets måske heftigste sammenstød mellem kristendommens forestillingsverden og William Heinesens mytiske verdensbillede. Kristendommens fremmeste repræsentant i romanen, Trine, fratager brutalt drengen Jacob de guder, han drømmer om, og ligeledes hans lyse drøm om sin døde moder. Dermed afmytologiseres drengens animistiske forestillinger om verden. Trines detronisering kaldes betegnende »Uddrivelsen af Paradiset« (s. 108). Som repræsentant for bodskristendom detroniserer hun barnets fantasiverden ved at kalde den afgudsdyrkelse og overtro. Hun erstatter nidkært drengens besjælede univers af muntre og skæve væsener med »sine gyselige forbundsfæller fra dødens land« (s. 92). *Bibelens* personer, som der hentydes til, kan drengen ikke opleve på samme sanselige og hyggelige måde, som han oplever sin egen gudeverden:

Og efterhånden går hans uskyldige hedenske verden i opløsning. De gamle dæmoner, der kunne være gyselige nok, men som også var både rørende, elskelige og grinagtige, afløses lidt efter lidt af de nye, der er anderledes farlige og højtidelige (s. 90).

Ved sit hårdhændede indgreb blokerer Trine for drengens naturlige udfoldelse og udvikling, som kaldes hans »søgende og skabende ånd« (s. 83). Netop *naturaligheden* i skikkelse af frugtbarhed og glad – tit erotisk – udfoldelse er det afgørende stridspunkt mellem den heinesenske myte og kristendommen. I forbindelse med at Trine indprenter drengen sit »terroristiske verdensbillede« (s. 90), hedder det, at »at man kan begynde at rense ud i den lille sjæl, i hvis forvildede mørke dåbens pagt kæmper sin kamp mod menneskenaturen og syndens tunge arv« (s. 90). Romanen

som sådan beskriver dregebarnet som livets håbefulde frugt, han inkarnerer »vækstens og fornyelsens lov« (s. 83). Syndsbevidstheden tillader derimod ikke Trine at anse drengen som andet end et uægte barn, en »syndens og ulydighedens forargelige frugt« (s. 55). På dødslejet vender hendes eget ulevede liv sig mod hende selv i skikkelse af gølge erindringer, da hun fortvivlet spørger sig selv: »Hvor er den frugt, jeg kan pege på som min ...?« (s. 125). Med sin stærke syndsbevidsthed har hun gennem hele livet forment sig selv adgang til livets glæder, hvorimod drengen som »opadstræbende gestalt« (s. 83) fortsætter med at udforske og besjæle verden efter, at Trine har mistet sin indflydelse på ham. Drengen genvinder til sidst sin store drøm om moderen – romanens centrale mytiske figur – da hans voksne ven, Ekkehart, fortæller ham, at moderen lever videre i vandet som sælpige. Romanen afmytologiserer således kristendommen ved at fremstille den som et »dødens land« (s. 92), og som en negation til verden som en levende – naturlig og livsbekræftende – sammenhæng.

Kampen mellem (barndoms)myte og kristendom foregår også på romanens overordnede plan, hvor den mytiske fortolkning af verden bekræftes og kristendommens fortolkning afkræftes. Det foregår som en kamp mellem myte og eskatologi, mellem menneskenaturen og fornægtelse af menneskenaturen, mellem forestillingen om Jorden og den »dennesidige« verden som et godt sted at være og forestillingen om verden som værende ond, mellem umiddelbar livsglæde og en glædesløs, skyldbetyngt protestantisk livsholdning. Romanens livssyn viser sig som en bevidsthed om store, naturlige sammenhænge indimellem direkte udtrykt i elementære panteistiske hymner til livet. Romanen, hvis undertitel er *En Fortælling fra Tidernes Morgen*, formidler sit livssyn via en dobbelt tilblivelse, som er tæt forbundet: livets og subjektets. Den sidstnævnte skabelse er drengens ovenfor beskrevne frigørelse fra Trine og efterfølgende generobring af forestillingen om moderen. Den første skabelse er derimod af kosmisk-biologisk art, idet livet på Jorden beskrives som et mirakel i et ellers øde univers og sættes ind i en evolutionær sammenhæng. Fortællerens fylogenetiske og dermed evolutionært prægede skildringer af naturens flora og fauna placerer også mennesket i sammenhæng med alskabningen. Et sådant perspektiv åbner sig, da goplen »den ældgamle nybegynder« beskrives som den »lille forglemte almoder«, hvis »sene ætlinge« – mennesket – »sukker imod dig i umådelig genkendelse. Alle bærer dit mærke i deres legemers dyb, de kostelige indvolde, hvor liv tændes og bliver til« (s. 114-115). Den oprindeligt sto-

iske forestilling om skabningens gyldne kæde – *catena aurea* – forankres således i en udpræget kropslig bevidsthed, som besjæles af romanens kosmiske bevidsthed.

Foreningen af mennesket og kosmos, allivet og menneskelivet er også en forening af kød og ånd og som sådan en forestilling om en storslået, naturlig livssammenhæng. Den mangfoldige – indre som ydre – natur er nøglen til forståelsen af såvel barnet og romanens barnlige sjæle som mennesket i almindelighed. Forestillingen om det naturlige indebærer på den ene side et nøgternt realistisk menneske- og natursyn, som er et produkt af tankens virkelighedsbestemthed og som sådan tilhører sekulariseringen. På den anden side indebærer naturligheden et poetisk udvidet natur- og menneskesyn, der ser selv indvoldenes lilleverden i kosmisk belysning. Viljen til at binde sammen og genfortrylle er så stærk, at hele romanuniverset antager en epifanisk fortættet karakter.

Trines livsbenægtende kristendom er derimod ude af stand til at se noget godt i almindeligheden og det naturlige, navnlig menneskenaturen, og dermed ude af stand til at forene det himmelske og det jordiske. Det er på grund af hende, at denne barneskildring truer med at udvikle sig til et bethlehemske barnemord, ironisk nok »forsøgt udført« i kristendommens navn. Bethlehem, som er den by, Jesus blev født, i omtales to gange i romanen (s. 14 og 58). Barnets korte, men lyksalige samvær med moderen kaldes kort og godt dets Bethlehem. Sammen med romanens talrige bibelallusioner og dens stærke polemik mod kristendommens idéunivers kan fortællerens brug af dette billede understøtte en opfattelse af *Moder Syvstjerne* som et moderne sidestykke samt modstykke til den centrale bibelske beretning om, da Gud blev menneske. Med sine arketypiske beskrivelser af moder og barn læser jeg romanen som en omtolkning af især skriftstedet kapitel 3 vers 16 hos evangelisten Johannes:

Thi således elskede Gud verden, at han gav sin Søn den enbårne, for at enhver, som tror på ham, ikke skal fortabes, men have evigt liv.

Med sin stringente mytiske komposition og stærke modsætningsunivers profilerer *Moder Syvstjerne* sig som forfatterskabets mytiske manifest. Romanen kan derfor passende ses som et sidestykke til dette bibelvers, hvis populære betegnelse er *den lille Bibel* og som antyder en opfattelse af skriftstedet som kristendommens programerklæring. Roman og bibelcitater udgør således to fortællinger, begge med manifestkarakter. Roma-

nens dobbelte – omtolkende og polemiserende – forhold til kristendommen gør, at den ikke forholder sig entydigt til bibelverset. Moder og søn kan i første omgang fortolkes som en livsbekræftende – kærlighedsfyldt – parallel til Gud og hans søn, hvor sønnerne i sig selv repræsenterer livets fortsættelse og i sidste instans evigt liv – på Jorden. Men romanen giver også belæg for at læse dette vers som et udtryk for kristendommens patriarkalske verdensorden, i forhold til hvilken *Moder Syvstjerne* må betegnes som en modernmyte. Det umiddelbare tegn på romanen som et modstykke til bibelverset er, at Gud (fader) og søn erstattes af moder og søn. Under kirke dåben skærpes modsætningen mellem kristendommen og romanens univers, og det kommer bl.a. til udtryk i de billeder, der glider gennem moderens sind, som kredser om menneskesønnens vanskæbne: »... men aldrig kan du komme til at elske dette rystende gudepar, sønneofren og hans uskyldige offer« (s. 57). Her konfronteres *Bibelens* Gud med romanens moder og understreger, at *Moder Syvstjerne* ikke blot er en moderne modernmyte, men også som en modmyte til den patriarkalske og lidelsesfikserede kristendom. Modmyten bekræftes yderligere, om end mindre tydeligt, gennem drengens søgende og skabende ånd, der har moderens status som himmeldronning som sigtepunkt. Modsat Bibelens gudepar – men ligesom sin bibelske navnefælle Jakob, som bliver optaget i himlen på en himmelstige – har purken et skabende bindeled mellem himlen og jorden, som er moderen.

Skriftestedet udgør også en modsætning til selve ånden i *Moder Syvstjerne*, på den måde at hele det 3. kapitel i *Johannes-evangeliet* handler om adskillelsen mellem ånd og kød og dermed også om adskillelsen mellem det jordiske og himmelske, det menneskelige og guddommelige. Heri hedder det med karakteristisk bibelsk klarhed: »Hvad der er født af kødet, er kød; og hvad der er født af Ånden, er Ånd« (3,6).

Som en inkarnation af livets evige genkomst samt af det skabtes egen genskabelse af verden og sig selv er drengen med sin søgen og skaben derimod et billede på foreningen af kød og ånd, der bl.a. kommer til udtryk i, at moder og barn lever i hinanden på trods af dødens adskillelse. Forfatterskabets livssyn manifesteret som dynamiske dualismer mellem kød og ånd, liv og død, er en modvægt mod kristendommens tilsvarende fastlåste og lukkede dualismer. Manifestets store manifestation er drengen selv. Hans forening af fantasi og virkelighed i skikkelse af dynamiske identitetsforestillinger om moderen udgør en eklatant modsætning til kristendommens dogmatik. Den besværgende og nærmest opdragende fortæller gør også sit til at binde drengens skæbne og fantasi til moderen,

som han som allerede nævnt kalder Æa, og som i følgende citat forekommer som et billede på menneskesindets søgende og skabende ånd:

Og aldrig vil han komme til at glemme Æa, hun skal følge ham livet igennem. Hun skal antage stedse nye skikkelser og navne, svarende til de skiftende aldre (s. 77).

Disse forestillinger om blodets bånd fremstår som en psykologisk nødvendighed, der skal forhindre drengen i at fortabe sig i nostalgisk længsel efter moderen for til sidst at risikere at blive opslugt af fortiden, eller, som hans veninde Rita, der først er fortabt i febrilske paradisfantasier og som siden bliver helt fortabt og sindssyg.

Ånd-kød-problematikken viser, at af- og ommytologiseringen af kristendommen er centreret omkring romanens markante forestillinger om natur og det naturlige. Der er en yderligere polemisk pointe i, at højdepunktet i denne forvandlingsproces knytter an til en af kristendommens mest dystre sider: forestillingen om de sidste tider. I kapitlet »Dødedans«, hvor Antonia – moderen – ligger på det sidste, alluderes der flittigt til undergangsforestillingerne i *Bibels* sidste bog, *Johannes' Åbenbaring*. På sit dødsleje optræder Antonia som apokalypsens frugtsommelige kvinde:

Og et stort tegn blev set på himmelen, en kvinde, beklædt med solen, og under hendes fødder var månen, og på hendes hoved en stjernehjørning, og hun var frugtsommelig og råbte i barnsnød og havde hårde veer (s. 72-73).³

Det er Trine, »som taler og læser op af skriften om de sidste tider« (s. 72) for at mane en følelse af undergang og straf frem i sin steddatter Antonia. Men i Antonias øren forvandles Trines stemme til »en stor himmelstemme«, som giver hende indtryk af at være en fødende »omstrålet af et morgenligt lys« (s. 72). Denne oplevelses distance til og dementi af Trines ord løsrner skriftstedet om den frugtsommelige kvinde fra sin umiddelbare dystre sammenhæng og forener det med romanens forestilling om Antonia som Moder Syvstjerne. Der sker med andre ord en poetisk frigørelse midt i dødedansen, hvor apokalypsens frugtsommelige kvinde – på sanselig vis – forvandles fra at have været et negativt mytologisk billede i Trines univers til at blive en fortrolig mytologisk stemme i Antonias øren. Fortælleren ser Antonia som skaber af liv, mens Trine ser hende som fortabt.

Forestillingen om den frugtsommelige kvinde omkranset af sol, måne

og stjerner vækker mindelser om billedkunstens fortolkninger af Madonna som *Schutzmantelmadonna*, på hvis skytskåbes indvendige side der er afbildet himmelhvelvet med sol, måne og stjerner. Det er et arketypisk billede af Madonna og svarer til den klassiske forestilling om den skærmende himmelmoder, der afspejler et grundlæggende behov hos oldtidens mennesker for at føle sig varmet af en omsluttende moderskikkelse og dermed skærmet mod det endeløse rum, dets kulde og ensomhed. Det uendelige rum forvandles således til et beskyttelsesrum. Med disse billeder af universets lyskilder har fortælleren også fat i den ultimative rumforestilling, som understreger forestillingen om naturlighed som et dementi af kristendommens forestilling om et paradisisk opholdssted efter døden. *Moder Syvstjerne* er en fortælling om tilblivelse, og de mange natur- og rumbilleder er følgelig skabelses- og oprindelsesmetaforik. Man kan derfor læse romanen som en af- og ommytologisering af *Det Gamle Testaments* Guds- og skabelsesforestillinger, på samme måde som denne myte om moder og søn dementerer og forvandler *Det Nye Testaments* tragiske beretning om Guds søn. Allusionerne til kristendommens dualismer bliver således til noget andet og mere end en fornægtelse af kristendommen.

Også tidligere i romanen sættes billeder af sol, måne og stjerner i forbindelse med Antonia; denne gang i en beskrivelse af hende som nybagt moder. Ligheden mellem citatet fra *Johannes' Åbenbaring* (se slutnote 3) og nedenstående mytiske personifikation bekræfter hendes position som romanens store mytiske figur:

Antonia, den unge moder, tilbringer sine dage og nætter i sin egen fortryllede verden, en ø i tiden, en lykkelig måne, utilgængelig for alle undtagen Ham, drengen, livets genfødsel og inderste mening. Oppe over hendes hoved stråler sol og stjerner, dybt under hendes fodsåler bruser en afgrund af svundne dage og nætter (s. 11-12).

Det er den samme moderværdighed, Antonia igen krones med under sin dødedans. Derfor forvandles hendes heftige kamp mod døden til et storslået drama, som aktiverer stærke kosmiske billeder og som endvidere låner stemning og billeder fra kristendommens undergangsmyte. Den af- og ommytologisering, som sker i denne forbindelse, består henholdsvis i et opgør med *Johannes' Åbenbaring* som apokalypse og i en anerkendelse af poesien i undergangsstemningen i denne bog. Den bibelske undergangsstemning blandes yderligere op med en mytisk beskrivelse af Antonias dødedans, hvor døden personificeres som en »grinende kavalier«

(s. 74). Når fortælleren mobiliserer så mange kræfter til at beskrive den undergangsscene, hænger det sammen med, at det er himlens og jordens skaber (s. 135), der er ved at gå under. Romanmyten forvandler småbypigen og moderen Antonia til en af forfatterskabets mange kvinde-mytske figurer. Hun billedliggør mytens abstrakt, men dog elementært udtrykte livsbevidsthed: »for du er ikke kun én, du er en mangfoldighed og en almindelighed« (s. 135). Man mere end aner en polemiserende og omtolkende allusion til den kristne treenighed, Faderen, Sønnen og Helligånden. I stedet for den kristne treenighed træder det gode livs treenighed, som er »én«, »mangfoldighed« og »almindelighed«.

Antonias døds kamp og deraf følgende af- og ommytologiseringer indgår som en del af den overordnede magtkamp mellem *Moder Syvstjerne* som skabelsesmyte og kristendommen som undergangsmyte. Modsætningen mellem disse to virkelighedstolkninger viser sig også i romanens komposition. Bogens første halvdel slutter med Antonias død, og det gør den med ordene »Så er der ikke mere« (s. 75). Denne konstatering stemmer overens med Trines forestilling om Jorden som en jammerdal samt hendes forestilling om verdens snarlige undergang. Men denne bratte afslutning dementeres umiddelbart efter, idet moderens døds kamp efterfølges af sønnens livskamp. Ligesom et barn, der får fortalt historier, begynder 2. del med spørgsmålet

Er der så ikke mere?

Jo, der er stadig ham, drengen (s. 76).

Ved at skildre moderens død som en tilsyneladende afslutning på fortællingen får fortælleren på den ene side afkræftet kristendommens eskatologiske forestillinger og udstillet dem som livsbenægtende og på den anden – i kraft af fortællingens fortsættelse – sat mytens betydning i relief som en ny begyndelse personificeret i drengens fortsatte søgen og skaben. Det, som i de oprindelige skabelsesmyter, samt i *Moder Syvstjerne*, fremstår som realiteternes realitet – livets tilbagekomst – svarer til en forestilling om en evig fornyelse og begyndelse. Romanen er en fortælling om tidernes morgen, ikke om tidernes aften som *Bibels* Åbenbaring. Med sine åbenbaringer af tidernes evige begyndelse på Jorden er *Moder Syvstjerne* et modstykke til *Johannes'* Åbenbaring. Derfor bliver den apokalyptisk-dyrkende Trine i romanens værdiunivers selv til en apokalyptisk eksistens: »Du vidste ikke at det stadig kun er tidernes morgen« (s. 129). På denne måde sættes begrænsningerne i Trines apokalyptiske

livsholdning i opposition til den evige begyndelse. Romanens evighedsforestillinger og indplacering af mennesket i en kosmisk-biologisk forståelsesramme fungerer som et dementi af Trines livsbenægtende univers koncentreret om løn og straf i det hinsidige.

Fantasiens rejse på stedet

William Heinesens brug af fortolkningsmønstret mytologi – tab af mytologi – genvindelse af mytologi viser, at han finder sin egen blanding af mytisk fantasi og kosmisk besjælet virkelighedstroskab. Virkelighedstolkningen er en solidt forankret og samtidig grænseoverskridende virkelighed. Forfatterskabet har på den ene side en romantisk inspireret tro på kunstens billedskabende evne praktiseret som ommytologiserende fortolkning og på den anden en realistisk forankret forestilling om et kosmisk evighedsperspektiv. Tilsammen viser det, at William Heinesen føler sig rodfæstet i en konkret og kontinuerlig sammenhæng i og uden for litteraturens verden. De mytiske oplevelser forbinder litteraturen til livet, mens de kunstneriske fortolkninger af mytisk stof forbinder livet til litteraturens tanke- og billedverden. Som konkret og kontinuerlig sammenhæng er myten en drøm om evighed, som strengt set ikke er knyttet til det enkelte menneskeliv, endsige til kristne skyldkomplekser, men til menneskelivets fortsatte fortælling. William Heinesen opfattede ikke livet som noget »strengt personligt« (Bredsdorff 2000), som han har sagt. Liv for ham var derimod formidling af en sammenhængende virkelighed: »Selv om det enkelte led glider ud af kæden«, siger han, »så fortsætter livet« (ibid.). Den stærke virkelighedsfølelse, som sætter det enkelte menneskeliv ind i en større – organisk og besjælet – sammenhæng, omfatter også religionen, kulturen og traditionen. Heinesens tilbagevenden til oprindelige og fantasifulde fortælleformer som myte og sagn er en fornyelse af kulturens rødder og en genoplivelse af en religiøs livstolkning. Han henter styrke og genfortryllelse i en svunden tid, som er nærværende i skikkelse af det, han kalder

den anden Verden, den kender man, uden den vilde man ikke helt være sig selv ... Poesien bor dér, og de store dybe Sandheder om Døden og Livet vel ogsaa (Flohr Sørensen 1994, s. 55).

