Saga! ja, jeg saae det grandt

Grundtvigs "Paaske-Lilien" i et genreteoretisk perspektiv

Sune Auken og Anders Holm

"Paaske-Lilien" fra 1817 er i forskningen med rette blevet kaldt et højdepunkt i Grundtvigs lyriske kunst (Lundgreen-Nielsen 1980, 717). Samtidig har det gådefulde værk afstedkommet et væld af forskellige fortolkninger, der peger i mange retninger. Midt i de mange udlægninger har et bestemt spørgsmål imidlertid for flertallet af fortolkere trængt sig på – *spørgsmålet om værkets genre*. Et problem, som nærmest gives af værket, som det fremtræder. Hvordan bestemmes genren på et værk, der ikke giver sig selv en genremærkat (Nyboe 2016), og som helt åbenlyst består af forskellige uensartede genrer og lag? I den følgende artikel tages disse spørgsmål op. Først karakteriseres "Paaske-Lilien"s opbygning og forskningens forsøg på genrebestemmelser, derpå analyseres værket i et genreteoretisk perspektiv.[1]

Ytring og genrelag

"Paaske-Lilien" står som et enkelt sat bidrag i andet bind (fjerde hæfte) af Grundtvigs enmandstidsskrift *Danne-Virke* omgivet af tekster med meget forskellige receptionshistorier. "Om Mennesket i Verden" og "Om Bjovulfs Drape, eller det af Hr. Etatsraad Thorkelin 1815 udgivne angelsachsiske Digt" har hver for sig været genstand for adskillige undersøgelser; "Nikolai Edinger Balles Amindelse" og "Edmund Lagmands Saga" mindre så. Fordi "Paaske-Lilien" ikke selv angiver sin genre, må Grundtvigs genrebrug og genreforhold aflæses af teksten selv og af hans brug af tidligere genrer – det, man inden for genreforskningen almindeligvis betegner "uptake" (Auken 2023; Freadman 2002, 2020; se også herunder).

[1] Artiklen er et bidrag til kernegruppeprojektet "Writing with the Dead" finansieret af VELUX FONDEN.

To væsentlige spørgsmål, som kan stilles til en sproglig ytring, er "hvilken genre er denne ytring?", og "hvilke genrer indlejrer denne ytring?". Det første spørgsmål har at gøre med ytringen som helhed; det andet med de elementer, den er bygget op af (Auken 2023, 94). Tilsammen danner de en variant af en hermeneutisk cirkel, hvor del og helhed oplyser hinanden. Den ytrendes bestemmelse af sin ytrings genre vil altid være til diskussion, og senere ytrende kan såvel dementere som bekræfte denne genremærkat. Derfor er det naturligvis af interesse, at Grundtvig ikke har givet "Paaske-Lilien" en sådan mærkat. Men det betyder ikke nødvendigvis, at det er umuligt at give en overordnet genrebestemmelse af værket.

Så meget des mere interessant er det, at flertallet af teksterne i *Danne-Virke* faktisk bærer genremærkater.[2] Nedenstående skema viser således titlerne fra tidsskriftets andet bind med genremærkater sat i kursiv.

Thyre Dannebods *Vise*
Efter-Klang
Om Videnskabelighedens Forhold til Erfaring og Sund Menneske-Forstand
Nikolai Edinger Balles *Amindelse*
Om Bruneborg-Slaget og et *Riim* i den Anledning
Kæmpevise om det Samme
Efter-Klangen
Om Riimbreve
Riimbrev til Ingemann
Om Mennesket i Verden
Om Bjovulfs Drape eller det af Hr. Etatsraad Thorkelin 1815 udgivne angelsachiske Digt
Paaske-Lilien
Nytaars-Nat, (en *Drøm*)
Edmund Lagmands *Saga*
Svanelilles *Vise*
Efter-Klang

[2] Heller ikke det originale manuskript (fasc. 387_095) i Grundtvig-arkivet bærer tegn på, at Grundtvig har arbejdet med tanken om genremærkat.

Skemaet har alene kursiveret genremærkaterne. Beowulf-artiklens titel rummer derudover to andre genremærkater, "Drape" og "Digt", men disse er beskrivelser af artiklens indhold, ikke af dens genre. Det skal bemærkes, at konstruktionen "Om + emneangivelse" (i *Danne-Virke* 2 f.eks. "Om Videnskabeligheds Forhold til Erfaring og sund Menneske-Forstand" og "Om Riimbreve") er en markør, der såvel i *Danne-Virke*s sammenhæng som en række andre steder i forfatterskabet tjener som en de facto-genremærkat, der angiver, at teksten er en afhandling.[3] Endelig fremgår genremærkaten "(en Drøm)" ikke af *Danne-Virke*-bindets indholdsfortegnelse, men først af selve teksten inde i tidsskriftet. Om efterklangen som genre, se Holm (2001).

"Paaske-Lilien" er altså den eneste af teksterne i bindet, der ikke bærer en genremærkat. Det er muligvis en tilfældighed, men det korresponderer med, at det har været vanskeligt for forskningen at give en dækkende genrebestemmelse af værket. Det har bl.a. at gøre med, hvor umiddelbart forskelligartede genrer værket indlejrer.

I udgangspunktet består teksten af tre forskellige genrelag. Titel, digt(e) og historisk-dramatisk dialog og englesang. Altså således:

- Titlen.
- To forbundne digte (eller ét delt digt, se nedenfor), placeret kronologisk i digterens nutid og geografisk på digterens sted. De er placeret hhv. før og efter tredje lag.
- Scene foran Jesu grav. Historisk er "Paaske-Lilien" dermed skudt tilbage til natten før påskemorgen og geografisk flyttet til Getsemane Have.

Tredje lag består så igen af to dele:

a) En dialog om Kristus og opstandelsens mulighed mellem forskellige skikkelser foran Jesu gravhule. Dialogen slutter med opstandelsen.

[3] Grundtvig anvender således i overensstemmelse med dansk tradition "om" som pendant til den latinske genremarkør "de", der er den klassiske markør for videnskabelige traktater eller afhandlinger om filosofiske, teologiske eller juridiske emner.

b) Engletale og englesang, som tidsmæssigt ligger lige efter opstandelsen.

Tredje lag er skrevet, så det genkalder Shakespeare generelt, idet dialogerne udspiller sig på blankvers og med en række Shakespeare-lignende ordspil, hvor figurerne overtager og vrider hinandens metaforer. Samtidig genkalder scenen tematisk og formelt et andet hovedværk i tiden, Oehlenschlägers *Aladdin* (1805). Hos Oehlenschläger udtrykker de almindelige figurer sig altovervejende i Shakespeare-inspirerede blankvers, mens livet mellem ånder, alfer og andre eventyrvæsener udspiller sig i lyriske versmål, der viser, at vi nu befinder os i en rigere og dybere eventyrverden.

Forskningens forsøg på en genrebestemmelse

Som det fremgår, er genrelagene højst forskellige, og skiftene imellem dem følges af tydelige forandringer i diskursen. Denne genremæssige flerfoldighed spejler sig i forskningen, der ikke har kunnet etablere enighed om en overordnet genrebestemmelse for "Paaske-Lilien". Hans Brix (1938) fremsætter ikke en egentlig samlet genrebestemmelse. Helge Toldberg holder sig forsigtigt til "værket" (1950, 74), men fokuserer i sin fremstilling af værkets genre på dets dramatiske karakter. Flemming Lundgreen-Nielsen omtaler "Paaske-Lilien" som et "litterært eksperiment" (1980, 727), men vist mere som procesbeskrivelse eller tankebevægelse end som genrebetegnelse. Peter Brask (1974) skærer simpelthen indledningsdigtet fri og behandler det alene og forsøger ikke at genrekarakterisere det samlede værk. Parallelt omtaler Broadbridge og Iversen slet og ret værket som et digt (2023, 155).

Erik A. Nielsen fastholder besværet i en genrekarakteristik: … "værket er underligt og genremæssigt så originalt, at det kan volde vanskeligheder at karakterisere det" (1982, 336). Han knytter den overordnede genrebetegnelse "digtdramaet" til "Paaske-Lilien", hvad der vel ikke er en etableret genrebetegnelse, men det er muligvis i sig selv en pointe. Vilhelm Nielsen bytter rækkefølgen af elementerne om og omtaler "Grundtvigs dramatiske digt 'Paaske-Lilien'" (1990, 253). Nøjagtig samme betegnelse anvendes af Jørgen I. Jensen (1995, 382). Genrebetegnelsen har noget for sig, fordi den sammenfatter værkets to dominerende genrer, digtet og dramaet. Men

den har to problemer. For det første udglatter den det genreskift, som er definerende for "Paaske-Lilien". For det andet anvendes genrebetegnelsen oftest om tekster, der har meget lidt lighed med "Paaske-Lilien". Anders Malling (1964, 300) og Jørgen Kjærgaard (2003, 250) taler begge i deres salmehåndbøger om et digt med en dramatisk del, hvad der i deres sammenhæng er rimeligt, men derved forbigås en egen præcisering af genreskiftet i tredje lag.

Anders Holm samler betegnelsen "efterklangsdigt" op fra Poul Behrendt og afprøver den – i tråd med sin interesse for disse digte. Han afviser i første omgang betegnelsen, fordi "Paaske-Lilien" ikke er "et digt skrevet til en tekst i fortiden" (2001, 31). Hvad værket mangler, er naturligvis forteksten (eller i Genettes terminologi "hypoteksten"). Holm tilføjer dog en forbindelse til genren, idet "Paaske-Lilien" er skrevet "i en til efterklangene parallel bevægelse og bevidsthed" (114). Bjarne Sandstrøm går længere i en omtale af digtet først som "en meditation" (2013, 87), dernæst – interessant, men muligvis lidt søgt – som "en trefløjet altertavle" (88). Endelig omtaler han det korrekt, men ikke særlig prægnant, som en "sammensat komposition" (88). Jon Tafdrup (2018) beskriver i overensstemmelse hermed værket som "en sammensat lyrisk-dramatisk komposition".

Disse forskellige genrebetegnelser spejler værkets karakter. De svævende betegnelser er ikke udtryk for manglende dygtighed hos forskerne, men et udslag af, at det er vanskeligt at beskrive "Paaske-Lilien"s selvstændige forhold til eksisterende genrer i én dækkende og nogenlunde neutral genrebetegnelse. De eksisterende forsøg på en karakteristik falder derfor også i tre ret klart aftegnede kategorier.

- Genrebestemmelser, der er så brede, at de siger meget lidt specifikt om "Paaske-Lilien": "værk", "sammensat komposition".
- Genrebestemmelser baseret på tekniske bestemmelser af de indlejrede genrer: "digtdrama" og "dramatisk digt" samt foreningen af de to genrebestemmelser i Tafdrups "sammensat lyrisk-dramatisk komposition".
- Fortolkende genrebestemmelser, der angiver den retning, forskeren selv søger at lægge i sin analyse af værket: "eksperiment", "gådegætning", "meditation", "efterklang", "trefløjet alter".

Ingen af de tre tilgange til genrebestemmelsen er forkerte, og sandsynligvis aftegner de tilsammen en række af de muligheder, der overhovedet er for at lave en samlet genrebestemmelse af "Paaske-Lilien". Det er i sig selv betegnende for værket, at det er vanskeligt at beskrive i generaliserede genretermer, og at de genrebestemmelser, der er mest indbydende, er de fortolkende, fordi de retter opmærksomheden imod værkets egenart og analytikerens forsøg på at begribe denne.