Ligesom i moderne mytisk prosa generelt er fantasien og transcendentale forestillinger – og dermed også romantiske forestillinger – en styrende

kraft i William Heinesens mytiske forfatterskab. Mytisk prosa er et udtryk for, at centrale dele af romantikken lever videre, efter at den egentlige romantik er ebbet ud. Romantisk fantasi indoptages i realistisk påvirket litteratur og allieres med en mere nutidig virkelighedstroskab. Blandingen af fantasi og virkelighedstroskab er også tydelig hos en forfatter som Johannes V. Jensen, hvis myter og beskrivelser William Heinesen læste igen og igen og hvis opfattelse – om nogens – var »dennesidig«, men »Hans dennesidighed var transcendent«, som Niels Birger Wamberg siger (Wamberg 1980, s. 132). Menneskets paradislængsel, som Johannes V. Jensen selv kalder »en gammel vital drøm« (Jensen 1944), indfries ikke. Paradis er et tabt land. Men fantasien, som han i en kronik af samme navn kalder *Rejse paa Stedet*, er i stand til at genfortrylle verden – eller som han siger: »Den bringer det Fjærne nær« (ibid.). Længslen mod barndommens fjernhed bliver hos William Heinesen ligeledes en rejse på stedet, et storslået nærvær.

Artiklen har koncentreret sig om nogle af forfatterskabets romantiske reminiscenser forstået som en videreudvikling af romantisk-mytiske forestillinger med kristendommen som antitese. Men dette er ikke hele forklaringen på den realistiske dybdevirkning i William Heinesens mytiske univers. Behovet for at skabe nye helhedstolkninger ud af mytens betydningsverden bør også ses i lyset af hans egen samtid, herunder især den kolde krig mellem realismen og modernismen i det 20. århundrede. Som realist forholder William Heinesen sig på lignende måde til modernismen og moderniteten som romantikerne til oplysningstiden. Opgøret med modernitet og rationalitet tager sig ud som en afstandtagen til den ensrettede opfattelse af moderniteten kun som værende fremskridt og frigørelse. Kritikken er skarpest leveret i *Moder Syvstjerne* og gælder modernitetens progressive mantraer som 'frihed', 'individ', 'viden', 'fremskridt', 'fornuft'. Budskabet er, at frihed uden forpligtelser, individ uden menneske (eller mennesket uden medmennesket), viden og fremskridt uden visdom og hukommelse er ligeså åndløse som ånd uden kød. Myten inkluderer en afvejning af forholdet mellem kød og ånd, fornuft og følelse og repræsenterer dermed et livsfilosofisk ideal hos Heinesen. På den måde adskiller William Heinesen sig såvel fra sværmende romantisk fantasi som instinktdyrkende animalister i sin egen samtid.

Noter

1. Jeg skylder en af mine studerende ved Københavns Universitet, Tine Jørgensen, en tak for denne talsymbolske iagttagelse.
2. Med kortprosaforfatterskab mener jeg såvel novelleforfatterskabet som de senere mytisk-fabulerende romaner, der på sin vis består af korte tekster i form af mere eller mindre selvstændige kapitler.
3. Citat fra *Johannes' Åbenbaring* 12. kapitel vers 1 og 2.

Litteratur

William Heinesen:

Moder Syvstjerne. Gyldendal 1986 (1952).

Tårnet ved verdens ende. Gyldendal 1976.

Kur mod onde ånder. Gyldendal 1967.

Fortællinger fra Thorshavn. Gyldendal 1978.

Her skal danses. Gyldendal 1980.

Laterna Magica. Vindrose 1985.

God aften måne. God aften min ven. Fiskers Forlag 1989.

Skaldið Christian Matras. Varðin 34/1961.

Andersen, Jens: *Vildmanden. Sandemose og animalismen i mellemkrigstidens litteratur*. Gyldendal 1998.

Auring, Steffen og Erik Svendsen: *Efterskrift*. I: »Under strømmen. Mytisk prosa 1890-1910« af samme forfattere. Dansk lærerforening 1999.

Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. Oversat af Maria Jolas. Beacon Press 1969.

Bibelen. Udgivet af Det danske Bibelselskab i København 1991.

Bonde Jensen, Jørgen: *Forgyldning forgår. Guldalderforelæsninger*. Babette 1998.

Bredsdorff, Lene: *William Heinesen*. Udsendelse i Danmarks Radio 6. febr. 2000.

Flohr Sørensen, Hanne: *Bellman os og vor verden*. I: »Tårnet midt i verden«. Red.: Vár í Ólavsstovu og Jan Kløvstad. Tórshavn 1994.

Holk, Iben: *Johannes V.'s mytisme*. Dagbladet Information 28.-29. aug. 1999.

Jensen, Johannes V.: *Rejse paa Stedet*. Kronik i Politiken 23. jan. 1944.

Løgstrup, K.E.: *Skabelse og tilintetgørelse*. Gyldendal 1978.

Løgstrup, K.E.: *Ophav og omgivelse*. Gyldendal 1984.

Møller Kristensen, Sven: *Den store generation*. Gyldendal 1974.

Nielsen, Erik A.: *Den romantiske renæssance*. I: »Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970« af samme forfatter. Danmarks Radio Forlaget 1994.

Ramløv, Preben: *Myter og folkeeventyr*. Gyldendal 1977.

Rosenstand, Nina: *Mytebegrebet*. Gad 1981.

Rosiek, Jan: *Romantisk moderne*. I: »Romantik i europæisk litteratur«. Red.: Kirsten Søholm og Hans Carl Finsen. Aarhus Universitetsforlag 1989.

Wamberg, Niels Birger: *Johannes V. Jensen*. I: »Danske digtere i det 20. århundrede« bd. 1. Red.: Torben Brostrøm og Mette Vinge. Gad 1980.

Mindre bidrag

Tycho Brahe og Ovids 'statque caditque'

Tycho Brahes *ingenium* havde mere end én side: sit ypperste ydede han inden for astronomien, men også som latindigter var han fremragende, sådan som det eksempelvis fremgår af hans værk *Urania Titani* fra 1594.

Typisk for renæssancedigtningen er det, at den fuldt bevidst peger tilbage på den antikke latinske poesi. Det gælder også i nærværende tilfælde: Tycho bygger sit værk op over Ovids første heroide-brev,¹ men alluderer derudover også til andre sekvenser fra heroide-brevene, ja til Ovid i det hele taget. P. Zeeberg har i sin nylige udgivelse af *Urania Titani* beskrevet Tychos fundering i Ovid og opregnet en lang række imitationer.²

Jeg vil her gerne føje en enkelt til: I passagen om venskab hedder det (459-460)

Tempora læta ferunt multos, sed nubila tollunt,
Fortunæ arbitrio stantque, caduntque simul.

Zeeberg har her allerede nævnt vers 459 på baggrund af Ovid *Tristia* 1.9.5-6³

donec eris sospes, multos numerabis amicos:
tempora si fuerint nubila, solus eris.

men også vers 460 kan ses som en allusion til Ovid, nemlig til *Epistulae ex Ponto* 2.3.10, hvor det hedder

et cum fortuna statque caditque fides.

Tycho bibeholder både den overordnede mening (at venskab står og falder med skæbnen) og placeringen af det signifikante udtryk *sta(n)tque cad(i)ntque* i begyndelsen af pentametrets anden del. Den lette omformulering af verset, som Tycho foretager, er et godt eksempel på latindigterens fortættede arbejde med *imitatio*.⁴

Det ses bedst, hvis man betragter hele det afsnit, der drejer sig om venskab, vers 455-462, et stykke der er foranlediget af et formodet tab af en god ven:

Eurialo et Niso similis quamplurimus olim.
Tam tibi, quamque mihi, fidus amicus erat.
Quam bene jam reliquos digitis numerabimus omnes,
Ambobus vix nunc unus et alter adest.
Tempora læta ferunt multos, sed nubila tollunt,
Fortunæ arbitrio stantque, caduntque simul.

Pene mihi solus superest sine felle, vel astu,
Qui perstet firma Frater Apollo fide.

De to imitationer kan ses som et omdrejningspunkt for denne sekvens. De kobles sammen i de to vers 459-460 og udtrykker sig gnomisk om det almengyldige: I medgang har man venner, i modgang ikke. I versene før og efter tales der om den specifikke situation: Engang var der mange venner, nu omtrent kun *Frater Apollo*.

I sammenkoblingen af de to imitationer i vers 459-460 ombytter Tycho i vers 460 Ovids subjekt *fides* med det implicite subjekt *amici*. Det sker i naturlig forlængelse af vers 459, hvor ordet *amicos* indgår elliptisk i objektet *multos*, en proces der for at optimere sammenkædningen implicerer en ombytning af *et cum fortuna* med *fortunæ arbitrio*, eftersom formuleringen *et cum fortuna* efter det prægnante udsagn i vers 459 ikke er markant nok; desuden limer han – føles det – de to vers sammen med ordet *simul*.

Ombytningen af *fides* med *amici* ændrer næppe den oprindelige mening, men Tycho forbereder den alligevel i sekvensens begyndelse, når han taler om *fidus amicus*. Her knyttes *fides* og *amicus* snævert sammen, i øvrigt under henvisning til det forbilledlige venskab mellem Euryalus og Nisus, sådan som Vergil beskriver det i Æneidens femte og niende bog.

Når Tycho fjerner *fides* fra vers 460, er det imidlertid næppe blot for at koble vers 459-460 tættest muligt sammen; nok så meget skyldes det et ønske om – efter i øvrigt i et vist omfang at have modelleret versene 457-458 og 461 efter Triasekvensen – at gemme ordet til den hædrende omtale af *Frater Apollo* i vers 462.

Her indsættes det på præcis det sted sidst i pentametret, hvor det stod i det ovidianske forlæg, og hvor det følgelig kunne have stået i Tychos imitative pentametervers 460. Men dets oprindelige status som subjekt genvindes ikke. Den plads indtages nu af *Frater Apollo* med et eftertryk, der er så meget større, som *Frater Apollo* egentlig er subjekt i hovedsætningen i vers 461, men indrykkes ved en slags omvendt prolepse i relativsætningen.

I modsætning til vers 458 indgår venen altså nu fuldt ekspliciteret ved navn, ligesom konteksten er helt igennem positiv. Nu tales der ikke længere om *stant* og *cadunt* som i lige grad potentielt sandsynlige. Kun det første led kommer i betragtning, tilmed ikke kun ekspliciteret som *stet*, men som *perstet*: *Frater Apollo* vil blive stående, han falder ikke. Præfikset *per* understreger, at det sidste led *cadatque* aldrig kan komme på tale. *Fides* må som formen *fide* nøjes med positionen som ablativ, men opnår en stærk understregning gennem attributtet *firma*, en understregning der insisteres på ved anvendelsen af hyperbaton: *firma* står sidst i første hemiepes, som *fide* gør det i den anden.

Denne ommodellering af det ovidianske *fides* bidrager til at betone *Frater Apollos* betydning: I sekvensens start lægger Tycho ud med at knytte *fides* og *amicus* sammen i substantiv med attribut med formuleringen *fidus amicus* i beskrivelsen af en ven, der som sådan kommer det legendariske venskab mellem Euryalus og Nisus nærmest. Dette overgås nu i vers 462, hvor *firma* ... *fide* som ablativ knytter sig attributivt til den ekspliciterede *amicus*, *Frater Apollo*; ikke blot omkranser formuleringen *firma* ... *fide* (som hyperbaton) *Frater Apollo* og

fremhæver herved denne, men i modsætning til før, hvor *fidus* ikke defineredes nøjere, tillægges *fide* – som nævnt – nu det forstærkende attribut *firma*. *Frater Apollo* og hans status som *amicus* bliver således sat i højrelief. Han er som ven eksemplarisk.

Denne sindrige *imitatio* har en mening, der rækker ud over den selv. Tycho har jo skrevet digtet i sin søster Sofies navn, i form af et brev fra hende til hendes elskede Erik Lange. Således er den ros af Tycho, som søsteren her udtaler, jo altså forfattet af Tycho selv. Men således set er det netop at forstå som et manifest udsagn af Tycho, om at han faktisk – i medgang og modgang – ønsker at stå søsteren og hendes elskede bi.

Noter

1. Oluf Friis: *Den danske Litteraturs Historie I – Fra Oldtiden indtil Renæssancen (c. 1615)*. København 1975 (1937-45), side 449.
2. Peter Zeeberg: *Tycho Brahes »Urania Titani« – et digt om Sophie Brahe*. Renæssancestudier 7. København 1994, side 113-23 og side 189 ff.; i et brev vedkender Tycho Brahe sig arven fra Ovid. Han siger: *hanc Elegiacam ad imitationem Ovidianarum nupere animi causa sororis nomine a me lusam*, se Friis, side 449.
3. Zeeberg, side 240.
4. Om Tycho Brahes anvendelse af *imitatio*, se Minna Skafte Jensen: *Kærlighedens alkymi. Tycho Brahe »Urania Titani«*, i: Povl Schmidt m. fl. (edd.): *Læsninger i dansk litteratur I: 1200-1820*. Odense 1998, side 85-91 og 320-21.

Sven Lindahl

Om et manuskript til Herman Bangs roman »Det graa Hus«

Herman Bang gav i oktober 1901 redaktør Kristian Dahl, min far, som var en god ven af ham, et manuskript til *Det graa Hus*. Manuskriptet har efter min fars død været i mit eje, men er nu afhændet til Det Kongelige Bibliotek, for at det kan være tilgængeligt for en eventuel undersøgelse.

Manuskriptet er interessant derved, at dets tekst ikke er identisk med originaludgaven af bogen. En enkelt stikprøve, manuskriptets blad 29 sammenholdt med originaludgavens side 105-112, viser hele 36 afvigelser.

Manuskriptet består af 59 løse blade – af hvilke dog blad 28 mangler – pagineret af Herman Bang fra 1 til 55; upagineret er et blad mellem blad 4 og 5 samt et blad svarende til den sidste side i originaludgaven med slutcitatet; af bladene 17 og 33 findes både a- og b-blade. Fem af bladene er tilklippede stumper, delvis med rester af skrift fra en afklippet linje.

Det er skrevet på forskellige slags håndgjort papir, med syv forskellige vandmærker. Formatet er ca. 18,5 x 11,5 cm, det samme format, som Bang brugte til breve, og linjerne løber på bladenes lange led.

Skriften er ekstremt lille, fx står der på blad 31 ca. 80 linjer på de 11,5 cm, på blad 29 70 linjer. Blad 29 svarer, som nævnt, til ikke mindre end syv sider i originaltrykket. Med friske øjne må det dog kunne lade sig gøre at sammenligne hele manuskriptet med originaludgaven.

Efter blækfarven kan manuskriptet opdeles således: Der er anvendt næsten sort/brunt/gråbrunt blæk i tre afsnit: blad 1-12 (blad 12 forinden skifter blækfarven), blad 20-40 og sidste, upaginerede blad. Med blått blæk er to afsnit skrevet: blad 12 forinden – 19 (blad 19 er kun en afsnittet stump af et blad) og blad 41-55, bogens III. del. Manuskriptet har meget få rettelser, væsentlig overstregninger og fraklip.

Hvad kan meningen have været med dette »mikro-manuskript«?

Af et brev fra Herman Bang til Fritz Boesen (Ulla Albeck og Erik Timmermann (udg.): *Breve til Fritz*, København 1951, s. 187) fremgår det, at Bang endnu 30/9 1901 arbejdede på *Det graa Hus*. Manuskriptet er blad 55 dateret 10/10 1901. Det ledsages af et brev til Kristian Dahl, dateret 23/10 1901. Bogen anmeldes i *Berlingske Tidende* 3/12 1901.

Hvis manuskriptet har været til rådighed for forlag/trykkeri, kan det altså kun have været det mellem 10/10 og 23/10.

Imod, at det skulle være *selve* det oprindelige (urettede) trykforlæg, taler ikke blot denne meget korte periode, men også mikroskriften, som måtte være nok så vanskelig at arbejde med for en sætter.

Måske har det dog været forelagt forlag/trykkeri, for på blad 1 v er anført: Oplag 3000, skrevet med en anden hånd end Bangs. Det er imidlertid også muligt, at denne påtegning er foretaget af Olga Dahl, Kristian Dahls hustru. Hun fulgte Bangs virke med levende interesse – herom vidner både hendes og Kristian Dahls datter, Signe Dahls, udsagn og adskillige breve fra Bang til Olga Dahl, bevaret i privateje.

To steder i manuskriptet, blad 35 og blad 52, er med blyant indføjet et tal, henholdsvis 145 og 217. Forudsat at det er sidetal, henviser de hverken til originaludgaven eller mindeudgaven, men de kunne måske henvise til Bangs kladde, som vel må have fyldt adskilligt flere sider end det foreliggende manuskript. Dog ligner 7-tallet i 217 ikke Bangs 7-taller. Udgaverne har ikke ekstra tekst svarende til indføjesstederne.

Om »mikro-manuskriptet«s tekst er *identisk med* trykforlæggets (som formentlig ikke er bevaret?) og de talrige ændringer i originaludgaven i forhold til manuskriptet foretaget i korrekturene, eller om de allerede findes i selve trykforlægget, kan næppe afgøres.

Ændringerne er såvel stilistiske afvigelser som tilføjelser – ofte tydeliggørende – og udeladelser. Et par enkelte eksempler fra min stikprøve blad 29:

Ms.: Ja, hvor han sad. Moderen lo > *udgaven s. 106⁹⁻¹⁰*: Ja, hvor han sad, med strittende Ben og Øjnene stive i Hovedet. Moderen lo.

Ms.: som følte han den Halvblods under sig. > *udgaven s. 106²⁴⁻²⁵*: som sad han endnu paa den skønne Halvblods Hingst.

Ms.: der havde sin Stol halvt ude paa Gulvet. > *udgaven s. 107⁶⁻⁷*: der havde skubbet sin Stol halvt ude [*sic! rettet til ud i mindeudgaven*] paa Gulvet.

Er »mikro-manuskriptet« en *første renskrift* forud for trykforlægget, foretaget umiddelbart efter at romanen var afsluttet, eller måske jævnsides med at Bang arbejdede på den? Og har det i så fald kun været til hans eget brug, vel til at udarbejde selve trykforlægget efter? Det er jeg tilbøjelig til at antage. Men dette spørgsmål står åbent for en nærmere undersøgelse.

Jonna Rohmann

Ingemanns Den hemmelighedsfulde Port

Paa denne Verdens Grændsemur
Lønporten til en ny Natur
Paa skjulte Søile hænger.
Hvert Øieblik, som Pulsen slaaer,
En Sjæl igjennem Porten gaaer,
Og Ingen seer den længer.

Hvert Fodtrin gaaer mod Muren frem,
Og altid Porten staaer paa Klem,
Dens Hængsler altid knirke.
Gravmørke strømmer fra den ud;
Dog gjennem Mørket sender Gud
En Straale fra sin Kirke.

Den Straale kun til Øiet naaer,
Hvor Sjæle-Børneskaren staaer
Som Juleaften hjemme
Og stirrer trøst paa lukte Dør,
Der hvad de aldrig skued før,
Til herligst Stund skal gjemme.

Gik Fader alt ad Døren ind,
Gik Moder ind med Slør om Kind,
Gik Søster selv og Broder –
Forsvandt de Alle uden Lyd,
De Smaa dog veed, der bliver Fryd
Hos Fader og hos Moder.

Og aabnes Døren helt tilsidst,
Saa veed de, Jesusbarnet vist
Har bragt dem Julegave –
Saa see de – hvad de troede før –
Vidunderlig bag aabne Dør
Staaer Juletræets Have.

Døden, og hvorledes mennesket skal møde den, er et af de store temaer i den kristne salmedigtning. Det kan undre, at et af de mest gribende dødsdigte, Ingemanns *Den hemmelighedsfulde Port*, skrevet i september 1861, fem måneder før hans død, i modsætning til så mange andre af hans digte ikke er kommet ind i salmebøgerne, skønt Hartmann skrev en smuk melodi til den i det følgende år. Den forekommer heller ikke i *Tonen fra Himlen* (1912, optr. 1964), Hans Brix' »Bil-leder af den kristelige Lyrik«.

Og man kan se hvorfor. Der er ikke nogen »Sjælens glade Pilgrimssang«; en



tone fra himlen fornemmes næppe, selv om de to sidste linjer i anden strofe, »Dog gennem Mørket sender Gud / En Straale fra sin Kirke«, kunne opfattes som en sådan, skønt reduceret til en formel. Når man læser digtet i sin helhed, ser man, at her tales der ikke om kirken som et åndeligt fællesskab (og endnu mindre om kirken som organisation), men at hvad der menes, er snarere en jordisk lys-fornemmelse, et oplyst kirkevindue i nattens mørke.

Selv når Ingemann skriver om de store abstrakte ting, forbliver han altid konkret; det har givet hans salmedigtning dens friskhed. I dette digt er der to rumforestillinger, der glider ind i hinanden: en grænsemur, som skiller to verdener ad, med en port, hvor trafikken altid går i samme retning, og et værelse, hvor børnene venter, inden de må træde ind i julestuen. Også der er trafikken ensrettet: faderen går ind, så moderen, derefter de større søskende; det er døren eller porten, der holder de to egentlig uforenelige rumbilleder sammen. I de afsluttende linjer er de to forestillinger smeltet sammen: det pyntede juletræ står ikke inden døre, men i en have, på den anden side af grænsemuren, med ekko fra paradises have.

Af disse to rum er det ene skræmmende, det andet betryggende, og skønt det sidste optager tre af digtets fem strofer, er det det første, som griber læserens sind med største kraft, for der er få digte, hvor uvisheden og angsten over for døden har fundet så direkte udtryk. Vi véd ikke noget om den »ny Natur« på den anden side; ingen og intet er nogensinde kommet tilbage derfra – Kristi opstandelse som garanti for, at døden kan overvindes, kommer slet ikke ind i billedet. Her skimtes ingen forklaringskyst; »Gravmørke strømmer« ud fra lønporten, som »Mørket vælder / Af Nattens Sluser ud!« i en anderledes betryggende aftensang fra 1838. Der udgår ligesom et sug fra åbningen, som trækker menneskene mod sig, og de forsvinder »uden Lyd« og uden afsked, kun portens evindelige knirken i hængslerne høres. Ingemann kendte den knirken fra sine tidlige år; faderen døde, da han var ti år, moderen, som i digtet går med enkeslør et også juleaften, og tre brødre, da han netop nåede voksen alder. Han blev snydt for en del af barndommens tryghed, og måske var det derfor, han som ingen anden guldalderdigter har kunnet give udtryk for barnets behov for tryghed og fortrøstning, ikke mindst de forældreløse asylbørn, som *Morgensange for Børn* blev skrevet for. Og træk af barnet finder man også i portrætter af den voksne Ingemann og måske i hans forhold til faderfiguren Grundtvig og til konen Lucie.

Det er ad analogiens vej, det betyngte sind søger sin trøst, mindet om en lukket dør, bag ved hvilken gaver, fryd og samvær med de kære afdøde ventede.

Men det er ikke en erfaring eller en overbevisning, den 72-årige gamle digter har på rede hånd; der skal barnesjælens tro og forvisning til. Her foreligger vel en anden analogi. Barndommen var jo ikke bare en tid med intensiv glæde og blind tro, men også en tid fuld af uro og angst for at finde sig forladt og alene, ude i uvishedens mørke. Hvis det havde vist sig, at barnet, som stod alene foran den lukkede dør, ikke behøvede være bange, så var der anledning til at tro, at det gamle menneske, der ubønhørligt var på vej mod den knirkende port, heller ikke burde være bange. Men en forvisning var det ikke for den, der skrev digtet, kun en forhåbning, han greb efter, da tilintetgørelsen truede.

Trods strålen fra kirken og Jesusbarnet som julegavernes metaforiske giver er *Den hemmelighedsfulde Port* ikke et kristeligt digt, men måske et digt, som endnu kan nå mennesker i en afkristnet verden. Og Hartmanns kongeniale melodi fortjener at blive sunget igen. Den består af to lange linjer af jævne noder; denne uafbrudte bevægelse passer både til tekstens underliggende og skjulte rastløshed og til den ustandselige gang mod dødens port. Men moltonarten lysner til dur under et par takter i midten, ikke som en forvisning, hvor man kan slå sig til ro, men som et glimt af håb i mørket.

Hans Kuhn

Anmeldelser

Saxos Danmarkshistorie i nyoversættelse ved Peter Zeeberg bd. 1-2. Illustreret med 75 monotypier af Maja Lisa Engelhardt. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, Gads Forlag, København 2000. 600 kr.

Det er ikke længere nogen nyhed, at Peter Zeebergs nyoversættelse af Saxos *Gesta Danorum* er en stor begivenhed. Dagspressen har bragt samstemmende begejstrede anmeldelser, og bedriften har indbragt oversætteren udgiverselskabet Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs Lis Jacobsen-pris.

Udgivelsen præsenterer sig med behørig monumentalitet i to store, velindbundne bind med store læsevenlige typer. Maja Lisa Engelhardts illustrationer er kongeniale, en art abstrakte landskabsvisioner, stundom med antydede figurative elementer. De passer fint sammen med oversætterens erklærede intention om at give en tidsmæssigt neutral oversættelse af den gamle tekst, en gendigtning, om jeg så må sige, uden udskjelser til højre og venstre på tidslinjen. Efter selve oversættelsen følger tre efterskrifter, én ved Karsten Friis-Jensen (om Saxos tekst), én ved Peter Zeeberg selv (om at oversætte Saxo) og én ved Henrik Wivel (om Maja Lisa Engelhardts illustrationer) samt et personregister.

Der er tale om en prægtig bogproduktion, som alle involverede personer og institutioner kan være stolte af.

Her er det selve teksten, der skal stå i centrum. Zeebergs oversættelse er den sjette i rækken af en tradition, der går tilbage til 1575. De foregående er Anders Sørensen Vedels (1575), Sejer Schousbølles (1752), N.F.S. Grundtvigs (1818-22), Frederik Winkel Horns (1898) og Jørgen Olriks (1908-12). Man kan nu beskrive det danske skriftsprog fra humanismen til årtusindskiftet på dette grundlag – ganske vist ikke uden lakuner, men alligevel. Jeg vil i det følgendeanskue den seneste oversættelse som et led i denne historiske udvikling og derfor inddrage dens forgængere baglæns kronologisk.

Da den sagnhistoriske del af Saxo (dvs. bind 1) indeholder en mængde tekst i virtuose bundne former, har jeg udvalgt to bidder: én formet i vers og én formet i prosa. Udvælgelseskriteriet har ikke været æstetisk, men dikteret af den rent praktiske nødvendighed af, at de ret mange tekstuddrag, der har skullet bruges til denne anmeldelse, hurtigt måtte tilvejebringes.

Skal man præstere en bare nogenlunde fagligt forsvarlig bedømmelse af en Saxooversættelse, kommer man ikke uden om at læse i den latinske tekst. Det forudsætter kundskaber i det latinske sprogs ordforråd, morfologi og syntaks, som kun en blæremås kan tage for givet, med al respekt for *Danske Studiers* læsere, så undervejs vil jeg bidrage med lidt hjælp i analysen af den latinske tekst.

Den latinske tekst er gengivet efter Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave v. Jørgen Olrik og Hans Ræder (1931). Inden for overskuelig tid vil der foreligge en ny udgave af Saxos originaltekst ved Karsten Friis-Jensen med den nye oversættelse som paralleltekst. Da Peter Zeeberg har benyttet Friis-Jensens

reviderede latinske tekst som grundlag for sin oversættelse, kan der være afvigelser mellem denne og 1931-udgaven. Så vidt jeg kan bedømme, har det dog ikke den store betydning for de valgte uddrags vedkommende.

Uddragene af de ældre oversættelser er citeret fra Allan Karkers indledning til Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs faksimileudgave af Vedels oversættelse (1967).

Først et eksempel på bunden form fra 6. bog kapitel 9 afsnit 19. Zeeberg har valgt at oversætte de mange digte i 1. bind i originalens antikke versemål. Der er tale om i alt 24 forskellige kunstfærdige klassiske metra, af hvilke heksametre og elegiske distika er de mest fremherskende.

Her skal det dreje sig om et afsnit umiddelbart efter afslutningen af Ingjaldskvadet i heksametre, hvor den drabelige sagnhelt Starkad (også kendt som Stærk-odder, hvilken form kan slås op som henvisning i det nyttige navneregister bagest i bind 2) netop har givet tøsedrenge og luksusbugen kong Ingjald en generalskideballe efter alle kunstens regler. Dundertalen gør sin virkning, konstaterer Starkad. Således ytrer han sig i Peter Zeebergs oversættelse:

Nu, kong Ingjald, farvel! Nu har du bevist at du ejer styrke og mod i dit bryst. Din vilje har magt over kroppen, det har den selv gjort klart, ej heller kløgtige tanker savnede du, for nok har du siddet her tavs og forpuppet lige til nu – men nu vil du oprette skaden med retsind, selv råde bod på din sløvhed og døs med styrke og mandsmød. Kom, lad os gøre det af med resten og ikke la' nogen undgå den skæbne som hver og en har gjort sig fortjent til. Drabsmand skal mødes med drab, forbrydelsen falde tilbage på sin gerningsmand. De dræbtes kadavre skal trække læsse i hob på en vogn, deres lig skal rakkeren hastigt skaffe af vejen – den sidste respekt fortjener de ikke, ej heller gravhøjens skjul, nej, ingen skal vise dem ære, skænke dem ligfærd og bål eller hvælve en høj over graven. Spredt over engenes jord skal de rådne og flænses af fugle, her skal forpestet fordærv ligge stinkende ud over landet.

Det er formmæssigt excellent oversat. Cæsuren deler hvert vers smukt over, som den skal i ordentlige heksametre, og der er tilstrækkelig prosodisk variation til, at læseren ikke får daktyldelirium (den kværnende dumdada dumdada-rytme kan hurtigt blive en pestilens, fordi metret på dansk må gengives som en vekslen mellem betonedede og ubetonedede stavelser, mens der på latin er tale om kvantiterende vers, altså om vekslen mellem lange og korte stavelser). De tre spondæer i rap i »(falde tilbage) på sin gerningsmand. De (dræbtes kadavre osv.)« modvirker monoton. Overholdelsen af reglerne er ikke gået ud over syntaksen, der er så klar og ligefrem, som man kan ønske sig – bemærk, at oversætteren har klareret sig helt uden at gribe til inversion.

Hvordan ser mon Saxos latinske tekst ud? Jo:

Rex Ingelle, vale, cuius iam prodidit ausum
plenum animi pectus. Tibi mens in corpore regnat
auspicio patefacta suo, nec defuit altum
pectore consilium, quamquam taciturnus ad horam
exstiteris; nam damna moræ probitate rependis,
torporemque animi redimis virtute potenti.
Fac age, fundamus reliquos, nullusque periculum
effugiat, quod quisque pari ratione meretur.
Cedat in auctorem facinus, premat artificemque
culpa relata suum. Cæсорum corpora curru
excipiant famuli, promptusque cadavera lictor
efferat, officiis merito caritura supremis
et bustis indigna tegi; non funebris illis
pompa rogusve pium tumuli condonet honorem;
putida spargantur campis aviumque terenda
morsibus, infesto maculent rus undique tabo.

16 vers, nøjagtigt som hos Zeeberg. Læsere, der kan lidt latin, vil hurtigt konstatere, at det ikke kun er i ydre omfang, at oversættelsen stemmer overens med forlægget. Med sin forening af naturlighed i syntaks og ordvalg og versteknisk behændighed er oversættelsen en forbavsende nøjagtig gengivelse af, hvad der faktisk står hos Saxo.

Selv de retoriske figurer, som den latinskrivende klerk er så glad for, og som kan falde så akavet for nutidens patosforskrækkede danskere, kommer med. Tag fx formuleringen: »Nu vil du oprette skaden med retsind, selv råde bod på din sløvhed og døs med styrke og mandsmod« (på latin: *nam damna moræ probitate rependis, torporemque animi redimis virtute potenti*). Men det er jo hele tre ting! – For det første en parallelisme (de to parallelt opbyggede sætninger til venstre og højre for kommaet) med for det andet indbyggede antiteser (»skade/retsind« *damna/probitate*) samt »sløvhed og døs«/»styrke og mandsmod« (*torporem animi/virtus*), for det tredje udtryksvariation – *variatio sermonis*, som de gamle kaldte det – her ved tautologiske ordforbindelser (sløvhed og døs samt styrke og mandsmod). At Zeeberg har opløst de latinske hypotagmer *torporem animi* (styrkelse + genitiv) og *virtute potenti* (kerne + attribut) til sideordnede ord, er kun en ekstragevinst.

Selvfølgelig har Peter Zeeberg i efterskriften ret i, at man ikke konsekvent kan gengive alle Saxos virkemidler, højst stræbe efter at ramme tekstens virkning. Det er for resten i sig selv ikke så lidt. Men det er faktisk lykkedes ham et langt stykke hen ad vejen at genskabe klassiske retoriske kunstgreb i et fængslende moderne dansk. Imponerende!

Den citerede passage hører ikke til de mest intrikate, men den frembyder alligevel nogle velkendte problemer for latinoversættere. Findes der fx overhovedet en ækvivalent til det evige *virtus* i moderne dansk? Tja, »mandsmod« er i hvert fald i det aktuelle eksempel en ganske dækkende gengivelse, især fordi Starkad gentagne gange i det foregående har kaldt kong Ingjald for »tøsedreng«, og bare rolig: Den nye oversættelse er helt fri for *dyd*!

Det er ikke så ligetil altid at gengive den retoriske stils udstrakte brug af syno-

nymer. »Cedat in auctorem facinus, premat artificemque culpa relata suum« – de to led i parallelismen udtrykker stort set det samme (*auctorem* og *artificem* optræder i begge tilfælde i betydningen 'ophavsmand'). »Drabsmand skal mødes med drab, forbrydelsen falde tilbage på sin gerningsmand« er en elegant gengivelse – og så i gode heksametre!

Der kunne være god grund til at analysere nogle flere eksempler på oversættelse i bunden stil. Bjarkemålet og afsnittet om Starkads død er blot to af højdepunkterne. Strengt taget er de seks Saxooversættelser af sprog- og smagshistoriske grunde usammenlignelige, alligevel er det ikke for meget sagt, at Zeebergs versoversættelser er de bedste hidtil.

Eftersom Peter Zeebergs umiddelbare forgænger, Jørgen Olrik, er den eneste, der gengiver Saxos egne versemål, tager jeg oversættelserne i baglæns kronologisk rækkefølge. Det har også spillet ind, at overgangen fra den yngste til den ældste oversættelse ville blive for hård.

Således Olrik 1908-12:

Ingeld, min Konge, lev vel! Nu har du da vist at du ejer
Manddom og Mod i dit Bryst, og din Vilje er vaagnet til Live:
kraftig den styrer din Haand, og med Kløgt har du øvet dit Størværk.
Hidtil du tøved og tav, og laa som i Døs og i Dvale;
nu du med Ære og Dyd vil oprette alt hvad du ødte;
daadrig og djærv du dig ter til Bod for din Søvn og dit Sløvsind.
Haand da paa Værket nu lagt! lad os veje dem alle til Hobe!
Ingen skal undgaa sin Død, da de alle var lige om Brøden!
Falsk slaa sin Herre paa Hals, og for Svig skal de skyldige bøde!
Trælle maa Ligene læsse paa Vogn, lad Bøddlen dem bære
ud nu af Ædlingens Hal, og bort med Kroppene age;
ingen skal sørge ved Grav, og den sidste Ære dem vise,
ingen dem brænde paa Baal, og ej skal med Højtid og Hæder
Kroppene stedes til Jord, eller Kæmpehøj over dem tues;
raadne paa Heden de skal, og Ravne skal sønder dem slide,
Aadslerne slænges i Hob, og Agrene stinke saa vide.

Bestemt ikke ueffent. Versifikatorisk er der næppe en finger at sætte. Hvor det er Zeebergs erklærede mål at ramme et forholdsvis tidsmæssigt neutralt nutidigt stilleje uden nymodens anakronismer som den ene yderlighed og støvede arkaismer som den anden, søger Olrik at bibringe teksten en gammelmodig, »middelalderlig« (folkeviseinspireret) bouquet.

Hvad der hos Saxo lyder: »Fac age, fundamus reliquos« bliver hos Olrik til »Haand da paa Værket nu lagt! lad os veje dem alle til Hobe«. Starkads korte opfordringsformular *fac age* udvides hos Olrik til det Chr. Wilster-agtigt arkaiserende »Haand da paa Værket nu lagt!«. Zeeberg nøjes med imperativen »kom«, der er endnu mere lakonisk end det latinske forlæg. Når Olrik gengiver *fundamus reliquos* med »lad os veje dem alle til Hobe«, vil mange nutidslæsere være rystet af, men det skal man selvfølgelig ikke bebrejde Olrik, som ikke har haft målgruppens bredde at tage hensyn til. Ikke desto mindre rammer Zeebergs mundrette »lad os gøre det af med resten« efter min bedømmelse endnu bedre, hvad

der faktisk står på latin – grundbetydningen af *fundere* er 'udgyde noget flydende'; det betyder her ordret 'strække til jorden' eller 'få til at ligge udstrakt på jorden', drab og blodsudgydelse er kun to af ordets konnotationer, som hos Zeeberg.

Olrik gengiver i øvrigt den latinske tekst ret nøjagtigt, men ikke så nøjagtigt som Zeeberg. Når Starkad anerkendende konstaterer: *Tibi mens in corpore regnat*, så betyder det rent ud sagt »Din vilje har magt over kroppen« (Zeeberg). Olriks »kraftig den (: *viljen*) styrer din Haand« får ikke rigtig med, at Ingjald hidtil har været en forædt døgenigt, »en slave af sin mave«, som det hed hos Sallust. Zeebergs gengivelse er både på det denotative og det konnotative niveau en mere dækkende gengivelse.

Og så er der ordfølgen. Jørgen Olrik gør rundhåndet brug af inversion, hvilket for så vidt er i orden, gammeldags og sagaagtigt skal det jo virke, men når »Ravne skal sønder dem *slide*« helt umotiveret kommer til at rime på »Agrene stinke saa *vide*«, er denne anmelder stået af. Det løsrevne rim kommer til at virke som et forstyrrende stiltræk, der slet ikke passer til heksametrene.