Forskningens karakteristik af de indlejrede genrer

De indlejrede genrer er – i det mindste for en første betragtning – mere klassiske, og formentlig derfor bliver forskningens genrebetegnelser også skarpere, når den behandler "Paaske-Lilien"s forskellige lag, skønt der også her er en vis uro at spore. Brix taler om "det indledende og det med dette sammenkædede afsluttende digt" og om "selve Dramaet" (175). Steen Johansen (1948) omtaler tøvende "Paaske-Lilien"s første del som "en slags prolog" og taler derefter ubestemt om "den dramatiske del" og endelig til sidst om "epilogen" (131). Andre er mere beslutsomme; Ejnar Thomsen bruger håndfast betegnelserne "de to indrammende digte" og "versdramaet" (1957, 113). Flemming Lundgreen-Nielsen omtaler elementerne som "et dramatisk optrin om Kristi opstandelse indfattet i en lyrisk ramme" (1980, 717) med vægten lagt på optrinnet som den overordnede genre, men han erklærer samtidig: "Rammedigtet er et højdepunkt i Grundtvigs lyriske kunst" (ibid.) og vier desuden netop det hovedparten af sin opmærksomhed. Erik. A. Nielsen (1982) fastholder Lundgreen-Nielsens terminologi, men understreger enheden imellem elementerne som værkets pointe. Helt tilsvarende omtaler Jørgen I. Jensen "det dramatiske optrin, indrammet af det lyriske digt, som man nu først og fremmest forbinder med titlen" (1995, 383-384). Vilhelm Nielsen (1990) deler værket op i "rammedigtets" 13+8 strofer" og "hovedstykket: den dramatiske dialog" (258) og angiver således en betydningsvægt til fordel for dramadelen, skønt også han som de fleste lægger vægten på digtlaget i sin faktiske behandling af værket. Anders Holm følger op ved at omtale elementerne som "en større lyrisk ramme for et dramatisk optrin omkring Jesu opstandelse" (2001, 114). Det samme gør Sune Auken (2004) med distinktionen "a framing poem and a dramatic scene" (199). Bjarne Sandstrøm taler om

"et lyrisk digt", "en dramatisk situation, et mysteriespil i urimede femfodsjamber" og "et lyrisk digt" igen (88). Endelig opfatter Jon Tafdrup (2018) ligeledes teksten som bestående af en "prolog" og en "epilog", der omkranser et "mysteriedrama".

Det problem i genrebestemmelserne, der ligger som en uro hos de fleste af disse læsere, er tydeligvis hierarkiseringen imellem lagene. Aflæsningen af "Paaske-Lilien" som et optrin omgivet af et rammedigt ser oplagt ud, og man forstår, hvorfor Hans Brix taler om "selve" dramaet, og Vilhelm Nielsen (1990) om "hovedstykket". Dette bekræftes af, at scenen foran graven omfangsmæssigt udgør hovedparten af "Paaske-Lilien", og den begivenhed, der beskrives, opstandelsen, danner fortolkningsramme for hele teksten og for digterens egen nutid. Det modsiges imidlertid af, at værkets titel umiddelbart korresponderer mere med digtet i lag to og kun indirekte og gennem digtet med den dramatiske scene i lag tre. Det er ligeledes i modstrid med, at tilbagebevægelsen i historien til scenen foran graven sker for at oplyse jeget eller nutiden, hvilket derfor synes at være et hovedærinde i værket.

Derfor er det formentlig forkert at se et hierarki imellem de forskellige lag. "Paaske-Lilien" er enheden af – og samspillet mellem – lagene, og det er netop dynamikken imellem lagene og de grundgenrer, som er i spil (altså titel, digt, historisk-dramatisk dialog og englesang), der etablerer værkets helhed. Vanskelighederne med en overordnet genrebestemmelse betyder af den grund heller ikke, at teksten er genreløs eller for den sags skyld genremæssigt meget radikal (se også Auken 2023, 148-152), men snarere, at værkets genrebrug og genrestrukturer bevæger sig på et lavere niveau i teksten. Det betyder, at en karakteristik af "Paaske-Lilien" mere bliver et spørgsmål om, hvilke forskellige indlejrede genrer teksten er bygget op af, end et spørgsmål om, hvilken genre teksten tilhører – og at kun en analyse af de forskellige genrer og deres samspil giver adgang til en forståelse af værket som en samlet ytring.

"Paaske-Lilien" som ytring

En af den retoriske genreteoris centrale bestemmelser er Mikhail Bakhtins beskrivelse af netop ytringen. Bestemmelsen er central, fordi den dynamiske relation imellem ytring og genre er konstituerende for, hvad en genre

overhovedet er. Vi former og forstår ytringer med udgangspunkt i kendte genrer, men vi omformer også genrerne i vores ytringer. Bakhtin markerer ytringens ydre rammer ved skiftet i talesubjekt. Ytringen begynder, når én person tager ordet, og afsluttes, når personen afgiver det igen. Dermed skifter ytringens afsender (af Freadman (2020) kaldet "agenten") rolle to gange i forløbet, først fra lyttende til talende ved ytringens begyndelse, dernæst tilbage fra talende til lyttende ved dens afslutning.

Fører vi dette tilbage til uptake-begrebet, betyder det, at ytringen genremæssigt former sig som et svar til og en fortolkning af forudgående ytringer, ligesom agenten igennem sin ytring søger at foregribe og dirigere, hvordan senere ytringer vil reagere på den. For eksempel reagerer en *jobansøgning* gerne på et *jobopslag*, og igennem den søger agenten at udløse en *jobsamtale* og evt. et *jobtilbud*.

Bakhtins beskrivelse passer umiddelbart lettere på dagligdags udvekslinger end på komplicerede ytringer som "Paaske-Lilien". Hvis ytringen defineres ved skift i talesubjekt, er det vanskeligt at tegne ytringens grænse i tilfældet "Paaske-Lilien", fordi den enten kan sættes ved teksten selv, ved hele andet bind af *Danne-Virke* eller for den sags skyld ved fjerde hæfte af andet bind af *Danne-Virke*. Betragtet ud fra skiftet i talesubjekt er ytringen faktisk sidstnævnte, fordi den alene er klart afgrænset af et skift i talesubjekt. Hele *Danne-Virke*-bindet er en sammensætning af fire forskellige hæfter og dermed også af fire forskellige ytringer, og "Paaske-Lilien" er blot en del af en større samlet ytring, idet der netop ikke sker et skifte i talesubjekt mellem den og det øvrige hæfte.

Skiftet i talesubjekt er imidlertid ikke Bakhtins eneste kriterium for en ytring. Et andet definerende træk er, hvad Bakhtin kalder ytringens "fuldbyrdethed" (189) og betegner som "den indre side af skiftet mellem talesubjekterne". Det karakteriseres ved, at "den talende siger (eller skriver) alt det, som han under de givne betingelser ville have sagt", og ved denne fuldbyrdelse giver den talende sin tilhører muligheden for at svare, hvorved vi igen er tilbage på ytringens grænse og ved skiftet i talesubjekt. Ud fra fuldbyrdethedskriteriet er det enkelte hæfte *ikke* en ytring, al den stund det er tydeligt markeret som led i en større sammenhæng, hvorimod andetbindet i sin helhed har betydelig mere fuldbyrdethed, og "Paaske-Lilien", den mindste af enhederne, tydeligt mest. Dette viser sig bl.a. (idet vi stadig bliver i Bakhtins terminologi) derved, at "Paaske-Liljen" *selv* indbyder til respons og reaktion – uden at man nødvendigvis behøver at for-

binde teksten med *Danne-Virke*-bindets bredere kontekst – skønt det ofte er gavnligt at gøre det.

Lagene

"Paaske-Lilien" danner en arkitektur af indlejrede genrer, som på hver sin side i relativ forstand er ytringer, og som indgår i en dialog med hinanden. Denne dialog finder sted på i hvert fald to niveauer: først mellem "Paaske-Lilien"s tre tekstlag, dernæst internt i to af lagene som henholdsvis en implicit dialog i digtdelens forskellige apostrofer og en eksplicit dialog med markerede replikker i den dramatiske del.

Titlen

"Paaske-Lilien"s første lag er titlen, og titlen er dermed også værkets første genre. Titlen har som genre i hvert fald to retninger: udad mod læserne og indad imod værket. Den fungerer dermed som en tærskel ind til værket (Genette 1997a; Nyboe 2016). I sin udadrettede funktion giver titlen den første forestilling om værkets karakter og inviterer læseren til at stifte nærmere bekendtskab med denne. I sin indadvendte funktion er titlen den enkleste og mest overordnede sammenfatning af værket i sin helhed.

Digtet

En særlig vanskelighed i fortolkningen viser sig i "Paaske-Lilien"s andet lag, idet det er et åbent spørgsmål, hvorvidt det er ét eller to digte, som udgør dette lag. Som det fremgår af ovenstående gennemgang, taler forskningen også på skift om et eller to digte. Versmålene er parallelle, men ikke fuldstændig identiske, da der i visse strofer af anden del optræder mindre, men dog systematiske variationer. Disse variationer markerer, at forholdet imellem de to dele – eller tekster – er gentagelse med forskellighed: "Paaske-Lilien" er ved begyndelsen af anden del/andet digt tilbage ved sit udgangspunkt og tilbage i digtgenren, men med forandrede for-

udsætninger. Spørgsmålet er imidlertid mest et terminologisk problem, da forholdet imellem de to dele/tekster lader sig beskrive uden modsigelse. Vi vil her af praktiske grunde tale om det som to dele af det samme digt, men har ikke stærke holdninger til spørgsmålet.

Af digtet uddrog Grundtvig selv sidenhen teksten "Lilje guul, hvad vil du her?" til *Sang-Værk til den Danske Kirke*,[4] hvor den står som nummer 297, og i dag kendes den som bekendt især i den form, der blev optaget i salmebogen af 1953, "Påskeblomst, hvad vil du her?". Men i sin oprindelige form er teksten for personlig til for alvor at stå salmegenren nær.[5] Jeget er tydeligvis en persona for digteren selv, og den religiøse forkyndelse i "Paaske-Lilien" fremsættes igennem digterjeget; Thomsen taler ligefrem om "Paaske-Lilien" som "et udpræget privatdigt" (119). Det er dog – imod Thomsen – værd at notere, at "Paaske-Lilien" ikke er mere privat, end at

[4] I *Sang-Værk til den Danske Kirke* påhæfter Grundtvig digtet påtegningen "Paaske-Lørdagssang fra 1817" (545) og giver den dermed en genremærkat, der retter sig imod digtets brug i kirkeåret snarere end mod dets placering i "Paaske-Lilien" og uden at sige noget om ændringer imellem de to versioner. I sangværket efterfølges salmen af en gengivelse af englesangen fra "Paaske-Lilien". Denne markeres i sangværket som et "Drømme-Kvad ved Graven Paaske-Morgen 1817" (627).