Derimod er det fint, at Olrik får bogstavrimene med i »Trælle maa *Ligene* læsse paa Vogn« (*Cæsurum copora curru excipiant famuli*), hvad Zeebergs »De dræbtes kadavre skal trælle læsse i hob på en vogn« ikke gør.

Hos Frederik Winkel Horn, Olriks umiddelbare forgænger, er teksten næsten ikke til at genkende:

Hil og sæl,
min høje Herre,
nu jeg ser,
du Mod ej savner.
Længe tav du,
nu du taler
uden Ord
med ædel Daad.

Lad os fælde
hele Flokken,
ikke én
vor Hævn skal undgaa;
hver nu bøde,
hvad han brød;
længe nok dem
Livet undtes.

Væk med dem,
som alt vi vog,
ud af Hallen
med de Aadsler!
Ej paa Baal
I skal dem bære,
læg dem ud
som Ulvføde.

Pludselig er den verbose Starkad begyndt at meddele sig i telegramstil! Sagen er, at Winkel Horn har forsøgt at rekonstruere, hvad der måske, måske ikke, har lignet Saxos forlæg. Eftertidens dom over Winkel Horns forsøg på at digte oldnordisk udseende strofer – stavrim og bjæffesyntaks – har generelt ikke været nådig, man kommer uvilkårlig til at tænke på Johannes V. Jensen, når han ikke var bedst.

Inddragelsen af de konkrete og anskuelige detaljer, som er så karakteristisk for Saxos livfulde fortællestil, og som både Zeeberg og Olrik giver os læsere lov til at nyde, er helt væk. Trælle, der skal læse ligene på en vogn, er der ingen af, rakkere har borte taget – nej, »ud af Hallen med de Aadsler!«. Her skæres der virkelig ind til benet. Man kunne også sige, at Winkel Horns vers forsøger at skrælle latinen af Saxos vers – de retoriske kunstgreb, de prosodiske raffinementer, rigdommen i ordforrådet, alt det, som tidligt gav Saxo hædersnavnet »Grammaticus«, sprogmesteren, og som vakte beundring hos selveste Erasmus af Rotterdam.

Man må dog holde Winkel Horn til gode, at han ikke digter til – lige bortset fra, at man leder forgæves efter »ulveføde« i den latinske tekst.

Winkel Horns umiddelbare forgænger var Grundtvig. Han havde det som bekendt ikke med at fatte sig i korthed:

Kong Ingel! med Glæde
Du høre mig nu!
Farvel jeg vil kvæde
Med Gammen i Hu;
Forvundet jeg haver min Harm og min Spot.
Jeg nu dig tør hædre,
Som Høvding i Lædre,
Dig hilse som Dannemarks Drot!

Ei gjordes til Skamme,
Mit Haab, da det gjaldt,
Thi langt fra sin Stamme
End Æblet ei faldt,
Det ligger i Blodet, var Fædrenes Ord,
Hos Konger og Knægte,
Paa Ætten at slægte,
Med Tant ikke Fædrene foer!

Beviis har du givet,
O Konge, nu paa,
At Hjerte i Livet,
Du havde som Faae,
Ja, Syn har for Sagn os nu givet din Haand,
At Grød udi Panden
Ei kvalde Forstanden.
At Krop ei hos dig gik for Aand!

I Langdrag gik Sagen,
Hvad sagtens var slemt,
Dog kom det for Dagen
Den var ikke glemt;
Du tænkte, du tænkte, du tav til en Tid,
Du sov med de Dovne,
Sad op med de Vaagne,
Og gjorde saa Fyldest med Flid!

Men lad os nu smedde, før Jernet blir koldt,
Saa sammen kan falde, hvad sammen har holdt,
Til Hælvden de saa'de jo Alle som Een,
Saa skal de og høste, den Regning er reen!
En Snare de spændte for Fod under Bord,
Og Giengiæld gaaer aldrig af Moden i Nord!
Lad ligge dem nu, som de redte med Svig,
Saa bliver jo Enden Begyndelsen liig!
Hei, Knegte, nu hid med en Karre saa fage!
Her er et Læs Kroppe, som gierne vil age,
Spænd Udgangs-Øg for, og lad Rakkeren hente,
Den Liig-Kudsk i Live de ærlig fortjende!
Ei Baal skal man tænde, ei Gravsted berede,
Ei følge til Jorde med Æren de Lede;
Kun Ravne og Krager skal hilse med Skrig
Som Aadslers paa Marken, de raadnende Liig,
Og kun, mens de stinke, de skal ihukømmes!

Jeg skal love for, at Starkad har genvundet mælet efter hosteanfaldet hos Winkel Horn. Utroligt, hvad 16 heksametre kan pustes op til, når man hedder Grundtvig. Dog, når de tre små ord: »Rex Ingelle, vale« (Farvel, kong Ingjald) bliver til: »Kong Ingel! med Glæde / Du høre mig nu! / Farvel jeg vil kvæde / Med Gammen i Hu«, er normen ligesom lagt.

Grundtvig udstyrer Starkad med sit eget rige forråd af ordsprog (fx *ablet falder ikke langt fra stammen*) og folkelige talemåder, der ikke viger tilbage for rene platheder som »Grød udi Panden / Ei kvalde Forstanden«, hvad der unægtelig er en karsk gengivelse af Saxos nøgterne litote *nec defuit altum pectore consilium*, »ej heller kløgtige tanker savnede du«, i Peter Zeebergs præcise oversættelse.

Grundtvig lægger sit eget lidenskabelige nationale sindelag i pennen på Saxo («Giengiæld gaaer aldrig af Moden i Nord!«, det er *tabet af Norge* i 1814, der nager), og motivet nutiden-bør-ikke-stå-tilbage-for-fortiden, der er en af Saxos (og antikkens) *loci communes*, er i den udvalgte sekvens Grundtvigs opfindelse. Al- ligevel man må holde den romantiske poet til gode, at han faktisk har forstået, hvad der står i den latinske tekst, og at hans oversættelse har en poetisk kraft, der har gjort den elsket (og afskyet) i generationer og stadig gør den læselig som et selvstændigt kunstværk. Peter Zeeberg har da også anerkendende ord til overs i efterskriften, som han har for de andre forgængere – meget sympatisk. Med Saxo har den ikke meget at skaffe.

Grundtvig efterfulgte en klassicistisk oversætter. Sejer Schousbølles oversættelse (1752) har lånt sine vers fra en samling af Lauritz Thura (udgivet selvstændigt i 1721):

Kong INGILD, far nu vel, nu seer jeg, til min Lykke,
 Enddog hos dig et Dyds og ret et Manddoms Stykke;
 Og at paa denne Tid der i dit Hierte-Rod
 Saa vel er moon Forstand, som tapper Kiæmpe-Blod.
 Din Kækhed, veed jeg vel, har ligget lidt i Dvale,
 Men derfor vil du nu fuldkommelig betale;
 Dit Mod en føje Tid i Søvn og Hvile laa,
 Nu er du vaagnet op, som rigtig kiendes paa.
 Men her er meer endnu af samme Pak tilbage,
 Kom lad os ogsaa nu paa deres Rygge rage,
 At hver maa søbe ind, hvis han har brokket i,
 Om Modet staaer vor Arm, og Armen Sværdet bi.
 Lad Rakker-Vognen ud de døde Bester age,
 Og give dem til Priis for Glente, Ravn og Krage,
 Det er saa hæderligt og god en Jorde-Færd,
 Som sømmer dennem best, og hver af dem er værd.
 Og skammer Ørn og Ravn sig ved paa dem at hakke,
 Saa ligge de paa Mark og Toft paa deres Nakke,
 Indtil de flyde hen og gandske raadne op,
 Og qvæle Folk og Fæ med Stank af deres Krop.

Thuras sirlige heroiske aleksandrinere virker som en stærk kontrast til Grundtvigs vildtvoksende strofer og Olriks og Zeebergs magtfulde heksametre. Men *man lache nicht*, for ganske vist er aleksandrineren kendt for at være et fleksibelt metrum, men rimene og hensynet til de skiftende mandlige og kvindelige udgange er dog bindende formkrav, man ikke skal kimse ad. Båndene virker ikke snærende i Thuras livlige vers, der gengiver latinens ret nøjagtigt i et dejligt levende 1700-tals-dansk. Det lille motiv med ligene, der skal flænses af fugle (på latin: *avium terenda morsibus*), bliver meget virkningsfuldt udvidet og konkretiseret af Thura. Sagnhelten er hverken fāmælt bister som hos Winkel Horn eller svulstig som hos Olrik eller festtaleragtigt vidtløftig som hos Grundtvig. At Starkad også har en egen brysk slagfærdighed kommer fint frem her: »Kom lad os ogsaa nu paa deres Rygge rage (*dvs. lad os gennemprygge dem*) / At hver maa søbe ind, hvis (*dvs. hvad*) han har brokket i«, sammenlign Zeebergs uproverbierle, men alligevel karaktertegnende: »Kom, lad os gøre det af med resten og ikke la' nogen / undgå den skæbne som hver og en har gjort sig fortjent til«.

Med Vedel overskrider vi et skarpt skel i sproghistoriens periodeinddeling. I 1575 er vi tilbage i den ældre nydanske periode:

Far nu vel, min gode Kong Ingild, som saa mandelige haffuer beuist din
 Mod oc stycke, huilcke tilforn vaare skiulte oc søffnede vnder Aarckeløsheds
 kaabe vdi dig. Haffuer du lenge tøffuet, da haffuer du nu gjort gaat
 skel. Lad oss fare fort, at ingen vndkommer aff disse arge skalcke. Lad

Bødelen oc Rackeren vdføre deris Legeme paa den vilde marck, at fule oc wmælende Bæst æde dennem; thi de ere icke den ære verd, at mand skal bekaaste en hederlig Jordeferd paa deris wdædiske Kroppe.

Vedels oversættelse efterfulgte en ved Københavns brand i 1728 tabt oversættelse ved Christiern Pedersen. Vedel har sat skel i det danske skriftsprogs udvikling. Han oversætter Saxos heksametre i en for sin tid næsten enestående klar og ren prosa. I hans oversættelse skæres næsten alle Saxos stilistiske kunstgreb væk, så at den destilleres ned til ca. halvdelen af forlægget. Hvad der bliver tilbage, er, hvad Allan Karker træffende har kaldt en nærmest troskyldig gengivelse af den komplicerede latinske tekst.

Nu er det tid at se på en prøve af Saxos prosa. Det drejer sig om en episode i 12. bog kapitel 5 afsnit 2 til kapitel 6 afsnit 2. Erik Ejegod er taget til Rom for at få Danmark frigjort fra det tyske ærkesædes myndighed. Vi giver ordet til Peter Zeeberg:

Han fik da også uden besvær kuriens tilsagn. En vidtberømt mand som ham ville de nødige sige nej til, og da de samtidig følte at de måtte tage hensyn til hans værdighed, og også til de anstrengelser han havde gjort sig, imødekom de hans anmodning: de lovede at udstyre hans kongerige med et ærkesæde og lod kongen drage hjem i lykkelig forventning om det han havde fået løfte om.

Men de følgende begivenheder var mere ubehagelige. For da Erik var vendt hjem og en dag holdt taffel under åben himmel, sådan som konger ofte gør, skete det at der blandt de tilstedeværende var en musiklærer. Han snakkede løs og roste sin kunst i høje toner, og påstod blandt andet at visse toner kunne gøre mennesker splittet og vanvittige. Ja, lyren besad faktisk så stor kraft, sagde han, at de der hørte den, umuligt kunne blive ved deres fulde fem. Da han så blev spurgt om han selv mestrede den teknik, erklærede han at det gjorde han, og nu overfaldt kongen ham først med bønner, senere også med trusler, og tvang ham til at vise hvordan det foregik.

Da han nu ikke kunne tale kongen fra det, eftersom hverken frygten for at blive vanvittig eller advarsler om faren bed på ham, sørgede musikeren først for at alle våben blev fjernet fra huset så de afsindige ikke havde noget ved hånden de kunne gøre skade med. Derefter anbragte han en hel del mænd rundt om bygningerne uden for hørevidde af lyren med ordre om så snart de hørte larmen fra de vanvittige, at storme ind ad døren, rive lyren ud af hænderne på ham og slå ham i hovedet med den. Hvis han fik lov at spille videre, ville han også få de nytilkomne til at gå fra forstanden. Samtidig gav han dem instrukser om at nogle mænd skulle være parate til at gribe håndfast ind over for de vanvittige når de gik amok, så vanviddet ikke udartede til slagsmål, og de slog hinanden ihjel.

De forholdsregler blev fulgt. Og da våbnene var båret ud og låst inde i et skab, slog han lyren an og begyndte at spille en usædvanlig dyster melodier. Så snart de tilstedeværende hørte den, blev de på det nærmeste lam-

met af sørgmodighed. Lidt efter bragte livligere toner fra lyren dem i en mere løssluppen sindsstemning: sorgen forvandlede til jubel, og de kastede sig ud i kåde spring og muntre fagter. Til sidst drev stadig hidsigere musik dem frem mod galskab og utilregnelighed, lige til deres skrig og hyl afslørede at vanviddet havde taget magten over dem. Sådan vekslede deres sindstilstand efter musikken.

Til sammenligning lyder sekvensen på latin:

Nec difficile curiæ consensum habuit. Quæ ne clarissimum virum repulsa afficeret, tum dignitatis, tum etiam fatigationis eius intuitu mota, petiti-
oni annuit seque regnum ipsius summi sacerdotii insignibus adornaturam
spopondit atque ea promissorum spe regem a se ex hilaratum dimisit.

Sed tristioris fortunæ, quod sequitur. Reversus namque Ericus, cum
more regio domi in propatulo cenitaret, inter alios quendam musicæ ratio-
nis professorem adesse contigit. Qui cum multa super artis suæ laudibus
disputasset, inter cetera quoque sonorum modis homines in amentiam fur-
oremque pertrahi posse firmabat. Quin etiam tantas fidibus vires inesse di-
cebat, ut, perceptis carum modulationibus, astantes mente constaturos ne-
garet. Cumque, an eiusmodi usu calleret, interrogatus, peritiam fateretur,
tum precibus regis, tum etiam minis effectum præsentare compellitur. Qui
cum nec vecordiæ metu nec periculi prædictione imperantem avertere po-
tuisset, ne furori nocendi materia suppetcret, primum, æde armis vacue-
facta, complures extra auditum citharæ in ambitu collocandos curavit, ori-
ente vesaniæ strepitu fores irrumpere ereptamque manibus suis citharam
capiti illidere iussos, ne ulterior eius modulatio supervenientes quoque
mente captos efficeret. Monuit quoque præsto esse, qui furentium vesaniæ
valenter occurrerent, ne lymphantes, dementia in rixam versa, mutuis se
ipsos viribus interimerent.

Obtemperatum consilio est. Igitur armis domo egestis claustrorumque
custodia obseratis, fidibus operam dare exorsus, inusitatæ severitatis
musam edidit. Cuius prima specie præsentis veluti mæstitia ac stupore
complevit. Qui postmodum ad petulantio rem mentis statum vegetioribus
lyræ sonis adducti, iocabundis corporum motibus gestiendo dolorem plau-
su permutare coeperunt. Postremo ad rabiem et temeritatem usque modis
acrioribus incitati, captum amentia spiritum clamoribus prodiderunt. Ita
animatorum habitus modorum varietas inflectebat.

Selvfølgelig går det rent galt. Også kongen bliver ramt af akut vanvid og dræber fire af sine hirdmænd.

Sekvensen giver et ganske godt billede af, hvordan Zeeberg har løst opgaven. Tidens løsen hedder: korte sætninger for enhver pris, men oversætteren er heldigvis ikke forfaldet til at lave Saxos komplicerede syntaks til hakkemad. Det er slet ikke nødvendigt. Uden stivhed i syntaks og ordvalg følger oversætteren den latinske tekst så tæt, at den snildt kan bruges som facitliste i den kommende syn-
optiske udgave med Karsten Friis-Jensens reviderede tekstudgave.

Det, der gør sølvalder- eller kejsertidslatin så svær, er ikke de kæmpelange pe-

rioder (som hos fx Cicero), der udfolder sig med et kompliceret net af finitte ledsætninger bygget op om typisk én hovedsætning. Nej, det er tværtimod kompakt-heden i sætningsbygningen: nominale konstruktioner, infinit nexus, participier *en masse*. Peter Zeeberg fremhæver i efterskriften den danske tradition for læselige Saxooversættelser, mange nødder er knækket af forgængerne, men ikke desto mindre må man anerkende, at hans oversættelse bedre end nogen af forgængerne forener kravet om nøjagtighed med ønsket om liv, saft og kraft i gengivelsen.

Jeg kan ikke dy mig for at analysere et eksempel på forholdet mellem oversættelsens og originalens sætningsbygning. Tag fx denne her: »Da han nu ikke kunne tale kongen fra det (*qui cum imperantem avertere (non) potuisset*), eftersom hverken frygten for at blive vanvittig eller advarsler om faren bed på ham (*nec recordiae metu nec periculi predictione* – nominalt adverbialled på dansk gengivet som kausal ledsætning; udtrykket »bed på ham« skyldes oversætterens kreative talent), sørgede musikeren først for (*primum curavit*) at alle våben blev fjernet fra huset (*ade armis vacuefacta* – igen infinit nexus (absolut ablativ) gengivet som ledsætning, egl.: 'med huset tømt for våben') så de afsindige ikke havde noget ved hånden de kunne gøre skade med (*ne furori nocendi materia suppetaret* – egl.: for at midler til at gøre skade med ikke skulle være til rådighed for afsindet). Her sætter Zeeberg et punktum og indleder en ny periode, hvorimod Saxo spinder videre på sin.

Det er ikke for børn at gengidte den slags! Ikke alene fordres der betydelige latinkundskaber af oversætteren, han skal også beherske sit modersmål til fuldkommenhed, hvis der skal komme et læseværdigt dansk ud af det.

Hvad der gør den nye oversættelse så god, er friskheden og naturligheden i valg af ord og udtryk. Zeeberg har et rigt beredskab af endnu kurante idiommer, som giver fremstillingen liv og farve. Hans oversættelse af Saxos ca. 800 år gamle danmarkshistorie vil længe gøre fyldest i tekstkorpora, der skal bruges til redigering af fremtidens nutidsordbøger.

Nogle eksempler på gode detaljer i oversættelsen: Kurien ville nødig sige nej til Erik Ejegod (*repulsa afficere*, egl. 'genere med et afslag'). Musiklæreren snakkede løs og roste sin kunst i høje toner (dejlig mundret oversættelse af *multa super artis suae laudibus disputare*, egl. 'udvikle mange detaljer over sin kunsts fortræffeligheder'); gøre spliterravende vanvittig (*in amentiam furemque pertrahi*, egl. 'blive drevet ud i vanvid og raseri' – uden at gengive originalens klassiske retoriske virkemiddel: tautologisk ordpar er virkningen opnået på et nutidigt dansk med det forstærkende adverbial *spliterravende*); blive ved sine fulde fem (*astantes mente constare*); give instrukser om (*monere*) i en idiomatisk dansk gengivelse – mon ikke vi er mange, der kan huske de første latintimers håbløse 'påminde om'); blive lammet af sørgmodighed (*mæstitia ac stupore complere*, egl. 'fylde med sørgmodighed og bedøvelse' – igen en rammende gengivelse af et tautologisk ordpars forstærkende virkning).