[5] Muligvis er det genreforskellen, som får flere analytikere til ligefrem at protestere over tekstens omarbejdelse og optagelse i salmebogen. Ejnar Thomsen kalder før udgivelsen af salmebogen 1953 det forslag til en udgave af "Paaske-Lilien", som var blevet udformet af det grundtvigske salmebogsudvalg "inkonsekvent" og "forfalsket" (119) – skønt *Digteren og Kaldet* er udgivet i 1957, altså efter optagelsen af "Påskeblomst, hvad vil du her?" i salmebogen, er der tale om en posthum udgivelse, og den konkrete tekst "Grundtvig og virkeligheden" er et foredrag fra før salmebogens udgivelse). 60 år efter tekstens optagelse i salmebogen er Bjarne Sandstrøm stadig utilfreds: "De fleste kender nok digtet alene fra salmebogens voldsomt forkortede udtog, som ikke bare må kaldes be-, men forskåret" (2013, 87). Over for dette er Ida Willert mere dæmpet og registrerer nøgternt tekstens forskellige stadier og de indvendinger, der er blevet rejst undervejs (2012). Også Jørgen Kjærgaard forklarer dens overgang fra privatdigt til menighedssalme (250-252). Positiv skønt tilbageholdende er Vilhelm Nielsen, som taler om "det pragtfulde, men beskårne digt, vi har i salmebogen og højskolesangbogen – som salme" (267). Helt begejstret, endelig, er Jørgen I. Jensen (1995), der ser den 136-årige bevægelse fra "Paaske-Lilien"s fremkomst i *Danne-Virke* til "Påskeblomst, hvad vil du her?" som udtryk for det, han kalder "Symbolets tidsrejse" (380). Jensen opfatter salmens forekomst i salmebogen som udtryk for, "at den nære kirke får sin glans hos den der 'har kær', hvad den fjerne kirke betyder" (408).

værket i sin tematik søger imod det til enhver tid gyldige og i sin henvendelse søger at nå enhver, der er villig til at høre. Deri står det salmegenren nær, og derfor er det indlysende, at der senere kunne uddrages en hyppigt brugt salme af værket. En mere passende genrebetegnelse kunne muligvis være religiøst bekendelsesdigt.

Apostrofer og spørgsmål

Digtets første del er bestemt af to apostrofer, nemlig til den påskelilje, som har givet værket sin titel, og til Saga (jf. Auken (2005)).[6] De to første strofer rummer en serie af seks spørgsmål rettet til påskeliljen.

> Siig mig, Blomst! hvad vilst du her!
> Bonde-Blomst fra Landsbye-Have,
> Uden Duft og Pragt og Skiær!
> Hvem est du velkommen Gave!
> Hvem mon, tænker du, har Lyst
> Dig at trykke ømt til Bryst!
> Mener du, en Fugl tør vove
> Sang om dig i Danmarks Skove! (291)

Disse spørgsmåls centrale stilling er noteret gentagne gange i forskningen (Lundgreen-Nielsen (1980), Nielsen (1982), Holm (2001)). De har at gøre med blomstens karakter, med dens egenskaber, med dens betydning, med dens formål med at være "her" og med, hvad den ønsker af digterjeget. I Grundtvig-arkivets ufuldstændige manuskript til "Paaske-Liljen" (fasc. 387.95) er der en enkelt betydningsbærende rettelse, idet Grundtvig i næstsidste vers først skriver "Skjald" og sidenhen retter til "Fugl". Rettelsen afspejler naturligvis, at Grundtvig i strofens sidste vers taler om at synge i "Danmarks Skove", hvad der metaforisk passer med fuglebilledet, men det viser samtidig den nærhed imellem skjaldefiguren og fuglen, der også findes andre steder i forfatterskabet. Lundgreen-Nielsen noterer sig,

[6] Nielsen (1982) forbinder førstnævnte med Grundtvigs nylige opdagelse af Brorsons salmer generelt og "Den yndigste rose er funden" specifikt (105; se også Auken og Damsgaard, 2016). Se også senere i nærværende artikel.

at spørgsmålene tillægger blomsten en række personlige egenskaber, vilje, tankekraft, holdninger, viden (Lundgreen-Nielsen 1980, 717). Dertil kommer spørgsmålenes oplysninger om, at blomsten kommer af ringe kår (muligvis en allusion til Kristus) og således antyder, at blomsten gemmer på endnu ikke kendte egenskaber. Samlet set tager spørgsmålene derfor i bakhtinsk forstand påskeliljens fremkomst som en ytring, der søger et svar.

En af de centrale pointer i denne dialogicitet er, at ytringen altid må forstås på baggrund af en kæde af ytringer. Hver ytring forudsætter, at andre har talt før den – den tidligere ytring er taget op i den nuværende – og den nuværende ytring foregriber, at andre vil tale efter den. Dette gør sig også gældende, når man er den første, som taler i en given situation. Man begynder altid at tale på baggrund af, at der har været talt før. Ringer man f.eks. op for at få en tid hos sin læge, forudsætter man, at der allerede tidligere er nogen, som har defineret, hvad det vil sige at have en tid hos lægen, ligesom lægehuset selv har defineret, hvornår og hvordan man kan ringe for at få tid. Dette markeres i samtalen allerede ved, at man nok selv er den, der har besluttet at bede om lægetiden, men den, der besvarer telefonen for lægehuset, vil tage ordet først og sandsynligvis både præsentere sig og spørge, hvad vedkommende kan hjælpe med. Kommunikationen begynder altid i dialog. Når nogen tilsyneladende taler først, er det derfor altid et relevant spørgsmål, *hvad* de svarer på eller går i dialog med i deres ytring. Den talende står altid i den svarendes position; vedkommende er fra begyndelsen sat i dialogisk relation. Eller med Bakhtins udtryk: Vedkommende er ikke den første talende, der forstyrrer universets evige tavshed (1986, 69[7]).

Imidlertid er den svarendes indtræden i udvekslingen altid bestemt af, at den svarende har mulighed for at svare på sin egen måde eller for helt at undlade at svare. Den talende kan aldrig fuldt bestemme, hvordan den svarende tager vedkommendes ytring op. Den svarendes agens kan aldrig helt bindes. Da ytringer altid har en genre, bliver denne udveksling også et spørgsmål om, hvilken genre ytringen tages op i, og derudover hvilken genre ytringen tages op *som*. De to ting interagerer. Et spørgsmål, der tages op som et spørgsmål, vil typisk blive mødt med et svar, mens et spørgsmål, der i stedet tages op som en fornærmelse, f.eks. kan blive mødt

[7] Citatet mangler i den beskårede danske oversættelse fra 2009.

med en kritik, et selvforsvar eller en kontrafornærmelse. Dermed bliver det et centralt formål med en ytring at forsøge at dirigere, hvilket uptake den svarende griber til i sit svar; også dette formål vil gerne på forskellige måder kunne aflæses af ytringen. I "Paaske-Lilien"s tilfælde markeres værkets afslutning netop ved en videregivelse til læseren, idet det samtidig præciseres, hvilken læser det er, værket gives over til (se herunder).

I åbningen af "Paaske-Lilien" stiller jeget sig netop svarende an. Jeget spørger til blomstens vilje, tanker og formål. Dermed stilles spørgsmålene med en antagelse af, at blomstens fremkomst i sig selv må opfattes som et forsøg på kommunikation. De spørgsmål, der åbner "Paaske-Lilien", antager, at der er en henvendelse i blomstens fremkomst; at den har et formål og søger et svar.

Dynamikken imellem de to genrer, altså spørgsmål og svar, er som nævnt normalt forholdsvis indlysende. Spørgsmålet sætter retningen i udvekslingen og indbyder svaret. Genreskiftet sker på bakhtinsk vis samtidig med skiftet i talesubjekt og dermed i overgangen fra en ytring til den næste: Når den første person har stillet sit spørgsmål, er den anden dermed mødt af en forventning om at afgive et svar og vil i de fleste tilfælde gøre det. I digtet er det lidt mere kompliceret. De stillede spørgsmål er eksistentielle; de har at gøre med, hvem modtageren er. Ved at tage blomstens fremkomst som et spørgsmål sætter digterjeget sig selv i rollen som den, der skal give et svar. Og undervejs viser blomsten sig først og fremmest som et led i jegets introspektion. Det nok mest markante skifte sker mellem strofe 5 og 6, hvor jeget identificerer sig som en påskelilje og derefter selv begynder at tale som blomsten. Markeret sprogligt netop af ordet "jeg", der binder den talende stemme sammen på tværs af de to strofer.

Vinter-Blomst! du melder Vaar,
Fold dig ud i stille Kammer!
Ved Guds Værk og egne Kaar,
Sig kun Verdens Daare skammer.
Spotter kun min ringe Dragt,
Uden Glands og Farve-Pragt!
Selv jeg paa den sorte Tilje
Nævner mig en Paaske-Lilje.

Ei i liflig Sommer-Luft
Spired jeg paa Blomster-Stade,
Ei saa fik jeg Rosens Duft,
Ikke Liljens Sølver-Blade;
Under Vinter-Storm og Regn,
Sprang jeg frem i golde Egn,
Ved mit Syn kun den sig fryder,
Som har kiær hvad jeg *betyder*. (292 f.)

Derved forbliver ytringen hele vejen jegets, men tekstens karakter af bekendelsesdigt træder frem, idet jeget overtager den symbolske tegnfunktion, som allerede fra digtets begyndelse har været hos påskeliljen – at den peger på en bagvedliggende betydning. I en bevægelse, som giver mindelser om "Den yndigste Rose er funden", som få år tidligere havde ledt Grundtvig til Brorson (Auken og Damsgaard 2016), gør Grundtvig liljen til sit personlige tegn på sin forbindelse til Kristus. Men Grundtvig går et skridt videre end Brorson. Hvor denne bærer rosen, altså Kristus-symbolet, som sit smykke, overtager Grundtvig helt dens identitet og bliver selv symbolet. Det føres videre i strofe 7 og 8, hvor identifikationsligheden betyder, at digtets pronomenbrug går fra første person ental til første person flertal, og dermed oprettes der en art fælles identitet mellem jeget og liljen. Når jeget derfor spørger videre til opstandelsen og til opstandelsestegnets betydning, er det forståelsen af en fælles skæbne, der søges efter:

Bondeblomst! men er det sandt!
Har vi Noget at betyde!
Er vor Prædiken ei Tant!
Kan de Døde Graven bryde!
Stod *Han* op, som Ordet gaaer!
Mon hans Ord igien opstaaer!
Springer klart, af gule Lagen,
Livet frem med Paaske-Dagen!

Kan de Døde ei opstaae,
Intet har vi at betyde,
Visne maae vi brat i Vraa,
Ingen Have skal vi pryde.
Glemmes skal vi under Muld,
Vil ei Voxet underfuld
Smelte, støbes i det Dunkle,
Og som Lys paa Graven funkle. (293)

I digtet svarer påskeliljen aldrig eksplicit. Det er således jeget selv, der opfatter påskeliljen som bærer af en intention. Det er også jeget selv, som stiller spørgsmålene til den, og som derefter skifter rolle og bliver den, der giver svar. I første omgang er der ikke i normal forstand et svar. I stedet sker der gennem en billedlig transformation det, at jeget bringes til at drikke en dråbe fra liljens blade, der her i overensstemmelse med blomstens form opfattes som et bæger:

Paaske-Blomst! en Draabe stærk
Drak jeg af dit gule Bæger,
Og som ved et Underværk,
Den mig hæver, vederkvæger,
Svane-Vinge, Svane-Sang
Synes mig af den udsprang,
Vaagnende jeg seer de Døde
I en Paaske-Morgen-Røde. (294)

Processen her er blevet kaldt hierofagi og er i sig selv en kendt litterær genre fra den judæo-kristne religiøse litteratur (Warren 2019). Begrebet betegner det fænomen, at en person – gerne af profetisk tilsnit – kommer til at indtage en form for hellig føde, og at der derigennem åbnes adgang til en dybere indsigt, som igen tillader personen at se og forkynde i overensstemmelse med denne.[8] Allusionen til nadveren i kraft af bægeret uddybes ikke direkte, men ligger naturligvis ligefor. Det er således næppe

[8] I Grundtvigs tilfælde genfindes hierofagien på en central plads i en af de store visioner i "Et Blad af Jyllands Rimkrønike" (1815) og i anden sang af *Nyaars-Morgen* (1824).

tilfældigt, at indtagelsen af dråben bliver begyndelsen på overgangen til den samtidighed med Kristus, der udfoldes i dramaet.

Indtagelsen af dråben bevirker, at jeget mærker en opløftelse, hvoraf der udspringer både vinger og sang, og at jeget ser de døde vågne. Denne særlige indvielse tilskrives altså allerede i digtets første del tre elementer: muligheden for at synge (svanesangen), muligheden for at flyve (svanevingen) og sansen til at se de dødes opstandelse (Matt 27,52-53). Evnen til at flyve viser sig umiddelbart bagefter at være muligheden for at flyve igennem historien, idet tiende strofe ændrer retning på apostrofen og i stedet retter henvendelse til den skikkelse, Grundtvig opfatter som historiens gudinde eller muse, Saga:

> Sværmer jeg! ja, sværmer du,
> Saga! over Tidens Bølger!
> Dig det var jeg kom ihu,
> Flyver kun, naar dig jeg følger.
> Dronning over Gravens Folk!
> Est ei du de Dødes Tolk!
> Jo, og hvis de ei opvækkes,
> Skal med Spee dit Spiir og brækkes. (294)

Saga beskrives her netop som en, der kan bevæge sig igennem historien – det er "over Tidens Bølger!", hun flyver – og som derfor både hersker over de døde og kan være deres tolk. Skiftet i, hvem apostrofen rettes til, er altså ikke mere brat, end at den skikkelse, som nu viser sig, svarer til den udvidede indsigt og de nye evner, jeget vinder igennem hierofagien. Dermed bliver spørgsmålet om Sagas værdi identisk med spørgsmålet om jegets og påskeliljens værdi. Jeget, som jo altså nu har fået vinger, kan følge Saga tilbage til det punkt, hvor det kan ses, om opstandelsen er virkelig. Den første del af digtet slutter:

Svæv da over Tidens Hav,
Did hvor Stenen Lyset dølger!
Svæv til Herrens lukte Grav!
Jeg med Tro og Haab dig følger.
Lad os der ved Klippens Fod,
See om Herren ei opstod!
See vi ham i Glands opstige,
O! da kommer vist Hans Rige. (295)

Det interessante er i den forbindelse, hvordan digtet i strofe 10-13 gør Saga til et erkendelsesredskab, der skal hjælpe jeget til at se, hvad man ville have set, hvis man havde befundet sig i nærheden af opstandelsesunderet. Herved bliver andet tekstlags indledende 13 strofer helt afgørende for at forstå dialogerne i tredje lag. Der eksisterer altså igennem værkets komposition en dynamisk relation imellem genrerne i de to tekstlag. Første del af det lyriske digt opstiller et grundlæggende spørgsmål, der dukker op for jeget i mødet med påskeliljen. Spørgsmålet om, hvad liljen betyder, og hvilken betydning dét har for jeget, bliver spørgsmålet om opstandelsens virkelighed og dermed om menneskelivets betydning. I digtets sidste strofer bevæger jeget sig efter Saga tilbage til det punkt, hvor spørgsmålet kan afgøres: Getsemane Have umiddelbart før opstandelsen. Når derfor genrerne skifter, og "Paaske-Lilien" bevæger sig ind i den dramatiske scene foran graven, er der altså ikke bare tale om et skift i værkets komposition, men også om en fortsættelse. Læseren præsenteres ikke bare for scenen foran graven, men også for, at jeget sammen med Saga bevidner samme scene. Saga og jeget sættes dermed også som implicitte tilskuere til opstandelsen og som vidner til engletalen umiddelbart efter. Opstandelsesscenens funktion i værket er altså ikke blot at præsentere læseren for samtalen foran graven, men også – og nok så meget – at sætte samme samtale som svaret på det spørgsmål om opstandelsen og menneskelivets betydning, der er blevet stillet igennem digtets første del. Værket angiver altså selv, at de forskellige indlejrede genrer må forstås i et samspil med hinanden. Andet tekstlag underforstås i tredje. Tredje tekstlag svarer på andet.

Dermed underforstås andet tekstlag i tredje. Den subjektive bevidsthed fra andet lag er med, og de kun halvt besvarede spørgsmål fra digtet bliver afgørende for forståelsen af dramaets replikker. De klinger med som fortolkningsopgave for jeget og Saga. De skal se og afgøre, hvad der fandt

sted ved graven dengang. Med andre ord giver samforståelsen af det overordnede værk og de indlejrede genrer en klarere og mere nuanceret forståelse af genrerne hver for sig og tilsammen.

Digtets anden del. Det dobbelte uptake

Sætter vi selve scenen ved graven til side, er virkningen af den klar, så snart "Paaske-Lilien" vender tilbage til sin nutidsposition i anden del af digtet. Der markeres ved indgangen til anden del et tydeligt uptake på den foregående scene, hvor jeget straks kvitterer for det svar på sit spørgsmål, han netop har overværet.

Men sagen er analytisk og teoretisk betragtet dybere end det. Freadman bemærker, at uptakes har meget lange hukommelser (2002, 40). Pointen i dette udsagn er dobbelt. For det første betyder det, at man i et uptake kan gribe tilbage til langt ældre ytringer. Man er ikke begrænset til alene at reagere på en umiddelbart foregående ytring. Det bliver af betydning senere i argumentet. For det andet opstår der en historisk dybde, allerede når den nye ytring tager den foregående op, fordi denne også har haft dialogisk og svarende karakter, og denne karakter bæres ind i mødet med den nye ytring.

I "Paaske-Lilien" viser dette sig i samspillet mellem de indlejrede genrer. Når digtets anden del tager den dramatiske scene op, laver den samtidig to fortolkende uptakes. Det ene retter sig mod første del af digtet, fordi anden del svarer konkluderende på de spørgsmål, som er stillet i første del. Det andet retter sig direkte imod den foregående ytring, idet digtets anden del tager den dramatiske scene op og samtidig reagerer på, at den dramatiske scene på sin side har taget digtets første del op. Dette dobbelte uptake markeres tydeligt i åbningen af anden del:

Saga! ja, jeg saae det grandt,
Herlig stod han op af Døde,
Gav vort Haab et sikkert Pandt
Paa en Paaske-Morgen-Røde.
Hvad er Seigl og Sværd og Skjold,
Mod den Herre kiæk og bold!
Avner kun, naar Han vil aande,
Han som svor os Bod for Vaande. (322 f.)

Strofen åbner i en dobbelt tilbagegribelse. Det første ord er igen en apostrofe til Saga og binder dermed strofen sammen med slutningen af digtets første del, hvorved det markeres, at nu tager Grundtvig tråden herfra op igen. Det samme gør interjektionen "ja", som netop markerer en genoptagelse eller en videreførelse af tidligere udsagn.[9] I konteksten kan det sigte både til slutningen af første del og til den dramatiske scene. Mest direkte er det en replik til: "Lad os der ved Klippens Fod, / See om Herren ei opstod!", men er også en reference til: "See vi ham i Glands opstige, / O! da kommer vist Hans Rige", der indrammer dramaet. Det efterfølgende udtryk "saae det grandt" henviser til gengæld entydigt til jeget og Sagas rolle som vidner til opstandelsesunderet. Det giver følgende dynamiske bevægelse i "Paaske-Lilien"s komposition:

Andet lag; første del (digt):
Påskeliljens fremkomst får jeget til at stille en række spørgsmål, som samler sig om det, liljen symboliserer: opstandelsen. Disse spørgsmål vedrører både et eskatologisk og et personligt niveau og efterlader jeget tvivlende på sin egen værdi. Liljen lader ham drikke en dråbe af sit bæger, og ved denne hierofagi indvies jeget til en dybere forståelse, der ytrer sig som, at jeget nu kan henvende sig til historiens gudinde Saga og med hende drage tilbage til opstandelsens øjeblik for at få syn for sagn.

[9] "Ordet ja forudsætter at man kan finde en ytring i konteksten som det skal kommentere (have udsyn over […]), og det markerer at afsenderen forholder sig affirmativt til denne ytring (bekræfter den)" (Hansen og Heltoft 2011, 116 f.).

Tredje lag (dialog + englesang):
Ved graven møder læseren det, Saga og jeget når tilbage til, i en scene, der begynder lige før opstandelsen med en samtale mellem forskellige personer, hvori de drøfter, hvem det er, som ligger i den grav, de bevogter. Samtalen afsluttes med opstandelsen, der overtrumfer deres overvejelser. Så forkynder først Gabriel og derefter et kor af engle opstandelsen og dens betydning for dem (og igennem dem for såvel jeget og Saga som læseren).

Andet lag; anden del:
Jeget og Saga har nu ved selvsyn fået svar på deres spørgsmål, og jeget kan nu sammenfatte indsigten i en bekræftelse af opstandelsens virkelighed og dermed også af, at jeget og med ham menneskeheden i det hele taget har en betydning, som rækker ud over døden. Denne forståelse er forudsætningen for digtets anden del.

Studerer man relationen mellem anden del af digtet og den dramatiske scene, bliver forbindelsen mellem de to tydeligere endnu. Det viser sig i den første strofes fremhævelse af, at "Seigl og Sværd og Skjold" er som "Avner" i mødet med Herrens vilje til at "aande". Denne formulering fungerer naturligvis fint, når den medtages i salmebogssalmen "Påskeblomst, hvad vil du her?" – også løsrevet fra sin oprindelige kontekst i "Paaske-Lilien". Men en række betydninger i beskrivelsen træder tydeligere frem, når den anskues i lyset af den dramatiske scene i værkets tredje lag.

I tredje lag omtaler Grundtvig de tre ting, der kan sættes imod Herrens opstandelse: segl, sværd og skjold. Alle tre nævnes i løbet af den dramatiske scene. Skjoldet og sværdet omtales forbigående i forbindelse med englesangen, hvor det om de styrtende soldater siges:

Stridsvante Knegte!
Staaer, hvis I mægte!
Styrter i Støvet!
Sværdet er døvet,
Skjoldet er flakt. (317)

Dette er markant i sig selv, fordi soldaterne netop ifølge Matthæusevangeliet (27,66) er sat som vagter over graven. Men det bliver så meget des

tydeligere i forbindelse med seglet (der nævnes hos Matthæus sammen med vagterne) og sværdet, der er den anden del af deres udrustning, og som englen erklærer for magtesløst. I dialogen omtales seglet af farisæeren, der med reference til fortællingen om Lazarus beskriver det således:

Nei, sad paa Stenen ikke dette Seigl,
Den Stores Seigl som haver alt at raade,
Det Seigl som binder hver en Luftens Aand,
Som Salomon, den Viseste, opdaged,
Da ei jeg stolede paa Kors og Sværd,
Thi meer end døe man kan jo ei paa Korset,
Og jeg har seet en steendød Mand opstaae. (301 f.)

Seglet beskrives altså ikke alene som en stor sten, der holder graven lukket rent fysisk, men som en magisk eventyragtig genstand, kong Salomons store segl, der netop har den egenskab at kunne holde "hver en Luftens Aand" inde. Grundtvigs tekst modsiger ikke, at seglet er mægtigt, og med sin eventyrkarakter genkalder det atter *Aladdin*.