Lad os kaste et blik på det samme afsnit hos forgængerne. Først i Jørgen Olriks sagapastiche:

Uden Møje vandt han Romerhoffets Samtykke: man vilde nødig sige Nej til saa navnkundig en Mand, tog sømmeligt Hensyn baade til hans Værdighed og til al udstanden Møje og indvilgede i hans Bøn: Paven gav Kon-

gen sit Ord paa at han vilde hædre hans Rige med eget Ærkesæde; og med dette Løfte i Udsigt drog Kongen glad hjem.

Men her ventede ham hans onde Lykke, som vi nu skal høre. En Gang da Erik efter sin Hjemkomst holdt aabent Bord efter kongelig Sæd og Skik, var der blandt andre ogsaa en Mester i Toneleg til Stede. Han udlod sig med mange Lovord om sin Kunst og paastod blandt andet, at Stengeleg kunde hidse Mænd til afsindig Vildskab; saa mægtig var den Kraft der boede i Harpen, at hver den, der stod hos og hørte dens Klang, blev helt ude af sig selv. Nu var der nogle der spurgte ham, om han selv forstod sig paa sligt Spil, og han svarede, at det var han nok Mand for. Kongen bad og truede ham nu til at give en Prøve derpaa. Og da nu Legeren saa, at hverken Frygt for Afsind eller Advarsel mod Faren kunde rokke Kongens Bud, lod han først Huset rydde for Vaaben, for at Vildskaben ikke skulde have noget ved Haanden til at gøre Ulykker med, og lod nogle Mænd stille sig i Svalegangen udenfor Hørevidde: saa snart de hørte vild Tummel derinde, skulde de styrte ind ad Døren, rive ham Harpen ud af Hænde og slaa ham den i Hovedet; ti blev Spillet ved, vilde det ogsaa rive de nyttilkomne med. Han sagde ogsaa, at der maatte staa Mænd til Rede, der kunde overvælde de vilde og vanvittige Mennesker, for at de ikke i deres Afsind skulde yppe Strid og bruge deres Kræfter til indbyrdes Mandslæt. Man gjorde som han bød: Vaabnene barcs ud af Huset og lagdes under Laas og Lukke.

Saa begyndte han at røre Strengene: det havde en forunderlig alvorlig Klang, saa ved den første Harpeslæt blev hver og en af Tilhørerne mod i Hu og stod som lynslagen. Dog, snart lød muntre Toner fra Harpen, saa alle glemte at sørge, men blev kaade og overgivne, klappede i Hænderne, og gav deres Glæde Luft i allehaande lystige Fagter. Nu blev Klangens vildere og vildere og drev dem alle fra Sans og Samling, saa de skreg og hujede som gale. Slig Magt havde hans skiftende Spil over Folks Sind.

Olriks oversættelse er på de givne præmisser glimrende. Den har både tyngde og værdighed og mangler ikke farve. Man bemærker, at det er Olrik, der som den første har fundet på at gengive *repulsa afficere* med »sige nej til«.

Hvor Erik Ejegod hos Zeeberg »holdt taffel under åben himmel« (*in propatulo cenitaret*), »holdt han aabent Bord« hos Olrik. Olriks tolkning, som har traditionen bag sig, som det vil fremgå, virker umiddelbart mere logisk end efterkommerens, når der senere tales om én, der i tilfælde af force majeure skal komme stormende ind ad døren.

De mange pasticherende træk ville skræmme yngre læsere anno 2000 væk. Når *Sed tristioris fortunæ, quod sequitur* gengives med det arkaiserende: »Men her ventede ham hans onde Lykke, som vi nu skal høre«, beror den dumpe fatalisme i formuleringen på en mulig tolkning af teksten. I Saxos univers er det ikke nogen større tragedie, at fire hirdmænd bliver slået ihjel af Erik Ejegod, der åbenbart også havde sine dårlige dage, hvor han ikke kunne tåle at gå til koncert, nej, ulykken består i, at kongen i anger over sin brøde tager på pilgrimsrejse og dør undervejs. Tolker man *tristioris fortunæ* på den måde, er Zeebergs »Men de følgende begivenheder var mere ubehagelige« ikke helt dækkende. Men jeg tror al-

ligevel ikke, at Saxos tekst ækvivalerer med folkeviscreminiscensen »den onde lykke«. Ordet *fortuna* er helt almindeligt i klassisk latin og bruges ofte neutralt, som i ældre dansk, hvor lykken jo også kan være både god og ond. Gengivelsen må bero på, hvor stærkt adjektivet *tristis* her skal gengives. Og det er faktisk vanskeligt at afgøre.

Zeebergs ligefremme »musiklærer« (*musicæ rationis professor*) er hos Olrik blevet til »Mester i Toneleg« senere omtalt som »Legeren«, igen et ord, der konoterer et middelalderligt miljø. Præteritum dannet med *s* i »Vaabnene bares ud af Huset og lagdes under Laas og Lukke« går vel an i en pasticherende oversættelse 1908-12, men ville være helt umulige i en tilsigtet tidmæssigt neutral gengivelse som Zeebergs.

Hos Winkel Horn lyder sekvensen:

Og han havde ikke svært ved at faa Paven til at gaa ind paa hans Ønske, thi dels vilde denne ikke krænke den udmærkede Mand ved et Afslag, og dels bevirkede Hensynet til hans Værdighed og til den besværlige Rejse, han havde gjort, at Paven gav sit Samtykke og lovede, at han vilde vise Riget den Ære at give det sit eget Ærkesæde, og opfyldt af det Haab, som dette Løfte gav ham, drog Kongen glad hjem.

Men saa hændte der en sørgelig Begivenhed, som nu skal fortælles. Thi da Erik var kommen hjem og en Gang, som Konger har for Skik, holdt aabent Taffel, traf det sig saa, at der blandt andre var en Spillemand til Stede. Han sagde mangt og meget til Forherligelse af sin Kunst, og blandt andet paastod han, at man med en Strengelig kunde drive Folk til Afsindighed og Raseri, ja, at der var nedlagt en saadan Magt i den, at de, som hørte dens Toner, ikke kunde undgaa at gaa fra Sans og Samling. Da han blev spurgt, om han selv var Mand for det, sagde han, at det var han, og saa bad Kongen ham om at lade dem se en Prøve paa denne sin Kunst, og da det ikke hjalp, truede han ham, saa han blev nødt til at give efter. Da han nu ikke kunde faa Kongen til at afstaa fra sin Begjæring hverken af Frygt for at blive afsindig eller for anden Fare, lod han først alle Vaaben bære ud af Hallen, for at der ikke skulde være noget, de kunde gjøre Fortræd med, naar Raseriet kom over dem, og dernæst lod han nogle Mænd stille sig ude paa Svalegangen, saa langt borte, at de ikke kunde høre Strengeligen, og paalagde dem, at naar de hørte, at Raseriet var kommet over dem, der var inde i Hallen, skulde de løbe ind og rive Strengeligen ud af Hænderne paa ham og slaa ham i Hovedet med den, thi hvis han fik Lov til at blive ved med at spille, vilde han ogsaa bringe dem fra Sans og Samling. Han bød ogsaa, at der skulde være nogle ved Haanden, som kunde tage kraftig fat paa dem, der blev grebne af Vanvid, for at de ikke, naar de i deres Raseri kom i Klammeri, skulde slaa hinanden ihjel. Det skete, som han bød, og da Vaabnene var baarne ud og bragte under Laas og Lukke, begyndte han at spille paa Strengeligen. Først spillede han et Stykke, der var saa alvorligt, at de, som hørte det, strax blev som opfyldte af Sorg og Drøvelse; derefter spillede han et lystigt Stykke, der gjorde dem overstadig glade, saa deres Sorg forvandlede til Lystighed, som de gav Luft i allehaande kaade Fagter og Lader; og til sidst blev hans Spil voldsommere og drev dem fra Sans

og Samling, saa de i deres Raseri udstødte høje Raab. Saaledes fik han deres Sindsstemning til at skifte, efter som hans Spil vexlede.

En gennemført redelig og vederhæftig oversættelse. Men også stilistisk bleg og rent ud sagt lidt kedelig. Klassens dygtigste elev har afleveret sin besvarelse af opgaven i latinsk version. Den gode historie taber pusten mellem punktummerne, som der gerne kunne være nogle flere af efter nutidens smag.

Man skal dog holde Winkel Horn til gode, at hans oversættelse kom som en reaktion på de grundtvigske excesser (bare vent, han kommer om lidt, så skal I se løjer!). Den omvendte kronologiske gennemgang her yder ham ikke retfærdighed.

Den tidligere omtalte overgang: »Men saa hændte der en sørgelig Begivenhed, som nu skal fortælles« (*Sed tristioris fortunæ, quod sequitur*) rammer efter min opfattelse både semantisk og stilistisk bedre end Zeebergs »ubehagelige begivenheder« (for svagt) og Ollriks »onde lykke« (for stærkt). Men kommer man fra Zeeberg og Ollrik, vil man enten savne den førstes veloplagte vitalitet eller den sidstes patos. »Han sagde mangt og meget til Forherligelse af sin Kunst«. Jo, det står der da hos Saxo, helt bogstaveligt endda, men godt dansk er det sgutte.

Nu kommer vi til Grundtvig:

Han blev ei heller ubønhørt i dette Stykke, thi Paven, som tog baade hans Højhed, og hans ustandne Besværlighed i sømmelig Betragtning, sagde strax Ja, og lovede, at Dannemark skulde faae sin egen Erke-Biskop.

Glad kom Kongen hjem med den Beskeed, men maatte snart opleve en sørgelig Begivenhed, og det ved følgende Anledning.

Det hændte sig nemlig engang, da Erik, som saa tidt, paa Kongelig Viis, holdt aabent Taffel i Hallen, at der blandt Andre var en udlært Spille-Mand tilstæde, som løftede sin Konst til Skyerne, og, da Somme havde Noget derimod at indvende, paastod han, iblandt Andet, at Strænge-Leeg kunde gjøre Folk bindegale; ja at der var de Toner, som intet Menneske kunde staae og høre paa, uden at gaae fra Forstanden. Ja, var der Nogen, der sagde til ham, kan du da spille os saadant et Stykke? Jo, sagde han, det kunde jeg nok, naar jeg vilde. Ih, saa lad os høre da! sagde Kongen, og da det ikke hjalp, saa truede han Spillemanden til at gjøre som han bad, uden at bryde sig om Faren, der, efter hans Ord, skulde være paa Færde. Da nu Spille-Manden saae, der var ikke andet for, end at stemme op, vilde han dog sørge for, at Man ikke i Galskab skulde gjøre hinanden Skade, og bad derfor at man dog endelig maatte skaffe alle Vaaben ud af Værelset, og sætte Folk paa Vagt, saa langt fra Hallen, at de ikke kunde høre Spillet, for at de, saasnaar der blev Tummel, kunde styrte ind til Hjælp; men, sagde han, saa maae de allerførst rive mig Spille-Værket af Hænderne, og slaae mig for Panden med, thi ellers bliver de ligesaa gale som de Andre, og det maa være de stærkeste Karle man har, for at der ikke skal blive Slags-Maal og Mand-Slæt af. Som sagt, saa gjort, alle Vaaben blev bragt ud og lagt under Laas og Lukke, og derpaa stemmede Spillemanden op. Det første Stykke han spillede, var i en saa forunderlig dyb, alvorlig Tone, at alle Folk stod som Støtter, med Taarer i Øinene; men det varede ikke længe,

før Piben fik en anden Lyd, og Musiken blev saa lystig, at man klappede i Hænderne, og vidste ikke hvordan man vilde skabe sig, af bare Glæde. Endelig blev Tonerne med Eet saa stormende vilde, at Sands og Samling for-gik alle dem, det hørde, saa de, med rasende Lader, huiede i vilden Sky.

Allan Karker har træffende sagt om Grundtvigs Saxooversættelse, at den oftest er et »mærkelig tro afbillede af Saxos sprogføring, om end projiceret ned på et lavere plan«. Hvad man end vil mene om den, kedelig er den ikke.

Selvfølgelig er det et ret drastisk indgreb i originalen, at indirekte tale omskri-ves til direkte, endda garneret med talesprogstræk som interjektioner, og at der forekommer folkelige talemåder som »Piben fik en anden Lyd« – uden smålig skelen til, at manden spiller på lyre, ikke på fløjte – men Saxos lille fortælling om musiklæreren eller Mesteren i Tonekunst, som hos Grundtvig naturligvis er »spillemand« – dén ækvivalent overlevede helt fra Vedel til alvorsmanden Winkel Horn – er virkelig medrivende fortalt. Peter Zeeberg har videreført noget af Grundtvigs livlighed i den nye oversættelse uden at gå på kompromis med den filologiske vederhæftighed.

Sejer Schousbølles oversættelse har været ramt to uheld. Der er for det første næsten ingen biografiske fakta om Schousbølles person. Alene derved er han for eftertiden kommet til at stå som nitteloddet mellem gevinsterne Vedel og Grundtvig. Dertil kommer, at Carl S. Petersen i 1. bind af *Illustreret Dansk Litteraturhi-storie* brugte udtrykket »snørklet parykstil« om oversættelsen, hvad der siden har klæbet til den.

Er den nu så ringe?

Paven bevilgede, for ikke at støde Kongen for Hovedet, denne Begiæring, saa vel i Henseende til hans Værdighed som til den lange og besværlige Rejse, han desaaarsage havde paataget sig, og lovede at han vilde beskikke en Erke-Biskop i Riget; i hvilket Haab Kongen med Fornøjelse tog Af-skeed og begav sig paa Hiem-Rejsen.

Da Kongen nu var kommen tilbage tildrog sig en stor U-lykke; thi da han engang efter Sædvane holdt offentlig Taffel, hendte det sig, at der iblant andre ogsaa indfandt sig en Spillemand, hvilken, efterat han vidtløftig havde berømmet sin Kunst, sagde iblant andet, at han ved sit Spil kunde bringe Folk til Raserie og Galenskab: Ja at Strængene paa hans Instru-mente havde saadan en Virkning, at det var umueligt, Folk kunde beholde deres Forstand, naar han legte derpaa. Og da man nu tilspurgte ham, om han ogsaa virkelig kunde gjøre, hvad han havde sagt, svarede han ja: hvor-paa Kongen baade bad og truede ham, at han skulde lade dem see en Prøve deraf. Da han nu ikke kunde faae Kongen til at afstaae sin Begiæring, en-ten af Frygt for Afsindighed eller for den Fares Skyld, som han havde spaaet dem deraf, lod han, at der ikke skulde være noget ved Haanden, hvormed de kunde gjøre Skade i deres Galenskab, borttage alle Vaaben af Gemakket; og derforuden postere en stor Deel i Forgemakket, saa vidt borte, at de ikke kunde høre Harpen: Hvilke han befalede, at de, saa snart de fornam, at de, som vare i Gemakket bleve rasende, skulde brække ind, rive ham Instrumentet af Hænderne, og dermed slaac ham i Hovedet, paa

det at ikke ogsaa de, som komme løbende til, skulde blive galne. Han formanede dem ogsaa, at de skulde lade være nogle ved Haanden, som med Magt straxen kunde sætte sig imod de afsindige, at de ikke skulde fange Klammeri an, og myrde hinanden indbyrdes. Dette blev altsammen efterlevet; Derpaa da Vaabnene vare forvarede og Dørrene stærkt tillukte, begyndte han at lege paa sin Harpe, og spillede et meget traurigt Stykke, hvorved alle de nærværende bleve overmaade melancholske. Siden spillede han et lystigt Stykke, hvorved deres Tungsindighed blev forandret til Glæde og Fornøjelse; saa at de sprang og hoppede, og havde adskillige latterlige Lader paa sig. Endeligen lod han end et Stykke, som endnu var mere frisk og hurtig, høre. Derover blev de rasende og galne, og ved Raab og Skrig gave deres Afsindighed tilkiende.

Det er faktisk en meget tekstnær og ganske velfungerende oversættelse. Lidt stivbenet og omstændelig i syntaksen måske, men bestemt ikke dårlig, når man tager i betragtning, at Schousbølle kun har haft én forgænger og således ikke har haft mange kilder at hente inspiration i. Et par tvivlsomme detaljer i Vedels tolkning er ikke skrevet af.

Eftertiden har moret sig over nogle anakronismer i gengivelsen. Erik Ejegods sal gengives med *gemakket*. Det ulyksalige ord forekommer hele tre gange i den valgte sekvens. Det, at spillemanden lod »borttage alle Vaaben af *Gemakket*« (*æde armis vacuefacta*) og lod »postere en stor Deel i *Forgemakket*« (*complures in ambitu collocandos curavit*), som skulle brække ind (*fores irrumpere*) når »de, som vare i *Gemakket* bleve rasende« (*oriente vesanie strepitu* egl. 'når larmen fra rascriet begyndte' her er ingen latinsk glose, der kan oversættes med 'gemak' ell. lign.). Herregud, når en oversætter ubevidst omplanter Saxo i sin egen tids miljø, viser det da bare, at teksten lever og taler til fantasien. Også Achilleus, Odysseus og Æneas har da bogstaveligt talt stået model til vekslende tiders luner inden for mode og design.

Jeg vil benytte lejligheden til at henvise til Johs. Lollesgaards afhandling om ordforrådet i Schousbølles Saxooversættelse i *Studier tilegnede Verner Dahlerup* (1934). Den dokumenterer, at de gængse forestillinger om Schousbølles anakronistiske latterlighed er stærkt overdrevne.

I Vedels gengivelse lyder uddraget:

... Huilcket Paffuen hannem, for sin dyds oc Gudfryctigheds skyld, villigen samtyckte, oc gjorde hannem fast tilsagn, at hand skulde met det allerførste besckie hannem selff en Erckebishop, saa hand icke skulde vere sine Naaboer mere trengd vdi dette stycke, end som vdi andre. Met saadan gode tidende kom Kongen til Danmarck, huor aff den menige mand glæddis oc fryddis offuer all maade. Men denne deris glæde, omuentis til stor sorg oc bedrøffuelse, aff denne wlyckelige leilighed som her effterfølger.

Kong Erick sad en gang effter sin Kongelige vijs oc sæduane offuer borde, oc vaar lystig met sine gode mend. Mit vdi deris glædscaff kom wforuarendis en Spillemand ind for hannem, som sagdis at kunde røre oc drage Menniskens sind oc Affecter met sin Leeg som hannem lystede.

Kongen befoel strax oc truede hannem at hand skulde saadant forsøge. Spillemanden atuarede hannem, at dette kunde icke skee vden hans fornufftis fare oc forderffuelse. Men der hand fornåm, at Kongen vilde endeligen prøffue hans Konst, beføl hand hans Tienere, at de skulde vdbære alle Vaaben oc Verie. Der næst bad hand dennem vere nær ved haanden, at naar de begynte at buldre vdi deris afsindighed, da skulde de falde ind paa dennem, oc strax tage Harpen, oc sla den sønder paa hans Hoffuet, at de icke selff skulde foruendis til Galenskaff aff hans Leeg. Der alle Vaaben vaare vdbaarne, oc Dørrerne vaare tillucte, begynte hand at sla paa sin Harpe, oc met det første stycke som hand leegte, gjorde dem meget sorgfulde oc bedrøffuede. Met det andet stycke opuacte hand dennem til Dantz, Spring oc megen Lystighed. Ved det tredie, bleffue de aldellis afsindige, buldrede oc raabte, saa at ...