Tilsvarende gælder for sværdet. Høvedsmanden, som i øvrigt ikke excellerer ved religiøs indsigt, fremhæver netop sin klinge som af en særlig værdifuld karakter. Farisæeren har udtrykt frygt for, at den døde skal flygte fra graven. Hertil svarer høvedsmanden:

Ja, du kanskee, men Romere dog ei,
Thi, seer du vel, vi romerske Soldater,
Vi er ei bange for vor egen Skygge,
Og andet er jo intet Koglespil.
Det veed da sagtens ogsaa Nattens Aander,
Thi ellers var de dummere end vi,
Og du skal see, de ta'r sig nok i Vare,
For at besøge Romere paa Post.
Hvis ikke, seer du, har jeg her en Klinge,
Som er indviet paa en Isisfest,
Den beed paa Tydskere som Smør og Kage,
Og haardere er sikkert ingen Aand,
Kan slige Vaaben ei paa Aander fæste,
Saa er det Sagen, de er Veir og Vind,

Og Veir og Vind kan man vel ikke kløve,
Men ganske rolig lee og blæse ad,
Det kalde vi at sætte Blæst mod Blæst,
Og lige Børn de lege altid bedst. (298 f.)

Han fremhæver altså sit sværd for to forskellige egenskaber, dets hellige indvielse på Isisfesten, og dets evne til at bide på alt, der er værd at ramme – inklusive ånderne, hvis der er nogen gehalt i dem. Både segl og sværd fremhæves altså for deres hellig-magiske karakter og for deres magt over ånderne. Samtidig understreges deres forbindelse til henholdsvis en jødisk visdomstradition (Salomon) og en romersk hellig fejring (Isisfesten, hvor klingen er indviet). De repræsenterer altså toppunkter af magt for deres respektive traditioner.

Når Jesus i opstandelsen altså blæser "Seigl og Sværd og Skjold" til side, som var de ingenting, er det altså omhyggeligt markeret af det forudgående drama, at de netop ikke er ingenting. Dramaets forskellige personer og deres verdensforståelse og religiøst-magiske indsigt er samlet i de tre genstande. Det er både høvedsmandens og farisæerens høje magt, som fjernes ved et åndepust af Herren.

Imidlertid er udvekslingen imellem lagene på dette punkt endnu ikke dækket. Læser man strofen isoleret og ændret, som den står i salmebogen, bliver udtrykket "Avner kun, naar Han vil aande" væsentligst et billede af suveræn næsten henkastet overmagt. Men som det allerede fremgår af høvedsmandens replik ovenfor, udspiller der sig en omfattende drøftelse af ånd, ånde og ånder i dialogen mellem figurerne foran graven. Denne kan ikke udfoldes i sin helhed her; men et par bemærkninger kan illustrere pointen. Den magt over ånderne, der viser sig i seglet og skjoldet, er kun en lille del af et meget større billedkompleks, der også omfatter menneskets magt, dets evne til at blæse af ting eller blæse ting væk, og ånden som udtryk for liv. Efter – i protest mod høvedsmandens arrogance – at have bekendt sin egen udygtighed til at blæse ånder bort siger farisæeren følgende om sig selv og den gravlagte Jesus:

Dog, det er sandt, han, som nu ligger der,
Han kunde blæse, saa det kunde frugte;
Men han forblæste sig dog og tilsidst,
Og du kan troe, jeg heller laae i Hullet,
End saae ham komme atter ud deraf,
Thi, staaer han op, som han saa vist har lovet,
Da med min Mester jeg en Dyst har vovet,
Kan han faae Aande, da er jeg blæst ud,
Da er jeg Djævel og da er han Gud. (305)

Passagen rummer naturligvis en art bagvendt troserkendelse og dertil en afsløring af hykleriet i farisæerens benægtelse af muligheden af Kristi opstandelse. Farisæeren véd, at opstår Jesus, er han selv overvundet, ja, mere end det: Så er hans bestræbelser og modstand blasfemiske. Men i nærværende sammenhæng er det centrale den afsluttende omtale af opstandelsen som, at Jesus "kan faae Aande", fordi det peger frem mod formuleringen i første strofe af digtets anden del. Udtrykket at "Han vil aande" fra digtet skal på den baggrund opfattes utvetydigt som et udsagn om opstandelsen. Jesus vil ånde, altså trække vejret igen som levende, og dermed er der ikke bare tale om en guddommelig overmagt, men om, at det er ved selve sin ånde, idet han vender tilbage til livet, at han dermed blæser alt det væk, som forsøgte at holde ham fast i døden.

Med denne første strofe er "Paaske-Lilien"s slutposition etableret, og de resterende strofer er refleksioner over forskellige forbundne aspekter af denne. Det første, som følger, er en konkluderende strofe i forhold til de spørgsmål, som åbner "Paaske-Liljen". Værket vender tilbage til disse under indtryk af erfaringen af opstandelsens virkelighed:

Saga! kom da, lad os sjunge!
Trykke Liljen ømt til Bryst!
At og du har Fugle-Tunge,
Høre Verden i min Røst! (323)

Strofen ikke så meget svarer på spørgsmålene fra "Paaske-Lilien"s åbning, som den antager dem for besvaret eller lægger svaret på dem til grund for handling. Jeget opfordrer Saga til, at de i fællesskab skal trykke liljen til deres bryst og bryde ud i lovsang til den. Dermed bekræfter jeget, nu

sammen med Saga, at han var den, som blomsten med rette i første strofe tænkte havde lyst til at trykke den til brystet.

Sangen har en speciel karakter. For det første er den eneste stemme, andre hører, jegets; Sagas røst lyder ikke selvstændigt. De synger sammen – med jegets stemme. For det andet – og det tydeliggøres yderligere senere i digtet – viser det, hvorfor Grundtvig kan vakle mellem "Fugl" og "Skjald", når han skriver "Paaske-Lilien"s første strofe. De to er overlappende fænomener i hans symbolverden.

Den efterfølgende strofe er ren lovsang, idet jeget atter retter henvendelse til sig selv og taler om, hvad liljen forkynder for ham: et opstandelsens "Jubel-Aar", hvor hver blomst atter skal stå op af døde. Givet, at "Paaske-Lilien" på forhånd har forbundet blomsters og menneskers opstandelse med hinanden, må disse blomster indlysende også forstås som symboler for menneskets opstandelse.

På den baggrund glider "Paaske-Lilien" ind i en overvejelse, som også kendes andre steder fra i forfatterskabet: spørgsmålet om forholdet mellem jeg og omverden. Det viser sig ved, at en ny instans, et "man", trækkes ind i digtet. Ordet "man" betegner her en social omverden, der reagerer på den opstandelse, påskeliljen forkynder:[10]

Naar det skeer, da skal man sande:
Du dit Lilje-Navn ei stjal,
Atter skal man plante, vande,
Pleie dig i høien Sal,
Glad man skal i Urtegaard
See den Blomst som melder Vaar,
Minder om den Morgen-Røde,
Mennesket stod op af Døde. (323 f.)

Som andre talende søger også Grundtvig her et bekræftende uptake på sin ytring. Strofen præciserer, hvad det er for en forståelse, og hvad det er for et liv, Grundtvig gerne ser springe ud af sin forkyndelse af opstandelsens virkelighed. I overensstemmelse med billeddannelsen i "Paaske-Lilien"

[10] Ordet "man" anvendes også et antal gange gennem tredje lag, når en af figurerne ønsker at gengive til sine egne forståelser som noget, der har gyldighed for flere end personen selv. Men først her, i anden del af digtet, bruges det til at referere til en almen gruppe uden for jeget selv; en modtagergruppe.

beskrives dette i botaniske termer, således at der finder en almen modtagelse, værdsættelse og – i begge ordets betydninger – dyrkelse sted af påskeliljen og det opstandelsesbudskab, den symboliserer. Dette store håb har dog måske lange udsigter, og derfor svinger Grundtvig tilbage til den mulighed, at han ikke i det jordiske skal se den herlighed, han nu synger om, men at den er et rent hinsidigt fænomen:

Kan vi her ei Dagen naae,
Da det Døde skal opstaae,
Nu, saa gaae vi glade heden,
Og staae herlig op i Eden. (324)

På dette punkt standser Grundtvig atter sig selv, og i stedet for at fortsætte ud i splittelsen mellem det jordiske og det himmelske tager han bestik af, hvad han faktisk *har* opnået. Det sker i en serie af retoriske spørgsmål, der på en ny måde gentager den række af spørgsmål, som åbnede værket:

Dog, hvad siger jeg! opnaae?
Har ei jeg den Dag opnaaet!
Er, som en Kiærminde blaa,
Ikke Dødt i mig opstaaet!
Kalder Danmark mig ei Skjald,
Lytter til mit Tonefald!
Har ei Saga laant mig Tunge,
Saa og jeg som Fugl kan sjunge!

Har ei Saga rørt mit Øie,
Saa jeg kan i hendes Speil,
Fortids Syner sammenføie,
Mærke dem med Sandheds Seigl!
Føler ei jeg i mit Bryst,
Hvordan, under salig Lyst,
Fædrene staae op derinde,
Vaagne i livsaligt Minde! (324 f.)

Spørgsmålene er på en gang irettesættende og opmuntrende. De har den lidt særlige karakter, at Grundtvig selv er første adressat for henvendel-

sen. Læseren får lov at overvære Grundtvig belære sig selv om, hvad der allerede nu er levende i det jordiske og derfor ikke behøver vente på et liv hinsides.

Spørgsmålene udpeger opstandelsen som noget, der allerede har fundet sted i jeget, og udvikler konsekvenserne af denne opstandelse. Disse har at gøre dels med jegets sang, dels med jegets forståelse af fortiden, nutiden og fremtiden. Opstandelsens karakter markeres ved, at et centralt symbol hos Grundtvig for første (og eneste) gang dukker op i "Paaske-Lilien": kærminden. Kærminden havde allerede i 1817 en gennemarbejdet symbolsk betydning hos Grundtvig, ikke mindst i kraft af dens centrale funktion i "Et Blad af Jyllands Rimkrønike" (1815) (Auken 2005; Lundgreen-Nielsen 1980; Toldberg 1950). Den betegner, som navnet angiver, den kærlige ihukommelse af fortiden. En aktivitet, som kan betyde, at det gamle gode bringes til live igen i nutiden. I "Paaske-Lilien"s sammenhæng er det formentlig at forstå som genopvækkelsen af mindet om opstandelsen, som læseren ifølge med jeget og Saga har fået lov at overvære i tredje lag. Beskrivelsen af sangens karakter ekspliciterer den forbindelse mellem skjaldefiguren og fuglesangen, som viste sig i Grundtvigs vaklen imellem de to ord i første dels første strofe. Danmark opfatter jeget som skjald, og når Saga (historien) låner ham sin tunge, synger han som en fugl.

Parallelt med denne historiske sang er der også en historisk indsigt. Atter her indoptager "Paaske-Lilien" en central figur fra det øvrige forfatterskab: spejlet, der ligesom kærminden dukker op i værket, denne ene gang som led i dets konklusion. Det knyttes her, som flere gange tidligere, til Saga på en sådan måde, at det altså er gennem en poetisk-historisk forståelse af fortidens begivenheder, at jeget kan se og attestere deres sandhed og give dem nyt liv i nutiden. Denne sandhed er netop nutidig, ikke alene fremtidig, og dermed bærer jeget altså "Fædrene" i sit bryst allerede nu.

Dermed er digtet fremme ved sin sidste strofe, der sammenfatter konklusionen og rækker initiativet videre til læseren:

Vinter-Storm og Hagl og Regn
Suser, bruser over Jorden,
Men jeg stander som et Tegn
For en Blomster-Tid i Norden,
Nægte man mig med Foragt,
Rosenduft og Sommerpragt!
Ligegodt, naar den jeg fryder,
Som har kiær hvad jeg betyder! (325)

Her gentager Grundtvig atter på sin egen måde udgangspositionen fra "Den yndigste Rose er funden". Både Brorsons jeg og Grundtvigs repræsenterer troen i nutiden – også selv om nutiden måske ikke værdsætter det. Men hvor Brorsons jeg bærer symbolet som sit smykke, og symbolet i øvrigt er en ret let oversættelig allegori, er det anderledes hos Grundtvig. Han er selv blevet til symbolet, og det kompleks af betydninger, der samler sig i dette symbol, er så kompliceret og vidtrækkende, at en fuld udlægning af det trækker tråde langt ud over "Paaske-Lilien" selv og ind i forfatterskabets både billedlige og teologiske sider. Det er yderst rimeligt, når Lundgreen-Nielsen erklærer *Nyaars-Morgen* (1824) for højdepunktet af Grundtvigs selvsymbolik, men som det fremgår, er "Paaske-Lilien" godt med på dette punkt.

Men det gør unægtelig værket til en kompliceret og egensindig konstruktion, at dets adgang til det almene så udpræget går igennem det personlige og specifikke. Dermed er det i grunden ikke overraskende, at der skulle en genial komponist og en omfattende redaktion til, før digtet endelig i 1953 – 136 år efter sin tilblivelse – fandt plads i den danske salmebog.

Tredje lag

Flere forskere har noteret betydningen af det "effektfulde genreskift" (Holm 2001, 121; Willert 2012, 10) imellem "Paaske-Lilien"s andet og tredje lag. Formelt set er laget forholdsvis let at beskrive. Det består af to dele. Den første er en dialog i shakespeareske blankvers ført mellem en række skikkelser, som står ved Jesu grav tidligt påskemorgen; de fleste er medlemmer af en romersk vagt, men der er også en jødisk farisæer. Dialo-

gen slutter med opstandelsen, og ingen af disse personer får efterfølgende ordet igen. I stedet overtages ordet af engle, der dermed umiddelbart efter opstandelsen synger og taler om, hvad der nu er sket. Samtidig forlader værket blankversene og fortsætter – på Oehlenschlägers manér – i rapsodiske former (Fafner 1989, 104 f.), der i en enkelt passage tenderer mod det strofiske (afsnit 2-6 i englekorets sang). Grundtvig har allerede tidligere grebet inspirationen fra Oehlenschläger og brugt den på sin egen måde i både *Nordens Mytologi* (1808) og *Optrin af Kæmpelivets Undergang i Nord* (1809).

Replikkerne

Den dramatiske scene begynder direkte med den første replik og uden formelle regiangivelser, men digtet har umiddelbart forinden oplyst, at jeget og Saga har bevæget sig tilbage "Did hvor Stenen Lyset dølger!" (295), så både tid og sted er dermed angivet.[11] Replikkerne oplyser selv resten: En lille gruppe personer befinder sig ved klippens fod ved Herrens lukkede grav; netop det sted, hvor stenen skjuler lyset (et uptake, naturligvis, af Matt 27,60, men også af Johannes-prologens bestemmelse af Jesus som lyset).

Digterjeget og Saga er som nævnt også til stede som underforståede, tavse tilskuere. Men også endnu en tilskuerposition, nemlig læserens, er til stede i fremstillingen. I det øjeblik den dramatiske scene åbnes, forudsættes det, at læseren fra sit kendskab til Bibelen er klar over, at scenen vil ende i opstandelsen, og at vedkommende derved allerede i første gennemlæsning vil kunne se, hvordan figurernes respektive vurderinger forholder sig til den virkelighed, som er ved at bryde frem. Scenens konkrete figurer er opfundet til lejligheden og fiktive, omend de alluderer til romerske navne og bibelske skikkelser. Læst i lyset af digtets første del er deres og dermed dialogens funktion at besvare jegets spørgsmål, om Herren opstod, og hvad der i givet fald kan siges om de tilstedeværende menneskers oplevelse heraf, og endelig på den baggrund hvordan man kan forholde

[11] Den dramatiske scene rummer ingen regiangivelser, men en række oplysninger gøres tilgængelige for læseren igennem replikkerne. Tilsvarende rummer teksten heller ingen dramatiske monologer (altså det, at en person uden at blive overhørt udtaler sine private tanker). Det er alene idéudvekslingen mellem figurerne og de synspunkter, de repræsenterer, der fremstilles.

sig til opstandelsen i 1817. Personerne bliver herved både historiske og nutidige for læseren. I alt taler fem personer, som tilsammen repræsenterer fire mulige positioner i oplevelsen af opstandelsen.

Tiberinus og *Rufus*, to af de romerske vagter ved graven, blander den shakepearske narrefigur med gravvagterne i Matt 27, 62-66, der skulle sørge for, at disciplene ikke stjal liget, så de kunne påstå, at Jesus var opstået. De ønsker ikke at blive blandet ind i noget uoverskueligt. Men de er også let forvrøvlede og åbenmundede. De giver frimodigt udtryk for oplevelsen af stemningen ved graven. De diskuterer og driller hinanden. Deres replikker er tvetydige, f.eks. da Rufus på spørgsmålet om, hvad der er på færde, konstaterer: "ren nybagt Spøgerie" (296). Deres funktion synes at være en repræsentation af en form for uklar folketro på opstandelsen som mulighed.

Høvedsmanden, en slags romersk officer eller soldat, er fuld af verdenskloge forklaringer på alt, hvad han møder. Han repræsenterer en overlegen, men også overfladisk form for forstandighed, der for læseren sandsynligvis skal genkalde en position, Grundtvig allerede gentagne gange har kritiseret i sin samtid, nemlig den teologiske rationalismes oversættelser af trosspørgsmål til livslære og borgermoral, som man f.eks. møder i den autoriserede, men af Grundtvig forhadte *Evangelisk-kristelig Psalmebog* (1798); dog er det her forskudt, så det er den romerske oplysning, høvedsmanden alluderer til. Med sin indskrænkede fornuft benægter han pure tanken om muligheden for en opstandelse fra de døde. Alt overnaturligt, mystisk eller sært afvises. Han truer Tiberinus, der har haft sære "Nattesyn" (297) og hørt det hyle henne fra korset, og han regner som nævnt også med at kunne bekæmpe eventuelle "Aander" (298) med sit sværd. I sin selvsikre, dannede hovenhed afviser høvedsmanden alt, hvad han opfatter som overtro:

> Men ærgre sig, det kan og maa en Romer,
> Som veed hvad der kan skee og ikke skee,
> Som traadte Børne-Skoene i Viisdoms Skole,
> Hos Cicero, Horats, Ovid, Virgil,
> Og lærde Overtroen at foragte,
> Men lærde ogsaa, hvad i fordum Tid,
> Hvad den endnu paa Pøbelen kan virke. (302)

Høvedsmanden medgiver, at Jesus var en vis og gudfrygtig mand, men problematiserer, at han havde bildt sig ind, at han var Guds søn. Han anser samtidig Jesus for at være en from bedrager, der "gjorde <…> Finter" (311) for at få magt over folket. Men netop deri ender høvedsmanden i selvmodsigelse, idet han på samme tid hævder Jesus som vismand og som løgner. Det er hans underordnede Tacitus heller ikke sen til at udpege:

> Thi hvem der vil udrette noget Godt,
> Kan ei begynde med at være Løgner,
> Og den, der drømmer at han er Guds Søn,
> Er en hovmodig og en indbildsk Daare,
> Som seer i Alting ikkun paa sig selv,
> Giør ei hvad Gud, men hvad ham selv behager,
> Og vil forføre Folk til Overtroe. (314 f.)

Dertil lægger sig, at høvedsmanden i sin forstandsdyrkelse helt nægter at indse, at han befinder sig i en situation, hvor ikke alt lader sig reducere til overtro og bedrag eller oversætte til forstandsbegreber. Selv da opstandelseslyset bryder frem, taler han næsten søvngængeragtigt videre i sit eget spor, som overværede han alene et besynderligt naturfænomen. I al sin formodede oplysthed befinder høvedsmanden sig altså på et bevidsthedsmæssigt lavt stade. På en vis måde tilmed lavere end Tiberinus og Rufus, fordi de fornemmer og til en vis grænse udtrykker, at noget ekstraordinært er på færde, som også påvirker dem.

Farisæeren er anderledes åben over for åndelige og religiøse fænomener. Han er i nogen grad en antipode til høvedsmanden, som han diskuterer mest med. Han har mødt Jesus og set hans undere og har tilmed set ham opvække Lazarus. Derfor repræsenterer han opstandelsens mulighed. Men som religiøs modstander af Jesus, som han igen og igen omtaler som "Kogleren" (altså troldmanden), frygter han opstandelsen og vil ikke vide af den, fordi den ville vise, at Jesus netop ikke var en troldmand, men var Gud. Farisæerens funktion er således løbende at komme til at bekræfte, hvad han benægter. Han er sådan set overbevist om, at den gravlagte Jesus var en usædvanlig magtfuld mand, og han frygter, at han også er mere end det. Men han fornægter den tro, han er lige ved at komme til, fordi den modsiger hans egen overbevisning. Denne fornægtelse får sit tydeligste og

mest illuderede udtryk, da han sammen med de andre figurer ser opstandelseslyset bryde frem og derfor skynder sig væk, fordi han så netop ikke vil have set selve opstandelsen:

> Pas paa! nu kommer det jeg spaadde,
> Nu gjælder det, om I kan holde Stand.
> Jeg gaaer min Vei, thi mine stakkels Øine
> Kan ikke taale meer, end de har seet.
> Hvad ikke Øiet seer, ei Hjertet saarer,
> Og nægte kan man hvad man ei har seet.
> Jeg forud veed at det er Koglerie,
> Men ei hvorvidt mit Øie kan forblindes,
> Jeg min Samvittighed vil have frie,
> Saa jeg kan nægte hvad jeg ikke mindes.
> Jeg troer paa Gud, ei paa den Korsets Mand,
> Vi er Guds Sønner jo saavelsom han. (316)

Dette har netop alle fornægtelsens kendetegn. Farisæeren er overbevist om, at det lys, han ser, er opstandelseslyset; ja, han bruger selv udtrykket, at hans øjne ikke kan tåle at se det. Meningen er, at farisæeren eller den jødiske position egentlig har spået om opstandelsen. Han har altså alle forudsætninger for at tro på opstandelsen, men alligevel går han bort for at have muligheden for at benægte den, fordi han ikke har set den med sine egne øjne. Farisæeren er altså en bagvendt udgave af Det Gamle Testamentes spådomsfunktion. Han kan pege på og foregribe opstandelsen, men snarere end at opfatte den som opfyldelsen af sin tro omfatter han den med en fjendtlighed og bliver netop derved dens bekræftelse. Selv den erklærede modstander, som virkelig ikke ønsker, at den skal ske, må gribe til uhæderlige kneb for at kunne benægte opstandelsen.

Tacitus, den sidste figur, som også er en af soldaterne, er Grundtvigs talerør i scenen, og hans vidnesbyrd kan læses som svar på digterjegets spørgsmål. Det er ikke tilfældigt, at Grundtvig vælger at bruge en romersk historieskrivers navn til denne position. Det overordnede syn på opstandelse er, at den kun kan tros i overleveret form. Således er der parallelitet og overensstemmelse mellem Tacitus' og Sagas funktion. De bærer begge budskab igennem historien.