Vedels oversættelse af prosasekvensen bekræfter det tidligere indtryk: Den er (for sin tid) enkel, klar og syntaktisk velartikuleret.

At det kan have sine vanskeligheder at afkode, hvad der egentlig står i Saxos tekst, dokumenterer den til gengæld også. Især det første afsnit er ikke til at genkende sammenlignet med de senere oversættelser. Paven bevilger kong Erik retten til et selvstændigt ærkesæde »saa hand icke skulde vere sine Naaboer mere trengd vdi dette stycke, end som vdi andre« – hvor står det hos Saxo? Er det *tum dignitatis, tum etiam fatigationis eius intuitu mota*? Men det kan da ikke betyde andet end, hvad man i en kvabset direkte oversættelse kan gengive »bevæget ikke blot af hensynet til hans fornemhed, men også hans anstrengelse« eller som Zeeberg skriver: »da de samtidig følte at de måtte tage hensyn til hans værdighed, og også til de anstrengelser han havde gjort sig«. – »Met saadanne gode tidende kom Kongen til Danmarck, huor aff den menige mand glæddis oc fryddis offuer all maade« – det må være *ea promissorum spe regem a se exhilaratum dimisit*, der gengives, men hvor står der noget om menigmands glæde og fryd? Da Vedel ellers på ingen måde har en Grundtvigs fordomsfrihed over for forlægget, indsniger der sig en mistanke om, at hans gengivelse beror på en tvivlsom analyse. »De (...) lod kongen drage hjem i lykkelig forventning om det han havde fået løfte om«, hedder det hos Peter Zeeberg, og det er temmelig nøjagtigt, hvad der står hos Saxo.

Jeg har gennemgået to større tekstuddrag for at give et indtryk af den stilistiske homogenitet i Zeebergs oversættelse. Til slut vil jeg give nogle eksempler, hvor han driver ønsket om friskhed og modernitet lige til grænsen (men ikke over):

Kongen tog kraftigt for sig af de våde varer (2. bog kapitel 7 afsnit 2). Hjalte var gået ud på landet for at hygge sig i en piges arme (smst. afsnit 3 beg.). Høder var ikke bare stor og stærk, men også veltrænet (3. bog kapitel 2 afsnit 1). Nanna forsøgte at komme i seng med Høder (smst. afsnit 2 beg.). Amleds mor jamrer over sin *debile* søn (3. bog kapitel 6 afsnit 14). Frode Fredegod lagde ikke sin mistanke på hylden med det samme (5. bog kapitel 14 afsnit 2). Frode Fredegods hirdmænd hængte folk op i et reb og slog løs på deres kroppe som de hang der, ligesom på en boksehold (5. bog kapitel 1 afsnit 11). Sven Tveskæg lod en strålen-*de succes* i krig afløse af en *charmeoffensiv* (10. bog kapitel 12 afsnit 5 næstsids-

ste linje). Krigeren Gudskalk ville ikke forsømme sit hjemlands traditioner til fordel for en *intellektuel skoling* der hørte hjemme i udlandet (10. bog kapitel 17 afsnit 3 lige over midten). Knud Lavards forslag fik forsamlingens fulde *opbakning* (13. bog kapitel 5 afsnit 3). Samme Knud Lavard får en modstanders *konstruktion af mistæneliggørelse* til at ryge på gulvet (13. bog kapitel 5 afsnit 14). Erik Lam var *skvattet* (14. bog kapitel 2 afsnit 14). Nogle folk må flygte tilbage til deres moser, hvor de var mere på *hjemmebane* (14. bog kapitel 7 afsnit 5). Et sådant felttog var et umådeligt omfattende *projekt* (14. bog kapitel 11 afsnit 2). Kongen havde travlt med at *indhente sit søvnunderskud* fra aftenen før (14. bog kapitel 15 afsnit 1). Hen imod aften har æresord det med at blive lidt *tynde i kanten* (14. bog kapitel 19 afsnit 7).

Det er virkelig lykkedes Peter Zeeberg at gengive det gamle mesterværk i et vel-fungerende nutidsdansk. Saxos Danmarkshistorie fremstår nu som en dybt fængslende, medrivende og godt fortalt historie, som man næsten ikke kan lægge fra sig, når man først får begyndt. Den hævder sig flot i den lange tradition.

Henrik Andersson

Svøbt i mår. Dansk folkevisekultur 1550-1700. Red. Flemming Lundgreen-Nielsen og Hanne Ruus. Bind 1: Adelskultur og visebøger. C.A. Reitzel, København 1999. 428 s. Pr. bind 475 kr., 4 bind i alt 1900 kr.

I februar 1993 modtog en forskergruppe ved Københavns Universitet en rammebevilling til projektet: Dansk Folkevisekultur 1550-1700. Et antal stipendiater knyttedes til dette projekt og der blev oprettet et netværk til en række udenlandske eksperter. Ligeledes inden for projektets rammer afholdtes i sommeren 1994 det første af flere internationale symposier på Københavns Universitet med deltagelse af projektets medarbejdere, netværkets medlemmer og andre interesserede; i sommeren 1998 fandt det afsluttende symposium sted, der bl.a. fokuserede på dateringsproblematikken og moderne retoriske fortolkninger af viserne. Fra starten stod det fast, at projektet ville resultere i en tekstbase (tilgængelig på en CD-rom) med samtlige viser bevarede i håndskrifter (herefter hskr) før 1591 (udgivelsesåret for A.S. Vedels *Hundredvisebog*), kommenterede tekstudgaver og flerbindsværket *Svøbt i mår*. Nu foreligger det første af i alt fire bind; det sidste vil udkomme 2001.

Den første halvdel af værkets undertitel tilgodeses først og fremmest med bidragene af Anemette S. Christensen om »Herremandsliv i Danmark 1500-1600«, Pernille Arenfeldt om »Frederik II's hof« og Steffen Heiberg om »Adelen og billedkunsten«. Folkevisen tilgodeses med afsnittene af Vibeke A. Pedersen: »Dronning Sophias visebog« og Dorte Dunckers »Visernes vej«; en mellemposition indtager Gunner Linds afsnit om »Våbnenes tale«. Hertil kommer specialstudier af David W. Colbert om »Når folkeviser finder sted«, Vibeke A. Pedersen om »Balladeformler i Ivan Løveridder« og Elisabet Holst om »Kvindedyd og kvindedød i danske ligprædikener 1570-1700«.

Som det fremgår af disse titler, er én af projektets pointer dets tværfaglighed.

De 25 forskere, der medvirker, undersøger ikke blot folkevisetekster, -håndskrifter og -genrer, men selve viseoverleveringens kulturelle, historiske og sociale miljø, dvs. præsenterer og analyserer det miljø, i hvilket viserne blev indsamlet og sunget: hoffet, adelen og præstestanden i perioden ca. 1550-1700, der er visernes nedskrivningstid. Desuden vil bindene indholde en række specialstudier, der alle har relevans for den overordnede tematik.

Første bind indledes af dets ene redaktør, Hanne Ruus, med en nyttig og koncis gennemgang af folkeviseforskningens historie og visetraditionen. Genren og terminologien bestemmes ud fra et citat af Erik Dal: folkevisen er »en genre, der hverken er opstået i folket = hele folket eller i folket = almuen, men som er skabt af individuelle digtere i et ret højt socialt milieu« (s. 12). Dals forslag om derfor at anvende termen »ballade« afspejles i de fleste – men dog ikke alle – bidrag, der anvender denne term synonymt med udtrykket »folkevise« i dette udtryks betydning som værende en vise indeholdt i Svend Grundtvigs (et al) *Danmarks gamle Folkeviser* (herefter DgF). Men flere bidrag inddrager også tekster fra Hakon Grüner-Nielsen *Danske Viser* (herefter DV) og den uforpligtende betegnelse »viser« er da også den mest gængse. Ud over at holde denne terminologiske vaghed for øje er det også vigtigt at huske på, at selvom den behandlede periode er Renæssancen, er der blandt bidragyderne enighed om, at Middelalderen står fast som balladernes affattelsestid. Ganske vist advarer Ruus: »Der er hidtil ikke fremdraget middelalderlige udsagn om folkevisesang« (s. 13), men ikke desto mindre findes dog ret sikre ydre vidnesbyrd om folkevisens eksistens i Middelalderen og derudover peger balladegenrens karakteristiske formelsprog klart på en affattelsestid, der ligger før Renæssancen.

Det første bidrag af Anemette S. Christensen er overordentlig nyttigt netop som en generel indledning til perioden. En del af oplysningerne virker dog næsten banale i deres almindelighed, andre overflødige, som fx de syv linier om en vis Laurids Ølmand og hans flydende anker (s. 37), og atter andre lovligt spekulative, som fx påstanden om, at de kølige somre omkr. 1600 skulle have sat sig direkte spor hos Shakespeare. Men enfin, som informationskilde er afsnittet nyttigt, selvom det dog også er problematisk ved sin tætpakkede stofmængde – ofte af leksikal art – der gør det svært for læseren at skelne mellem primærforskning og andenhåndsuplysninger.

At Vibeke A. Pedersens brillante kapitel om dronning Sophias visebog er primærforskning hersker der derimod ingen tvivl om. Dette oversete hskr med dets dels danske, dels svenske visetekster beskrives først systematisk lige fra indbinding til vandmærker, hvilket fører til en række interessante og perspektivrige konklusioner om hskr.s sammenstykning af forskellige, selvstændige visesamlinger. Dernæst foretages for første gang en nøjagtig biografisk identificering af de mere end 80(!) bidragydere (s. 91ff.). Pedersens rimelige filologiske forklaring på brugen af »lystig(en) [vise]« i flere af visetitelne (s. 118) (»lystig« som betydende fx »god«, »gavnlig«, »herlig«) har fået anmelderen til at spekulere i mere folkloristiske baner og stille spørgsmålet, om brugen af denne praksis, der er kendt fra skillingstryk, kunne betyde at skillingstrykstekster kan have været de direkte forbilleder for tekster i visebøgerne? Hskr.s vise nr. 81 har ligefrem titlen: »En lystig ny vise«. Tankevækkende er ligeledes diskussionen af visekategorier med henblik på en systematisering af visebogen, bl.a. foreslås betegnelserne »di-

rekte og indirekte moraliteter« og »sagn- og skandinavienshistorie«. Eksemplificeringen af disse kategorier resulterer i fine, ofte overraskende indholdsfortolkninger; dette gælder ikke mindst den overbevisende »æresoprejsning«, der bliver den uglesete skæmtevisegenre til del.

Af samme høje kvalitet er Dorthe Dunckers bidrag. Med afsæt i en kritisk præsentation af den såkaldte genealogiske metode med dens konstruktion af en autentisk urtekst og dens anvendelse i viseforskningen – som Duncker selv afviser – analyseres overskueligt Svend Grundtvigs revolutionerende editionsprincipper (»at give alt hvad der er« og »at give alt som det er«) med inddragelse af Grüner-Nielsens langt mere konservative synspunkter. Herefter diskuterer Duncker en mulig sammenhæng mellem de forskellige visehskr. Hun afstår naturligvis fra forsøget på at etablere en proveniens blandt disse men påviser dog en række plausible indbyrdes sammenhænge med inddragelse ikke mindst af Erik Sønderholms skarpsindige iagttagelser (i DgF XII). På baggrund af Sønderholms (og andre forskeres) udsagn opstilles en liste over kriterier, som i tidens løb er blevet anvendt ved afgørelse af afskriftsforhold mellem hskr. Disse kriterier afprøves på Hjertebogen og resultatet er en forsigtig kritik: kriterierne slår nemlig ikke til pga. den traditionelle negligering af yngre visehåndskrifter. Selv inddrager Duncker det sene Grev Holsteins hskr og dets nu tabte forlæg Biskopens Kiempeviiser og ikke blot påviser hun med stor sandsynlighed, at netop dette hskr har været Hjertebogens forlæg men opstiller også en række nye kriterier for en kortlægning af sammenhængen mellem hskr. Dette er imponerende gjort!

Den amerikanske forsker David W. Colbert har sat sig som opgave at undersøge, hvad stedsagn kan udsige om visetraditionen. Hans materiale er 83 opskrifter af 56 sagn om ialt 34 visir. Først diskuterer han sagnenes forhold til balladerne i al almindelighed og påpeger, hvordan skalaen rækker lige fra hele visetekster knyttet til udførlige stedsagn til en henkastet og upræcis henvisning om, at det pågældende sted er »besjunget i gamle kæmpeviser« (s. 186). Herefter fokuseres på de ældre sagn fra 1575-1700 for at undersøge, hvad de kan fortælle om, hvor viserne dengang blev sunget. Dette forsøg på at stedfæste den sungne almuetradition, som vi ellers har yderst få oplysninger om, er dristig, men det lykkes Colbert at kortlægge alle stedsagn med relationer til visir med det vel nok ikke overraskende resultat, at Jylland er visernes hovedland med en koncentration i Randers amt. Et andet resultat af undersøgelsen er, at frem for alt riddervisirne har været populære mens kun to tryllevisir forekommer (DgF 12 og 82) og at det generelt er visir om vold og mord, der har fascineret almuen. Da disse visir giver et ikke alt for smigrende billede af adelen, er de ifølge Colbert udtryk for en speciel almuesynsvinkel. Med udgangspunkt i denne iagttagelse diskuteres Lørn Piøs tvedeling af visestoffet som værende enten menigmands- eller adelsoptegnelser, der dog også relative-res, idet der også kan findes »stedsagnvisir« hos adelsoptegnere og den samme »stedsagnvisir« kan forekomme i begge optegnermiljøer. Afslutningsvist skriver Colbert kloge ord om den mundtlige tradition, der hverken accepterer en historisk sandhed, der bygger på skrevne kilder, eller litteraturen, der er udtryk for en ren boglig kultur: »Visir er ikke sand, fordi den fortalte virkelighed fandt sted (i et abstrakt rum, som vi boglærde kalder 'historien'), men den er sand, fordi den fandt sted her på stedet, fordi den kommer os ved«; dvs. almuen læste og troede på visirne, ikke fordi de var historiske men fordi de var sande historier.

De såkaldte eufemiaviser, oversættelser af høviske franske romaner fra ca. 1300, inddrages ofte, når balladernes alder diskuteres, idet man forsøger at påvise og identificere balladeformler i disse tekster. Vibeke A. Pedersen mener dog i sit andet fornemme bidrag, at det højest drejer sig om spredte udtryk og giver hermed problematikken en drejning, idet hun stiller flg. spørgsmål: »Er der i eufemiaviserne situationer, der kalder på balladeske formler? Og bliver de i så fald brugt?« (s. 209) og herefter koncentrerer sig om *Ivan Løveridder*, der ifølge forskningstraditionen skulle indeholde særligt mange ballade- eller (med Otto Holzapfels udtryk) balladeske formler. Resultatet, der følger efter en grundigt gennemført dokumentation – samtidigt et overflødighedshorn af spændende iagttagelser om balladetraditionen – er, at oversætteren til dette digt ofte skaber sine egne »formler«, fx »karl og kvinde« i stedet for at anvende den fra balladen kendte »mand og kvinde« og heller ikke i identiske situationer anvender balladernes følelsesmæssige udtryk: i stedet for at kvinden, når hun kæmmer sin elskedes hår, fælder »en modig tåre« koncentrerer hun sig om det praktiske gøremål. Ej heller har de faste vendinger i *Ivan Løveridder* samme symbolske funktion som formlerne (fx »aksle sit skind«) har det i balladerne. Der er således en lang række situationer, hvor en kender af balladegenren kunne have anvendt balladeske formler, men ikke har gjort det, hvoraf Pedersen drager den for dateringsproblematikken vigtige konklusion, at balladegenren ikke har været fuldt udviklet omkring 1300! Ligeså perspektivrig er hendes afsluttende konklusion, at de mange faste (men altså ikke-balladeske) vendinger i *Ivan Løveridder* kan stamme fra en lyrisk, høvisk digtning, der ligner den vi kender fra Peder Ræv og DV, men som nu er gået tabt. Spøger Ernst Frandsen i baggrunden?

Spændende som en god roman er bidragene af Gunner Lind og Elisabet Holst. Med udgangspunkt i det såkaldte civilisatoriske skel (Norbert Elias) mellem Middelalder og Renæssance, der bringer en øget kontrol med aggressivitet med sig, påviser Lind, at ikke mindst i den yngre visetradition efter Kong Hans' tid (udgivet fx i DV) viger tekster om »det private drab« (s. 276) for mere generelle krigsviser, der stiller dyder som heroisme og danskhed i forgrunden: Samtidigt afspejler disse viser tidens militarisering af den danske adelsstand.

Tilsvarende tværfaglige perspektiver åbner sig i Elisabets Holsts bidrag, der ikke blot, som titlen antyder, behandler en speciel genre men også beskriver periodens begravelsesritualer med deres blanding af gamle katolske og nye lutheranske elementer. Selve analysen af prædikenerne fokuserer på det her overleverede kvindebillede (af de overleverede ligprædikener er 40,5% over kvinder!) og Holst fremhæver, at »eksplicit vurderes kvinden højt, skønt det med denne ros forholder sig noget speget« (s. 295); det er netop dette »spegede« element, der er genstand for den flg. kulturhistoriske analyse.

Pernille Arenfeldts bidrag indsnævrer perspektivet fra bindets historiske indledningskapitel. Det bygger på et universitetsspeciale – og bærer også præg heraf med en udstrakt brug af sekundære kilder og en bestræbelse på at få så mange detaljer med som muligt på bekostning af overblikket. Desværre forsvinder også viserne i detaljerigdommen, selvom netop Frederik II's hof som bekendt udgjorde et frugtbart visemiljø.

Det gør de ligeledes i det afsluttende kapitel af Steffen Heiberg, men her er emnet da også et helt andet. Til gengæld behersker forfatteren sit emne, som han

giver et velkomment europæisk perspektiv, der desværre mangler i flere af de andre bidrag. Heiberg torpederer en række almindeligt antagne meninger, således at de gotiske kalkmalerier i senmiddelalderen skulle være en folkelig kunst og at Renæssancen betød en verdsliggørelse af kunsten. Spændende er hans polemik mod Axel Bolvigs påstand om reformationstidens rindalisme med henblik på kunst og arkitektur (selvom han selv indirekte relativiserer sit standpunkt), og overbevisende er hans påpegning af adelens fortsatte dominans som kunstmæcen. Dog er dens normer helt frem til 1660 nationale og tildels bagudrettede eller med Heibergs egne ord: »Folkeviser var vigtigere for den adelige bevidsthed end flamsk malerkunst« (s. 407). Men selv denne »provinsialisme«, hvor Tycho Brahe var en strålende undtagelse, var godt for noget. Den resulterede nemlig i indsamlingen af folkeviser og etableringen af vischskr. Og dermed indrekte i dette bind!