Tacitus siger, han har mødt en gammel mand, der er romer som ham selv og derudover en hædersmand (han er sandsynligvis identisk med den romerske officer i Luk 23,47). Officeren har fortalt Tacitus, at han har set Jesus på korset. Han beskriver den korsfæstede således:

Jeg saae paa Korset en Uskyldig døe,
Uskyldig, ei som du og jeg kan være,
Uskyldige i Vold og Rov og Mord,
Nei nei, uskyldig var han som den Spæde,
Og kiæk som Helten, kiærlig som en Kvinde,
Og viis som Ingen, kaldte sig Guds Søn,
Og hvis han løi, da maa og Sandhed lyve;
Ja, jeg har seet en Halvgud lide, døe. (308)

Den korsfæstedes uskyld, der fremhæves som noget andet og mere renfærdigt end juridisk uskyld forenet med hans andre ekstraordinære egenskaber, har overbevist den ældre romer om, at han måtte være sandfærdig og derfor heller ikke kunne lyve, når han beskrev sig som Guds søn. Desuden har han også set Jesus tilgive røveren på korset med løftet om at tage ham med i Paradis (Luk 23,39-43), og skønt han ikke ved, hvad dét er, har det givet ham en længsel efter Paradis. Dette uudslettelige indtryk forplanter sig igennem hans fortælling til Tacitus. Tacitus er kommet til at tro uden selv at have set. Pointen er, at opstandelsen kun kan opleves, hvis den troende først får den overleveret i fortællingens form. En pointe, som allerede var rammesat af digtets retoriske spørgsmål: "Stod Han op, som Ordet gaaer!" og igen samles op, da digtgenren genoptages.

Oplevelsen af opstandelsen muliggøres af, at der er en fortælling om opstandelsen, der går forud. Tacitus gør denne betingelse klar gennem en almen konstatering:

Thi slige Ord man hører ei saa tit,
At man deraf en Stavelse vil glemme,
Ei heller let man lægger noget til,
Naar mageløst er Sagnet som man hører.
At der engang skal lægges noget til,
Det maa enhver, som hører det, vel føle,
Men der maae andre Tunger til end min,
Om Sagnet her skal løbe foran Synet. (309)

Opstandelsestroen opstår altså ikke ved, at den opstandne ses, eller at der findes beviser for, at opstandelsen fandt sted. I stedet skal det at kende sagnet gøre forståelsen af synet mulig. Dette bliver også rammen for, at Tacitus som den eneste oplever opstandelsen:

Alt bæver Jorden, ak! skal vi nu synke?
Hvad? staaer jeg ene! alle sank,
Miskund dig, Jesus! hvor du lever,
Som over Røveren paa Korsets Træ!
Jeg svimler, vakler, see nu vælter
Den Lynildsmand jo Stenen bort!
O! Lys! o Glands! o nu opstaaer den Fromme!
Det tordner, ak! o Gud! i Jesu Navn. (317)

Denne replik er den sidste mellem de tilstedeværende mennesker ved opstandelsen. Velsagtens fordi jegets spørgsmål fra førstedelen hermed er blevet besvaret. Når man læser værket som helhed, er det endvidere værd at bemærke sig, at beskrivelsen af opstandelsen som noget, der kommer med lys – ud over at alludere Kristus som verdens lys (Joh 8,12) – griber tilbage til slutningen af digtets første del, hvor lyset skjules af den sten, som er sat for graven. Lyset bekræfter dermed, at jeget og Saga er tilbage ved den begivenhed, de rejste igennem tid og rum for at se.

Idédialog

Igennem hele den dramatiske scene veksler replikker og synspunkter med hinanden. Konteksten i "Paaske-Lilien" giver, at scenen automatisk af-

læses som et læsedrama. En opførelse er mulig, men det er læsningen, som er det centrale. Scenen er udramatisk – eller tilhører i det mindste tydeligt, hvad man kunne kalde det intellektuelle læsedrama – derved, at personerne ikke i normal forstand har sociale formål, de forsøger at opnå hos hinanden. Dette er ikke et simpelt udtryk for, hvordan Grundtvig behandler genren generelt. Han har tidligere skrevet læsedramatik (*Optrin af Kæmpelivets Undergang i Nord* (1809) og *Optrin af Norners og Asers Kamp* (1811)), hvor dialogen er langt mere dramatisk og hænger sammen med en tilsvarende handlingsgang. Heroverfor er dialogen i "Paaske-Lilien" en drøftelse af et sagforhold: Hvem er i virkeligheden manden, som ligger begravet bag stenen, og hvad betyder det, hvem han er?

Inden for rammerne af denne idékamp er udvekslingen imidlertid skarp og konfrontatorisk. Formen er tydeligt inspireret af Shakespeare, idet Grundtvig lader figurerne tage hinandens formuleringer og metaforer op og vride dem efter deres egne opfattelser af tingene. Det gælder hele udvekslingen omkring ånder, pusten og åndedræt, som allerede har været berørt, men det er også til stede på andre punkter i drøftelsen. Da farisæeren således fortæller, hvordan han sikrede sig, at Lazarus var død, ved at stikke ham med en knappenål, men at den døde alligevel er blevet genrejst af Jesus og er gået hjem, så farisæeren selv har kunnet spise med ham, overtager høvedsmanden billedet til sin egen beskrivelse. Han fastholder, at farisæeren er en bedrager, der har medvirket til at fingere en opstandelse for Lazarus, og fortsætter med en beskrivelse af, hvorfor han véd, at Jesus er død:

> Det er da godt, at han, som ligger der,
> Er død paa romersk, og at i hans Side
> Er prikket med en romersk Knappenaal,
> Han skal vist ikke gaae igien der hjemme,
> Og æde Paaske-Lammet fra de Smaa. (304)

Hvor farisæeren taler om en konkret knappenål og et stik med den, bliver knappenålen her til det spyd, hvormed Jesus er blevet stukket (Johs 19,34), og det prik, der tales om, er netop spydstikket. Dermed kan høvedsmanden også modsige farisæerens påstand om at have spist med den døde som noget, der i hvert fald ikke kan lade sig gøre for den "paa romersk" døde Jesus.

På samme måde er de forskellige figurers relation til og forståelse af hinanden dynamisk. Høvedsmanden, der som nævnt på visse måder er den person på scenen, som Grundtvig agter ringest, er samtidig både repræsentant for en overmægtig besættelsesmagt i forhold til farisæeren og bemyndiget officer over for de tilstedeværende soldater. Dette giver et spændingsforhold i forhold til Tacitus. Høvedsmanden opfatter Tacitus som en noget nær ideel soldat, men afviser hans vidnesbyrd. Tacitus på sin side anerkender høvedsmandens kommando i militære spørgsmål, men fastholder sin trosfrihed som noget, selv ikke kejseren kan tage fra ham. Høvedsmanden opfatter farisæeren som en bedrager, farisæeren ser høvedsmanden som uvidende og indskrænket. Farisæeren har ret i dette og andet, skønt han i det centrale spørgsmål om opstandelsen er en fornægter. Høvedsmandens forskellige ukvemsord om farisæeren rammer ham derfor ikke. Farisæeren kommenterer ikke Tacitus, men Tacitus rammer til gengæld farisæeren, da han beskriver dennes rasende modvilje som udtryk for en bagvendt bekendelse; fjendetalen, som ikke kan nægte magten hos det, den kritiserer.[12]

"Paaske-Lilien" bruger dermed læsedramaets muligheder til at løfte spørgsmålet om opstandelsens virkelighed over i en personlig udveksling mellem figurerne, der giver trosdebatten en dynamisk og kontrastfyldt fremstilling. Personernes forskellige bedømmelser af hinanden og den sproglige og argumentatoriske opfindsomhed, dialogen er skrevet med, gør scenen levende, også selv om spørgsmålet fra den indforståede læsers synspunkt er afgjort på forhånd.

Englesang

Tacitus' sidste replik, citeret ovenfor, afslutter dialogen foran graven, idet Tacitus som den eneste af figurerne faktisk overværer opstandelsen. I stedet overtages ordet af engle, der i form af Gabriel og et englekor indtager scenen. Samtidig skifter genren væk fra det shakespeareske blankvers i

[12] "Paaske-Lilien"s opbakning omkring Tacitus betyder derfor også, at da Tacitus forfalder til en tidstypisk antisemitisk stereotyp i omtalen af farisæeren som "Hiin skumle Jøde, med det røde Skiæg" (309), så har det sin rimelighed, hvis man på dette punkt holder Grundtvig ansvarlig for udsagnet. Derimod er høvedsmandens forskellige udbrud i samme retning tydeligt efterladt på hans egen kappe.

dialogerne og over til rimede og afsnitsdelte kortvers organiseret i afsnit af forskellig længde. I englesangens slutning udvides såvel verslængden som det enkelte afsnit, så der fremstår en mere ekspansiv form.[13] Genreskiftet markerer, at dialogen afbrydes. Englene svarer ikke menneskene foran graven, men forkynder dem i stedet opstandelsen og betydningen af den. Denne tale føres fra et principielt højere sted; det er evigheden, som her bryder ind i tiden. Derfor er det, som forkyndes, heller ikke blot en enkeltstående begivenhed, men et guddommeligt indgreb i selve vilkårene for det at være menneske.

Mens det sker, er det stadig forudsætningen i, at jeget og Saga er til stede som vidner til begivenhederne. Det talte er altså ikke bare rettet til dem, der er til stede ved graven, men når også jeget og Saga og gennem dem den nutidige læser, som "Paaske-Lilien" hele tiden søger hen imod.

I sin første replik eller sang markerer Gabriel selve begivenheden, opstandelsen og den brudte grav, og han henvender sig til vagterne og viser dem deres magtesløshed – specifikt med henvisning til, at vagterne selv er styrtet, og at deres sværd og skjolde er magtesløse. Trods skiftet i talesubjekt er henvendelsen ikke et svar til noget, der er blevet sagt ved graven, men en tiltale til dem, der stod der, som overstiger, hvad de selv magter at

[13] Teknisk set rummer kortversene to hævninger (trykstærke stavelser) hver og er skrevet i en overvejende daktylisk trisyllabisk gangart (altså med tryk på første stavelse og to tryksvage stavelser per hævning), dog afkortet ved versafslutningen, hvad der giver en naturlig rytmisk pause dér. De længere vers er fortsat trisyllabisk skrevet, men nu med tre-fire hævninger – igen med afkortninger efter versets sidste hævning, hvor der enten er én eller ingen tryksvage stavelser. De blandes i de længere afsnit med kortvers til en ret fri, vuggende eller huggende rytmedannelse. To steder undervejs afviges fra denne overordnede praksis. Første gang, da englesangen glider over og citerer og omskriver "Fra Døde opstod den Herre Christ" fra *Dend Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog* ("Kingos salmebog", 1699). Versmålet følger her salmebogen og bliver derfor anderledes end resten af englesangen. Anden gang til sidst i englenes afsnit, hvor Gabriel henvender sig til kvinderne ved graven – og for første gang direkte taler ud af den angivne situation og samtidig fremad i opstandelseshistorien. Her taler han i det daktyliske metriske mønster i de fire første vers, og tiltalen bibeholder sin dirigerende karakter: Kvinderne skal løfte blikket og se opstandelseslyset. Men derefter bliver talen forjættende. Gabriel fortæller kvinderne, at deres smerte er overstået, og deres længsel dermed opfyldt, fordi Jesus er opstanden. Samtidig hermed skifter teksten metrisk, fordi der tilføjes en tryksvag forstavelse til hvert vers, som opbløder det ophøjede og gør henvendelsen mildere og mere imødekommende.

svare på. Da ordet derpå overlades til englekoret, markeres begivenhedens eskatologiske betydning med det samme:

Dragen er bundet,
Døden har mistet sin Brod,
Løven har vundet,
Liv er de Troendes Lod.