Ikke mindst dets sidste kapitel nyder godt af de prægtige illustrationer, der findes strøet ud over værket med gavmild hånd. Overhovedet er det fornemt produceret, forsynet med fortræffelige registre og nærmest støvsuget for trykfejl (anmelderen har kun opdaget en mgl. bindhenvisning (bd. X) i note 1, s. 185 og et ukorrekt gengivet citat s. 301-02). Er der da intet negativt at anføre? Vel, man havde nok gerne vidst, hvem den anonyme billedredaktør er eller skyldes udvalget de to hovedredaktører, der da må gratuleres dobbelt? Endvidere kunne man have ønsket sig korte biografiske oplysninger om bidragsyderne og endelig kunne en sur anmelder måske hefte sig ved den noget vanskelige titel. Hvem véd i dag – og det gælder vel også den altid påkaldte alment-dannede læser – hvad udtrykket »svøbt i mår« betyder? Men lad os ikke være sure. Værket åbner for et væld af nye iagttagelser og perspektiver, der er resultaterne af forskning på et højt videnskabeligt niveau. Det er metodologisk yderst inspirerende, og man kan kun ønske sig at det, sammen med de efterfølgende tre bind, må finde mange læsere ikke blot blandt viseforskere, litteraturinteresserede og (kultur)historikere – men netop også blandt de ovenfor nævnte alment-dannede læsere.

Sven Rossel

Niels Stengaard: Breve fra Jacob Paludan til Thorvald Petersen. UJDS-Studier 11. Museum Tusculanum, København 1999. 135 s. 192 kr.

Jens Branner: Opbrud. Historien om en far og en søn. Gyldendal, København 1999. 285 s. 295 kr.

Her er to meget forskellige arter af dokumentationsudgivelser om store danske forfattere fra mellem- og efterkrigstiden.

Niels Stengaard udgiver in extenso en samling breve fra Jacob Paludan til hans ungdomsven og farmaceutkollega (Rasmus) Thorvald Petersen (1894-1961). Der er bevaret i alt 36 breve og kort til Petersen; de er skrevet 1924-31, altså fra det år, da Paludan udsendte *En Vinter lang*, til nogenlunde det år, da skrivningen af første bind af *Jørgen Stein* gik i gang. Petersens breve til Paludan er ikke bevaret: Paludan, der ikke brød sig om »gravchvæpse« (se hans erindringsbind *I høstens*

månefase, 1973, s. 43 f.), ryddede pænt op i sin indgående post. Petersen passede derimod på de breve, han fik fra Paludan, og hans efterslægt har afleveret dem på Det Kongelige Bibliotek og – sammen med digterens søn, Jens Jacob Paludan – tilladt offentliggørelsen nu.

Udgivelsen af en brevsamling in extenso og uden tekstoverspringelser inde i de enkelte breve var før i tiden ikke noget, man var glad ved; ældre brevsamlinger fra DSL, såvel store à la brødrene Brandes' brevvekslinger med nordiske forfattere og videnskabsmænd som små à la Valdemar Vedels med Niels Møller, har ganske bevidst, desværre gerne umærkede udeladelser. Hensynet har været dobbelt: dels at overspringe tekstdele af efemert indhold, dels at skåne snart forfatterens eftermæle og snart omtalte personer for mulige barskheder. Stengaard betaler prisen på begge poster. Han har sikkert også været bevidst om, at Jacob Paludan ikke ville have brudt sig om udgivelsen, medens vi andre i formiddags- og billedbladenes tid håber at få et posthumt glimt af folk med bukserne nede.

Det gør man nu ikke her i brevsamlingen: den har trods antydninger om nogle dionysiske episoder knap egentlige skandaler eller hemmeligheder at byde på. Den største hemmelighed har måske været Petersens homoseksuelle orientering, men den var vist også dulgt for Paludan, der intetsteds i brevene hentyder til noget sådant. De korresponderer på afstand også helt bogstaveligt, idet Petersen bortset fra to korte Danmarksbesøg er i Latinamerika i denne årrække. Det er da han kommer hjem (1932), at korrespondancen sluttet, og det er ikke kun på grund af telefonmuligheden, men antagelig fordi Paludan først nu fik rigtig øje på Petersens homosexualitet og ikke brød sig om den. Derpå tyder afsnittet »Ydre blindhed« i Paludans erindringsbind *Sløret sandhed* (1974, s. 55 f.), hvor tids- og stedsforhold er noget upræcise og personen anonymiseret, men ud fra visse enkeltheder i brevene umiskendeligt identisk med Thorvald Petersen. Det er for resten det eneste punkt, hvor udgiveren Niels Stengaard også er påfaldende diskret, men dog med et fingerpeg. Alt hvad han siger i sin Indledning (s. 12) om årsagen til forbindelsens afbrydelse, er dette: »Noget af forklaringen gemmer sig vist i det lille afsnit i Paludans erindringer, *Sløret sandhed*«.

Om Paludans *épistolaire* har en så høj litterær værdi i sig selv, som Stengaard hævder, kan man vel diskutere; men at brevene i stil og penneskrift er ægte Paludan, er umiskendeligt: de har både gnistrende vittige og tænderskærende bitre passager. Hermed er ikke sagt, at det er en intim brevsuite – man kunne nærmere sige tværtimod – men den uddyber, bekræfter og må i enkelte henseender korrigere, hvad vi véd om unge Paludan og hans livsforhold (fra ham selv i bøgerne, fra Lundbos og Oldenburgs monografier). Til eks-kollegaen i bananrepublikken skriver han om sine gamle og lejlighedsvis nye erfaringer i apotekerverdenen, sjældent for det gode. Endvidere om sine rejser, de få udenlandske og de flere hjemlige. Om sin læsning, især af bøger, han sender over til Petersen (Hamsun fx!); og lidt om sine egne skriverier – mest forfatterkarrierens usikkerheder, en gang imellem også enkeltheder vedr. modelforhold, fx s. 44 at det er Helsing Apotek, der i en vis udstrækning har dannet baggrund for Vejstrand-historien *En Vinter lang* (1924). Og om mere eller mindre fælles bekendte: Petersen har med Paludan truffet sammen med nogle af dennes venner i bohème-årene, bl.a. Einar Nørby, der fra telegrafisteleven svang sig op til feteret operasanger. Noget af denne bane, som Paludan støttede, indgik jo senere positivt i en figur i *Jørgen Stein*

(Leif), medens Nørby i disse breve får et par påfaldende syrlige omtaler – bl.a. som en pigernes Jens, hvad Paludan formodentlig har set på med misundelse (og Petersen med misbilligelse?), og som en, der glemte sin taknemmelighedsgæld til Paludan. Ældre tiders udgivere ville have fjernet sådanne steder, mindre for Nørbys og andre omtaltes skyld end for, hvad de røber om Paludans i hvert fald lejlighedsvis smålighed, snobberi og misundelse. Men jeg synes, det er i orden, at Stengaard tager det hele med. Paludan var jo ikke et bedre menneske end de fleste andre, men han var unægtelig mere artikuleret og måske mindre tandløs. Og som ung havde han i hvert fald mange omstændigheder imod sig. I sit fiktionsforfatterskab og sent i livet i sine erindringer prøvede han at komme til rette med nogle af dem; måske blev det snarere til, at han holdt sårene åbne.

Den vigtigste korrektion, brevene her giver til det hidtidige billede af Paludans ydre biografi, er for resten, at dens mest spektakulære katastrofe ikke var helt så slem. Det er historien om den fede farbror-arv, der kom til ham sidst i 1923, og som en bedragerisk sagfører i 1929 viste sig at have formøblet (jf. Otto i 2. bind af *Jørgen Stein*). Det fremgår nu, at der blev ikke helt få håndører tilbage. Men det var ikke til at se for Paludan i første omgang, og det var nu, han prøvede at sikre sig som kyllingefarmer og ægproducent på Hillerødkanten. Om disse bestræbelser handler den sidste del af brevene, først med gå-på-mod, til sidst opgivende over for projektet og stedets beliggenhed. Sidste depeche er fra Birkerød, hvor Paludan var rykket ned og skulle til at gå i gang med *Jørgen Stein*, der dog ikke når at blive nævnt. I det hele kan man ud af brevene læse en vis usikkerhed og en vistnok erkendt ufrugtbarhed i forhold til fiktionsforfatterskabet. Dets klassikerlignende status kom jo også flere postgange senere end fremkomsten – og har måske knap holdt sig?

Stengaard har medgivet brevene et større antal noter. De, der identificerer personer, værktitler, biografiske omstændigheder samt forfatterskabets senere brug af episoder m.v. i brevstoffet, er udmærkede og *to the point*. Annoteringen af citater, allusioner, kulturstof o.lign. synes jeg går noget for vidt i forhold til et forventet publikums behov. Behøver man at oplyse, at Robinson er Crusoe (note 240)? Så skulle kommentator hellere have pågrebet Dickens-figuren bag Paludans udtrykte forhåbning om, at noget vil »turn up« for Petersen i 1924 (s. 26). Jeg tror ikke, at Paludans interessante udvikling af sit livs »Vexeldrift« i samme brev skal knyttes til Kierkegaards *Enten-Eller* (note 27). En anmelder vil jo nødig lade en udgivelse passere uden en portion besserwissen-vris, men ved denne udgivelse bliver det nødvendigvis i småtingsafdelingen. Det er et omhyggeligt arbejde og et interessant tids- og forfatterskabsbillede.

En meget anderledes præsentation af en forfatter via – blandt andet – breve, har man i Jens Branners bog *Opbrud. Historien om en far og en søn*. Sønnen er Jens Branner (f. 1933), faderen den først fattige og flittige, endelig fra 1949 berømte, i dag uretfærdigt halvglemte H.C. Branner (1903-66). Opbruddene er først faderens, senere sønnens.

Bogen bevæger sig frem gennem tiden fra det første besættelsesår til H.C. Branners død. Den består først og især sidst af Jens Branners berettende tekst, men ind i den er lagt citater og parafraser af H.C. Branner-tekster. Nogle af disse stammer fra trykte essayistiske og fiktions-stykker, andre er udtog af privat ma-

nuskript, dvs. dagbogsnotater og især breve: til H.C. Branners hustru Karen Margrethe og siden til sønnen, enebarnet Jens, samt breve fra denne til forældrene. Enkelte andre breve er også citeret. Det er karakteristisk, at de allerfleste ikke dateres, ligesom proveniensens af citaterne fra trykte Branner-tekster (især retrospekterne: »Glimt af mig selv« i antologien *Profiler*, 1944, og et par af stykkerne i *Vandring langs floden*, 1956) ikke oplyses. De løber nok så flydende ind i beretningen; denne er vel bl.a. derfor ofte holdt i præsens.

Hvis man på den ene side har det egentlige, videnskabeligt sikrede dokumentarium som fx den foran anmeldte Paludan-brevsamling, og på den anden side en fri memoirebog – måske endda så fri som Barbara Gress' »erindringsroman« *Dæmoner og engle* (1996) om hendes forældre Elsa Gress og Clifford Wright – så placerer *Opbrud* sig altså et sted midt imellem. Og hvis hovedpersonen i den første genre er (brev)forfatteren og i den anden genre er fortæller-kunstnerbarnet, så er *Opbrud* en tilsvarende mellemting.

Derved er sikkert flere omkostninger: Til en H.C. Branner-biografi kan *Opbrud* kun bruges med en del præciserende og supplerende undersøgelser. Og som barndoms- og ungdomshistorie af den skrivende fra dennes egen synsvinkel har bogen meget store lakuner. Det er vist nok ikke nemt at være barn af en skabende kunstner (eller videnskabsmand eller for den sags skyld mange mindre prestigøse slags forældre før i tiden). Det værste er ofte udfoldelsesmulighederne, *når far er hjemme* og arbejder. H.C. Branner var stort set hjemme i Jens Branners første syv år, og den hører vi meget lidt om, ligesom dagligdagen i vinterhalvåret den følgende halve snes år, hvor faderen ligeledes var hjemme i Holte, er tyndt belyst. Den brevbelagte og derfor nærmere skildrede tilværelse er sommerhalvårene fra 1940 til ca. 1950, hvor H.C. Branner anbragte sig i en art én-mands-arbejdslejr på Agersø i Store Bælt og frembragte det meste af de oversættelser, som han og familien levede af, og de romaner, noveller og skuespil, der var hans digteriske livs ærinde. Man skriver – eller skrev – brev under adskillelse, ikke under samvær: bogens brev-anlæg giver derved fokus på adskillelse, fars fravær. Den tapre person, der dog især må have holdt sammen på menagen og dagligt have taget sig af Jens (som led af en svær astma), nemlig dennes mor Karen Margrethe, har kun en lille plads i bogen.

Da Jens Branner i 1950 kommer hjemmefra til England og siden begynder en omfattende vagabondage i andre lande, er der igen breve at trække på, særlig dog fra de senere år, fra far til søn og omvendt.

Navnlig i den første del af bogen får man et indtryk af digterens personlighed: hans følsomhed og irritabilitet, hans depressioner og skriveblokeringer, også hans humor. Den forfattertype, som man synes at han på mange måder ligner, er Virginia Wolf: i sin hudløshed, sin psykologiske fantasi, sin smukke, suggestive, musikalske prosa – og sin utrættelige kamp mod dæmonerne: mod tungsindet og de ofte lammende kunstneriske krav til sig selv.

Det er vist en begrundelse til bogen, at Jens Branner, der var en »vanskelig« dreng, har følt, at faderen var for meget væk og ofte havde for lidt til overs for ham. Senere, da sønnen gik sine egne veje, der kunne være kaotiske og usikre nok, falder H.C. Branners ubornerthed, støtte og hjælpsomhed i øjnene; særlig fremende er hans stadige og kloge opmuntringer til Jens' skrivende udfoldelser, halvt i umoden fiktion, halvt i mere journalistisk reportage.

Mere end sin egen karriere er Jens Branner imidlertid her i *Opbrud* bestræbt på at notere stationerne i sin fars, især fra dramaudkastene til *Rytteren* i de første efterkrigsår frem til den afsluttende novellesamling *Ariel*, der udkom i 1963. Det blev hans berømmelses tider, som han – if. fortælleren og brevuddragene – egentlig ikke var god til at nyde. Om det just var hans holdbareste bøger (inkl. skuespillene), der blev til i denne periode, kan man betvivle; det gjorde han også selv, men det kostede ham ikke mindre at få dem på papiret.

Jens Branner skriver – og citerer og parafraserer – let og ukrukket. Det er ikke nogen »afslørende« bog, heller ikke i sine glimt af H.C. Branners trakasserier med Det kgl. Teaters paver eller af hans tredje-standpunkt-politik under 1950'ernes koldkrig. Sidstnævnte fredsue-naivitet(?), der endnu i 1999 vækker posthum forargelse hos en yngre dagbladsanmelder, var i virkeligheden dengang meget risikabel for Branners reputation; han vidste godt – og så i vennen Kjeld Abells tilfælde – hvad det kunne koste af presse- og anmelder-kanøfleri.

Senere sættes beretningens ramme mere ved dele af Jens Branners ungdoms besværligheder med at holde sig på benene i den rejsende og skrivende profession og med at ud- og afvikle egne familiedannelsesforsøg. Meningen er her if. forfatterens egen bagsidetekst på bogen, at han gentager et flugtmønster, som hans far demonstrerede i hans drengeår. Det overbeviser ikke nærværende anmelder. Hvis der er en sammenhængende og bærende historie i *Opbrud*, handler den om den psykologiske dobbelthed i sønnens forhold til sin store forfatterfar: bitterhed og ulykkelig beundring – og en dyb kærlighed. Der er meget morsomt og undertiden rørende i *Opbrud*. Slutningens skildringer fra H.C. Branners sygdom og dødsleje er knappe, beherskede og meget gribende.

Lars Peter Rømhild

Således skriver jeg Aron. Samlede fortællinger & illustrationer af Aron fra Kangeq. I-II. 1999. Udgivet af Kirsten Thisted. Atuakkiorfik. Paralleludgave på grønlandsk. 822 kr.

I indsamlingen og udgivelsen af den oprindelige grønlandske fortælletradition er Rink pioneren. Det meste foregik i en periode på kun ti år, 1858-68, hvor Hinrich Rink, inspektør for Sydgrønland med bopæl i Nuuk/Godthaab, indsamlede og bearbejdede materialet til sin udgivelse *Eskimoiske Eventyr og sagn I-II*, 1866-71.

Rinks vigtigste kilde var Aron fra Kangeq, en boplads, der lå få timers sejls distance fra Nuuk. Han var storleverandør ikke blot af fortællinger, men også af akvareller og træsnit til fortællingerne – uden sammenligning Grønlands store indfødte formidler af den oprindelige kultur.

Aron fra Kangeq er nu endegyldigt blevet trukket frem fra sin plads bag ved Rink og gjort til hovedpersonen i sin egen indsats som kunstner og fortæller. Det sker gennem en mammutudgivelse, separat på grønlandsk og dansk, hver bestående af to store bind med alle Arons fortællinger, alle hans akvareller og træsnit og med en fyldig introduktion af hovedkraften i projektet, Kirsten Thisted.

Hun udgav i 1997 en mindre parallel til Aron-udgivelsen, *Jens Kreutzmann: Fortællinger & akvareller*, en anden af Rinks kilder. Ligesom Rink og Aron i sin

tid havde samlet hver sin gruppe af medarbejdere og medleverandører omkring sig med hver sin uomgængelige funktion, har også Kirsten Thisted haft medarbejdere: Gaba Thorning, Arnaq Grove og Frederik Lynge. Det har været et mangesidigt og kompliceret arbejde at tyde de på gammelgrønlandsk håndskrevne manuskripter, oversætte dem til dansk og skabe den nødvendige ramme af indledning og kommentarer. Med *Således skriver jeg Aron, I-II* har Kirsten Thisted ydet en indsats for den oprindelige grønlandske kunst og fortælletradition, der bør indbringe hende en medalje eller to. Alene hendes indledning til Aron-udgivelsen udgør en hel bog af viden om og perspektiver på den grønlandske kultur og fortællekunst i overgangen fra mundtlig til skriftlig form, og en detaljeret beretning om det produktive miljø i Nuuk-Kangeq i den dynamiske periode, hvor Rink var inspektør i Nuuk.

På den baggrund får hun tilgivelse for – i en sammenligning – at kolportere den almindelige fordom blandt folklorister om Grimms eventyr, at de er tilrettelagt af udgiverne med henblik på deres brugelighed *for børn*. Grimm-eventyrenes stilistiske raffinementer og psykologiske præcision går givetvis langt hen over hovedet på børn.

Thistedes oversættelse fra grønlandsk til dansk fortjener en kommentar for sig. Ikke fordi undertegnede har nogen som helst kompetence til at vurdere dens pålidelighed, men på grund af den levende, mundrette og frimodige stil. Den udgår formentlig ikke alene fra hendes personlige sprog talent og -sikkerhed, men også fra hendes garant, grønlandseksperter Gaba Thorning, som har siddet bi, længe og tæt. Af ham har hun sikkert fået lov til fx at skrive »sørme«.

Jeg er ligeledes uden kompetence til at vurdere Aron som billedkunstner. Hans kluntede personer, smukke naturscenerier og detaljerede interiører og situationer bør vistnok ikke udelukkende vurderes fra en kunstnerisk synsvinkel, men også for deres værdi som formidling af folkloristisk viden i den specifikke grønlandske situation.

Men de 125 fortællinger, hvoraf Aron selv er primær kilde til ca. halvdelen, mens de øvrige kommer fra kredsen omkring ham – hvad er det for en slags fortællinger? Og hvilken kultur er de vidnesbyrd om? Vi er jo i det før litterære tekstområde, hvorom man verden over bruger genrebetegnelser som eventyr og sagn. Hvordan tager disse grønlandske fortællinger sig ud i den sammenhæng?

Langt den største del foregår i det vestgrønlandske samfund i en ubestemmelig tid før koloniseringen – og det er et afgørende aspekt af deres værdi. En mindre del handler om sammenstødene mellem inuitterne og efterkommere af Erik den Rødes første kolonisatorer, om besøg af europæiske skibe, om den endelige kolonisering og om overgangen fra den oprindelige grønlandske livsopfattelse til den kristne tro. En mindre del er eksplicit lokalt forankrede i det sydvestgrønlandske område omkring Kangeq og Nuuk. Men størsteparten af fortællingerne er lige så ubestemt lokaliserede med hensyn til sted, som de er i tid. De fleste indledes blot med et »Der var ...«. Således figurerer lokaliteten »langt nordpå« som det rundhåndet vedtagne sted for eventyrlyst og store udfordringer. Det uomgængelige fikspunkt i fortællingen er den navngivne hovedperson.

For så vidt ligner de folkeeventyr – og også derved, at der opereres med åndemanere og overnaturlige væsner og hændelser. Men de såkaldte overnaturlige væsner og kræfter har i denne sammenhæng en anden karakter end i folkeeventyrene,

hvor ingen i fortællermiljøet tillægger dem bogstavelig virkelighedsstatus. I den grønlandske fortælletradition, som Aron øser af, og afslutter, har disse ting fuld realitet.

De er, med udgivelsens egne ord, »beretninger om det anderledes og bemærkelsesværdige, det som adskiller sig fra det dagligdags«. Manden, der plejede at fiske ulke, men som en dag dræbte en hvalros; manden, der åd sine koner; manden, der elskede vibetang; manden, der spiste sin egen endetarm; manden fra det indre af fjorden, der slog sig ned i munden og længtes tilbage mod isbræens kælven; manden, der sloges med en isbjørn. Først og sidst er der fortællingerne om store fangere, om stærke mænd og store dræbere. Ganske få har kvindelig hovedperson, som fortællingen om kvinden, der tog en orm til mand. Der er lige så mange særligheder, i karakterer og hændelsesforløb, som der er fortællinger. Disse fortællinger konstitueres ganske enkelt af det særlige – det særlige for de enkelte hovedpersoner, og det særlige for netop den grønlandske kultur. De er uden folkeeventyrenes alment-typiske perspektiv.

Det betyder ikke, at der ikke fortælles om det fælles, tværtimod. Gennem bruddet på det normale liv fortælles der netop om det normale og fælles. Det er måske den største værdi ved denne fortællesamling, at den er et kvalificeret og bredt vidnesbyrd om den (vest)grønlandske kultur før og op til koloniseringen. Selvfølgelig skal man huske, at det sker med den kristne Aron som formidler. Ikke desto mindre må man kunne betragte disse fortællinger som et troværdigt vidnesbyrd om oprindelig grønlandsk kultur og mentalitet – muligvis pudset af i detaljerne, men ikke fordrejet, hvad den enkelte fortælling som helhed angår.

Kirsten Thisted beretter via Rink om, hvordan fortællingerne i mundtlig form trivedes i bedste velgående lige foran næsen på danskerne, men indtil da skjult for dem i grønlændernes egne miljøer. Og hun opfatter dette som et udslag af hele det normale spil mellem oprindelig befolkning og kolonimagt. Det er det givetvis også – men samtidig et udslag af et mere udbredt og dermed dybere liggende forhold. Evald Tang Kristensen oplevede det samme blandt almuens i Jylland, der ofte ikke var til at vriste et eventyr eller et sagn ud af, hvis indsamleren lugtede det mindste af overklasse eller myndighed. Noget tyder på, at den mundtlige folkelige fortælling har en iboende tendens til skjulthed for den officielle kultur.

Hvad er det da for en mental kultur, der kommer til udtryk gennem disse forlitterære grønlandske fortællinger?

I kort begreb kan den karakteriseres som en énkønnet og deterministisk kultur. I den følgende fastholdelse af dette tillader jeg mig at se bort fra undtagelserne og alene fokusere på det typiske, der er meget fremtrædende.

Med énkønnet mener jeg, at der er tale om en decideret mandlig kultur.

Som det er fremgået, er hovedpersonerne mænd, stærke mænd, svage og forsmåede drenge, der bliver stærke mænd, mænd, der redder bopladser og andre, der lægger dem øde af hævnthirst og magtbrynde, mandlige venner eller brødre, der bliver uvenner osv. Mænd, der ikke alene er fædre i et patriarkalsk familiemønster, men ofte også bopladsernes *de facto* ledere.

Hvad disse mænd udfolder, er magt. Dels magt over naturen, hvor det drejer sig om dygtigheden som fanger, som kajakroer og fjeldklatrer og om styrken til at hjembringe fangsten, til at kæmpe mod uvejr. Dels magt over andre mænd, i

vædekamp, i slagsmål og i dræbende våbenkamp. Overalt i fortællingerne er der en stærk glæde ved denne udfoldelse af fysisk kraft; og den udløser en række faste udtryk for fryd og beundring. Glæden gælder både den åbenbare demonstrati-on af kraften og den snedige tilbageholdenhed med henblik på senere skadefro overraskelser.

Hvad dette angår kan fortællingerne godt ligne europæiske skæmteeventyr, der på samme måde dyrker den fysisk stærke mand eller den snedige i hans lystigt hensynsløse læggen verden for sine fødder.

Men der er i de grønlandske fortællinger også skræk og rædsel over denne mandlige magts hærgen. Det gælder især, når den river sig løs fra al sund fornuft og medmenneskelighed, dvs. når den stærke mand går grassat og lægger en hel familie eller boplads øde, eller drager op langs kysten for at finde nye ofre for sin blodrus.

Magten tjener selvfølgelig klare formål, opretholdelse af livet i den ekstremt udfordrende natur og over for fjendtlige gemytter. Men den tjener også et psykisk formål, der fremtræder som mindst lige så betydningsfuldt: mandsæren. Nok er der i dette samfund ikke noget socialt hierarki, opbygget af mere eller mindre prestigeberende og magtfulde erhverv – alle mænd er principielt fangere. Men til gengæld kører der mændene imellem hele tiden en indbyrdes konkurrence om at være den stærkeste mand og den bedste fanger. Der er udviklet et subtilt sprog til at håne mindre heldige medfanger i de beskedneste vendinger.

Denne binding til mandsæren virker i dagligdagen; men nogle gange rykkes den op på skæbneniveau. Hvis fx en drengs far er blevet dræbt af en anden mand, indrettes hele hans opdragelse på at gøre ham ikke alene stærk, men også så aggressivt fokuseret, at han som voksen mand ikke kan undlade at gennemføre sin opgave, at tage hævn. Udspekulerede hævnintriger kan ligge gemt under overfladen i årevis, før de bringes til udførelse. Men ofrene for hævnen ved lige så længe, at en dag kommer den.

Der er også mindre blodige, men enkle og hårde fortællinger om denne mandlige ærgerrighed. Et eksempel kan være historien om manden, som er besat af lysten til at konkurrere i fjeldklatring, og som drager længere og længere nordpå for at finde en værdig modstander. Da det endelig lykkes, klatrer de to om kap op ad en fjeldvæg, der hælder mere og mere udad. Til sidst kommer hans modstander op over kanten, mens han selv hænger og spræller med benene i den tomme luft. Han beder om en hjælpende hånd, men får et koldblodigt afslag. »fordi han var kommet så langt sydfra for at udfordre ham« – og han »styrtede bagover. Så hørte man blot støjen fra faldet som hurtigt fortonede sig«. I kampen om æren er der ingen kære mor.

Det er nu iøjnefaldende og betydningsfuldt, at al denne mandlighed, i persongalleri som i værdisæt, ikke står over for noget modspil fra den kvindelige side. Fortællingerne beskriver en uerotisk kultur. Kvinderne er bipersoner, og der er ingen kærlighedshistorier. Fra en europæisk synsvinkel er det påfaldende, at parforholdet aldeles overvejende er beskrevet som det – vigtigste – bidrag til opretholdelse af livet, som arbejdsdelingen mellem mand og kvinde udgør, samt som børncavl.

Forholdet mellem kønnene rykker utroligt sjældent ind i centrum og bliver en sag, der skaber en historie. Og når det endelig sker, er det ikke det erotiske med

dets mangfoldige muligheder, der står i centrum, men igen magtforholdet – som fortællingen om *Igimarrasussuk som åd sine koner*, hvor den sidste i rækken af koner tager sagen i sin egen hånd og ender med at rive mandens testikler af. I de 125 fortællinger er der kun to-tre, der handler om forelskelse.

Denne massive psykiske énkønnethed er formentlig baggrunden for fortællingernes deterministiske livssyn. Når et givet særpræg her er trådt frem i et menneske, ofte et for ham selv og omverdenen meget skadeligt særpræg, eller når et forhold mellem to personer er gået skævt, så er der normalt kun én vej frem, nemlig vejen mod konfrontation og død. Der er ikke nogen kraft til stede, der kan sige stop til destruktionen. Der er ikke nogen modspiller på bopladsen og i psyken, der kan mildne aggressionen, relativere mandsviljen og åbne for indre forvandlinger og for menneskevenlige udveje.

To veje har denne kultur dog til at lette trykket i de små og isolerede samfund. Det er *angakokken*, den lokale shaman, og muligheden for at gå *qivittoq*, dvs. vælge livet i ensomheden. I angakokkens øvelser og sjælerejser på konfliktramte bopladsfællers vegne og i enegængernes omgang med ensomhedens hjælpsomme ånder, dér findes den grænseoverskridelse og den mulighed for forvandling, der savnes så skæbningsvangert i det personlige samliv. Den overpersonlige virkelighed, der her er kontakt med, fremtræder i fortællingerne som aldeles autentisk. Den er uden tillokkelse eller festlighed, bliver kun påkalddt eller betrådt i nødens stund. Den optræder som en vanskeligt tilgængelig og dyrt betalt overnaturlig udvej, der kun udnyttes ind imellem, når denne mandskultur lukker sig om sin egen destruktivitet.

Også om dette område rummer *Således skriver jeg Aron* et stort stof. Med Kirsten Thistedes udgivelser er der åbnet for et mulighedsrigt studium af den førkoloniale grønlandske kultur og mentalitet, til hvilket intet materiale overgår sådanne gode autentiske fortællinger.

Knud Wentzel

Ahaoplevelser og Nye Ord

En replik til anmeldelsen af Ordbog over nye ord i dansk 1955-1998

Normalt finder jeg ikke anledning til at tage til genmæle mod anmeldelser, men denne gang vil jeg dog kommentere, ikke mindst fordi det viser sig at en anmeldelse åbenbart kan blive en ureflekteret forudsætning for en ny anmelder. I Lars Trap-Jensens anmeldelse (Trap-Jensen 1999) er hovedanken mod min bog ordudvalget, og han sammenfatter sin gennemgang af ordudvalget med et citat fra en tidligere anmelder (Jensen 1999) hvis hovedanke også var mangler i ordudvalget. Og de påståede mangler går igen. Men mange af de ord som Jensen ankede over og på hvis basis han fremsatte sin dom, er ord der mangler og som skal mangle – de er nemlig fra før 1955 og hører derfor til Ordbog over Det danske Sprogs Supplementsbind. Og det genfindes i Lars Trap-Jensens anmeldelse.

I min ordbog (Jarvad 1999, 9) redegør jeg for perioden som ordbogen behandler, og nævner (p. 10) »Supplementssamlingerne til Ordbog over det danske Sprog har også været et vigtigt korpus for udarbejdelsen af ordbogen. ... Ved hjælp af denne samling har det været muligt at lade de ord udgå som denne samling viste var ældre end først antaget. ... Eksempler på ord som man kunne forvente hørte til nyere tid, er *fedtfattig* (1904), *fodgængergade* (1946), *legegade* (1945), *parabolantenne* (1951), *personsøgeanlæg* (1945), *petrol* 'mørk blågrøn' (1943), *slag på tasken* (1917), *slankekur* i billedlig brug om nedskæringer (1954), og ordet *trend* i betydningen 'tendens, strømning' (1931)«. Det er blandt andet her i denne samling at ord kan verificeres som ældre ord, dvs. i min sammenhæng fra før 1955.

Lars Trap-Jensen begynder sit afsnit om ordudvalget med at skrive: »Af modtagelsen i dagspressen kan man da også se mange eksempler på en af anmelderets yndlingsdiscipliner: hvad står der ikke i ordbogen? Og det er nemt selv at fortsætte listen: *flekslån*, *snesikker*, *jeans*, *trælår*, *ahaoplevelse*, *miljøvogter*, *tegneseriehold*, *fjumrelak*, *gå kold*, *rundringning*, *hæmatokritværdi* osv.« Af de ord som Lars Trap-Jensen her nævner, er *flekslån* et registreret varemærke *Flexlån* for en bestemt banks boliglånstype og som sådan ikke optagelsesværdig. Ordet *snesikker* er en banal dannelse til det produktive *-sikker* hvor en lang række hører til perioden før 1955: *regnsikker* 1942, *solsikker* 1936, *stegesikker* 1954, *minesikker* 1950, *strålesikker* 1944, *stødsikker* 1954. Ordet *jeans* er med i første udgave af Nudansk Ordbog fra 1953. Det vigtige ord *trælår* forbigår jeg, mens jeg for *ahaoplevelse* kan oplyse hvad der står i første bind af supplementet til Ordbog over det danske Sprog: ordet er opslagsord i Leksikon for Opdragere fra 1953! Ordet *miljøvogter* mangler ganske vist blandt de 76 ord i ordbogen med *miljø* på førstepladsen. Af personbetegnelser er *miljøaktivist*, *miljøkommissær*, *miljøkon-sulent*, *miljøvagt* og *-vejleder* bl.a. med, og det må række. Ordet *tegneseriehold* er det ord som råbes i slagsange af fulde roligans på vej til og fra fodboldkampe, ja, det har jeg ikke taget med. Hverken *fjumrelak* (eller *kvæjbeblæk* eller »det hvi-de« for den sags skyld) er med, det er derimod *rettelak*. *Gå kold* mangler desværre, og *rundringning* er ikke med: Samlingerne til Ordbog over det danske Sprogs supplementsbind har *rundskrivning* 1949, *rundsending* er i Ordbog over det danske Sprog. Ordet *hæmatokritværdi* er ikke med fordi det først er noget

man er begyndt at tale om her i 1999, og det falder således også uden for ordbogens rammer.

Lars Trap-Jensen fortsætter: »I sig selv er det for letkøbt at slå forfatteren oven i hovedet med sådanne eksempler« og det vil jeg give ham helt ret i, men han fremturer med at skyde sig i foden med dette: »når fuldstændig almindelige og etablerede ord fra perioden som *farve-tv*, *lysleder*, *parabolantenne* og *fitnesscenter* ikke kan slås op«. Ordet *farve-tv* er med i Vinterberg og Bodelsen: Dansk-Engelsk Ordbog 1954-56 i tillægget under *farve-television* = *farvefjernsyn* og ordet *television* i forkortet form *TV* er if. Samlingerne til Ordbog over det danske Sprogs supplementsbind kendt fra 1952 og *parabolantenne* fra 1951.

Lars Trap-Jensen ville nu unde mig at have undersøgt forekomster i Den Danske Ordbogs korpus for at undgå de store mangler i ordudvalget. Ja, men Den Danske Ordbogs korpus har været holdt meget tæt til kroppen og slet ikke været tilgængelig før en opblødning skete for relativt kort tid siden. Men Lars Trap-Jensens eksempler viser dog at det ikke gjorde så meget: *A-officer*: ordningen med officerer af henholdsvis A-linjen og B-linjen er fra 1969, *Atomprøvesprængning*: *atomsprængning* er fra 1950 if. Ordbog over det danske Sprogs første supplementsbind, *byfornyelse* er med i min ordbog, men altså ikke det af Lars Trap-Jensen savnede *byfornyelseslov*, *cheddar* er i Dansk Husmoderleksikon 1953, den banale sammensætning *dagpengesystem* består af ordet *dagpenge* fra 1942 og ordet *system*, *military* er fra 1943, *selvdisciplin* fra 1945, *sportscoupe* fra begyndelsen af 1900-tallet, *standarddans* 1938. Tilbage står *brandsårsafdeling*, *cykelcross*, *firmafodbold* og *gavecheck*.

Nu rummer anmeldelsen en lang række andre vurderinger og domme, som jeg ikke vil komme ind på. Nogle kan lide moderen, andre datteren. Men han skriver i de sammenfattende bemærkninger at »Anderledes alvorlig er derimod kritikken af ordudvalget. Der er ganske enkelt alt for mange huller i ordlisten, og der er vel at mærke ikke tale om sjældne eller perifere ord.« Af de 28 ord som han belægger sin påstand med, er der dog kun enkelte som reelt kan savnes, resten er fra før 1955.

Trap-Jensen, Lars 1999: *Anmeldelse af Nye Ord. Ordbog over nye ord i dansk 1955-1998*. I: Leda Nyhedsbrev nr. 28, okt. 1999, s. 9-17 og i Danske Studier 1999, s. 203-212

Jensen 1999, Jens Juhl: *Ak, hvor forandret*. Anmeldelse af Nye ord 1955-98 i Weekendavisen 7.-11. maj 1999

Jarvad, Pia 1999: *Nye ord. Ordbog over nye ord i dansk 1955-1998*. Gyldendal.

Pia Jarvad

Duplik

De fleste af de eksempler Pia Jarvad her forsøger at tilbagevise min kritik med, er ikke fra min side anført som eksempler på mangler i ordbogen. De stammer fra en liste genereret fra Den Danske Ordbogs korpus, indeholdende en række ord som ikke findes i andre (elektroniske) ordbøger, og jeg nævner den i min anmeldelse som et sted hvor man hurtigt ville kunne finde egnede kandidater til en ny-ordsordbog, men tilføjer udtrykkeligt umiddelbart efter at »ikke alle falder i den aktuelle periode« (s. 206). I betragtning af at listen indeholder tusindvis af ord, er 4 brugbare ord ud af 13 da slet ikke så dårligt. For de øvrige eksemplers vedkommende råder Pia Jarvad i tre, måske fire tilfælde over kilder der daterer mine eksempler tidligere end 1955, og for berigtigelsen af dem takker jeg. Men det er nu ikke noget der giver mig anledning til at ændre på indholdet i min kritik. Jeg mener nu som ved anmeldelsestidspunktet at ordudvalget dels er for lille i forhold til ordbogens omfang, dels for skævt sammensat, og jævnlig brug af ordbogen gennem yderligere et år har faktisk kun bestyrket denne opfattelse.

Med hensyn til Pia Jarvads mulighed for at benytte Den Danske Ordbogs korpus kan jeg oplyse følgende: Den institution som Pia Jarvad er tilknyttet, Dansk Sprognævn, har som den eneste institution uden for Det Danske Sprog- og Litteraturselskab fået stillet et eksemplar af dette korpus til rådighed, til brug for undersøgelser i forbindelse med et EU-projekt som Sprognævnet og DSL samarbejdede om i 1995. Det er rigtigt at det ikke har været muligt at stille korpus fuldt ud til rådighed for offentligheden pga. fortrolighedsklausuler, ophavsretlige forhold m.m., men i den konkrete sag har Pia Jarvad naturligvis haft mulighed for at bede om adgang til det som enkeltperson – i lighed med en lang række af forskere og studerende der har benyttet korpus til undersøgelser i forbindelse med konkrete projekter. Der har altså hverken været formelle eller praktiske forhold til hinder for Pia Jarvads adgang til Den Danske Ordbogs korpus.

Lars Trap-Jensen