Henvisningen er til Johannes Åbenbaring 12,5 og 20,2, hvori ærkeenglen Michaels kamp mod dragen beskrives som kampen mellem det gode og det onde. Derudover passer den ind i det, som Helge Toldberg har kaldt "Dragekonstellationen" (1950, 147-157). Grundtvig aktiverer samtidig billedet af løven som dragens modstander (med støtte i bl.a. 1. Mos 49,9). Dermed griber englesangen hinsides situationen ved graven og gør opstandelsen til den ultimative sejr i kampen mellem det personliggjort onde (dragen) og Jesus som den rette arvtager til Juda (løven). Der tales med apokalyptisk vægt, fordi grundbegivenheden, opstandelsen, er eskatologisk.

Således markerer genreskiftets radikale karakter, at det, der nu siges, ikke lader sig modsige. Tacitus bærer vidnesbyrd om troen og taler sandt hele vejen igennem, men hans ytringer er stadig udsagn fra menneske til menneske. Dermed lader han sig også modsige, og andre menneskelige forståelser og interesser får dermed en relativ berettigelse ved siden af hans. Over for dette er englesangen absolut. Indgrebet i tiden fra evigheden overgår alle menneskelige forståelser – også Tacitus' rigtige. Englene afslutter, afgør og overtrumfer dialogen. Efter englesangen vender "Paaske-Lilien" tilbage til værkets andet lag og dermed til digtets samtid med en fortsættelse af det digt, der åbnede værket.

Det evighedsbudskab, englene forkynder, omhandler naturligvis den begivenhed, opstandelsen, som netop har fundet sted, men idet begivenheden ændrer vilkårene for, hvad det vil sige at være menneske, rækker englenes udsagn også ud over begivenhedens tid og sted. Det markerer sig i den almen-præsens, de udtrykker sig i (Hansen og Heltoft 2011, 690 ff.), når de indledningsvis erklærer, at dragen er bundet, og døden har mistet sin brod. Men det viser sig også i to andre træk igennem englekorets sang. For det første sker der en udvidelse af den gruppe, der tales til, hinsides den lille kreds, som er samlet ved graven.

Lover, I Fromme,
Miskundheds Domme!
Vidner paa Jord!
Troer! I Slægter!
Trods ikkun nægter
Grav-Folkets Ord. (319)

Den her tiltalte gruppe afgrænses som "I Fromme", altså en meget bredere bestemmelse af adressaten end den nu styrtede gruppe af soldater. Det er umiddelbart muligt for en nutidig læser at træde ind i denne gruppe. For det andet – og dermed forbundet – rækkes der på tværs af tiden; i citatet markeret ved, at de sidste tre vers er henvendt til "I Slægter". Denne ekspansion tilføjes derefter en geografisk dimension. Forståelsen af opstandelsens betydning spreder sig fra sit lokale sted i Getsemane Have og ud over verden:

Ton nu fra Syden til Norden,
Ton over Jorden. (319)

Og dernæst en tydelig markering af budskabets bevægelse igennem tiden – med den for Grundtvig så karakteristiske sammensmeltning af havet og historien:

Tid! paa din Bølge,
Talløse Tusinder følge,
Kiækt i Hans Spor,
Svinge sig glade,
Op til vort Stade,
Høit i det hellige Chor. (321)

Så selv om englene taler på en måde, så ingen i den konkrete situation kan svare dem, henvender de sig samtidig ud over verden og igennem tiden til den, der som en af de "Fromme" vil tage budskabet til sig. Når Grundtvig i åbningen af anden del af digtet reagerer, som har han set og forstået noget vigtigt, har det en klart svarende relation til det evighedsbudskab, som med englesangen sendes ud gennem tid og rum. Og tilsvarende: Når Grundtvig i slutningen af digtets anden del overlader "Paaske-Lilien" (og

sig selv med den) som et tegn til læseren, er det en tiltale, som begynder med englesangen over graven, som så spreder sig og rækkes frem som en ytring til læseren.

En tekst definerer sin læser

Dermed er vi atter tilbage ved den kommunikationssituation, "Paaske-Lilien" som ytring indtræder i. Bakhtin fremhæver som nævnt to centrale træk ved ytringen: skiftet i talesubjekt og fuldbyrdethed. Idet den talende fuldender sin fremstilling, giver den finalitet, rækker vedkommende samtidig ordet videre til den næste talende, hvem det dermed pålægges at træde svarende ind i kommunikationen. Læserens foregribende forståelse af ytringen er foregrebet i selve ytringen.

Den uro vedrørende forholdet mellem Grundtvig og hans omverden, der kan konstateres i anden del af digtet, er stadig til stede i slutstrofen, hvor Grundtvig – konjunktivisk, men dog som en virkelig mulighed – tænker over, at "man" faktisk stadig kan nægte ham "Rosenduft og Sommerpragt". Hvor "man" tidligere i digtet betegnede den almenhed af mennesker, som kunne komme til at forstå liljens symbolske betydning, kommer ordet her til at betegne dem, der netop kan vælge ikke at forstå den; de tilskrives handling (det aktive verbum "Nægter") og er dermed en ny slags fornægtere i nutiden parallelt med farisæeren og høvedsmanden. Men Grundtvig trøster sig ved, at det vigtigste er, at han er til glæde for den, "Som har kiær hvad jeg betyder". Formuleringen rækker naturligvis direkte tilbage til digtets første del, der dels stiller spørgsmålet, hvem der vil sætte pris på påskeliljen, dels identificerer vedkommende som den, der "har kiær hvad jeg betyder". Her, i slutningen af "Paaske-Lilien", bliver denne person gjort til værkets definerede modtager.

"Paaske-Lilien" skelner altså i sin afslutning – som værket har gjort det flere gange undervejs – mellem et bredere "man", som måske ikke vil acceptere det budskab, værket bringer, og et "den", som vil. Det er værd at notere sig, at dette hverken er en åndsaristokratisk eller en sekterisk position. Den er ikke *åndsaristokratisk*, fordi den indsigt, der forsøges givet videre – forståelsen af opstandelsens virkelighed og menneskets dermed ændrede vilkår – er almen, og "Paaske-Lilien" gennem den dramatiske scene har gjort en udfoldet indsats for at gøre opstandelsen anskuelig for

læseren. Derudover har værket foregrebet den foragtelige afvisning af opstandelsen i høvedsmandens figur og også derved forsøgt at dirigere læseren væk fra denne forståelse. "Paaske-Lilien" er heller ikke *sekterisk*, fordi den kristendomsforståelse, der forkyndes, netop er almen; den rækker gennem tid og sted og omfatter alle mennesker. Der forkyndes ikke fortabelse for den, som ikke modtager budskabet, blot hvad man får del i ved at tage imod det. Endvidere er budskabet om Jesus' opstandelse som kilden til troen på salighed muligvis uspiseligt for visse af Grundtvigs samtidige – f.eks. de føromtalte rationalister – men grundlæggende teologisk ukontroversielt i Grundtvigs optik.

Til dette lægger sig et rent sprogligt træk i slutstrofen, der spejler, hvad der er sket tidligere i digtet: Almenhedens, man-positionens, afvisning af budskabet er tentativt formuleret. Det er ikke givet i formuleringen, at afvisningen vil ske, der tages blot højde for, at den kan ske. Dette forbinder sig med, at digtet i de foregående strofer har udtrykt stor glæde ved udsigten til en almen overtagelse af digtets budskab. Digtets retning går altså ikke imod det eksklusive, men imod det almene.

Helt tilsvarende gælder det, at den læser, værket rækker ud imod, kun har én egentlig personlig bestemmelse knyttet til sig, nemlig at vedkommende "fryder" sig ved det opstandelsesbudskab, jeget i påskeliljens skikkelse er blevet tegn på. Hinsides det er der ingen krav om bestemte personlige egenskaber, en bestemt livsførelse eller bestemte teologiske overbevisninger. Det er altså en position, alle kan vælge at træde ind i, netop sådan som de selv er. Den uptake-genre, værket søger at fremkalde hos læseren, er ikke en omvendelse, men en glædesytring over opstandelsesbudskabet.

Dette bringer os tilbage til værkets første lag. Titlen, "Paaske-Lilien", er den eneste sammenhængende angivelse af, hvad det er for et værk, der møder læseren, og det er sandsynligvis ikke muligt at etablere en anden modsigelsesfri bestemmelse af, hvad værket er. Til gengæld gennemtrænger billedet af påskeliljen hele værkets billedstruktur og udtrykker dets teologi. Spørgsmålet om opstandelsen udløses af påskeliljen, bevægelsen tilbage i tid muliggøres også af den ved hierofagien og finder sted for at besvare spørgsmålet om opstandelsens virkelighed. Undervejs overtager digtets jeg påskeliljen som sin identitet og bliver selv bærer af dets tegnværdi, og det er denne tegnværdi, som til slut overrækkes til læseren, idet

"Paaske-Lilien" fuldender sig i sin afslutning (når sin fuldbyrdethed) og overgiver sig til læserens responsmulighed.[14]

Litteratur

Værker af Grundtvig:

Fasc: 387.095

– (1808), *Nordens Mytologi eller Udsigt over Eddalæren for dannede Mænd der ei selv ere Mytologer*, København, J.H. Schubothes Forlag.

– (1809), *Optrin af Kæmpelivets Undergang i Nord*, København, Hofboghandler Schubothes Forlag.

– (1811), *Optrin af Norners og Asers Kamp*, København, Hofboghandler Schubothes Forlag.

– (1815), Et Blad af Jyllands Rimkrønike, i: *Heimdall. Dansk Nyaars-Gave for 1816*, København, Andreas Seidelins Forlag, 94-187.

– (1816a), *Danne-Virke et Tids-Skrift* (bind 1-4), København, Schiøtz og Mandra, A. Schmidts Forlag.

– (1816b), Nikolai Edinger Balles Amindelse, *Danne-Virke*, *2*.

– (1817a), Edmund Lagmands Saga, *Danne-Virke*, *2*, 352-366.

– (1817b), Om Bjovulfs Drape, eller det af Hr. Etatsraad Thorkelin 1815 udgivne angelsachsiske Digt, *Danne-Virke*, *2*, 207-290.

– (1817c), Om Mennesket i Verden, *Danne-Virke*, *2*, 118-206.

– (1817d), Paaske-Liljen, *Danne-Virke*, *2*, 291-325.

– (1824), *Nyaars-Morgen*, København, Jens Hostrup Schultz.

– (1837), *Sang-Værk til den Danske Kirke*, København, Den Wahlske Boghandels Forlag.

Værker af andre forfattere:

Auken, Sune (2004), N. F. S. Grundtvig (1783-1872), i: Stecher-Hansen, Marianne (red.), *Dictionary of Literary Biography Volume 300: Danish writers from the Reformation to decadence, 1550-1900*, Detroit, Thomson Gale, 194-212.

[14] Forfatterne ønsker at takke Tanya Karoli Christensen og Thomas Rørdam Auken for bidrag undervejs i arbejdet med artiklen.

Auken, Sune (2005), *Sagas spejl*, København, Gyldendal.

Auken, Sune (2023), *Genre i litteratur og samfund*, Hellerup, Forlaget Spring.

Auken, Sune og Damsgaard, Johan (2016), Grundtvigs Brorson, i: *Grundtvig-Studier*, 47-78. https://doi.org/10.7146/grs.v67i1.96648

Bakhtin, Mikhail (2009), Talegenrer, i: *Genre*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 179-196.

Bakhtin, Mikhail (1986), The Problem of Speech Genres (Vern W. McGee, Overs.), i: Emerson, Caryl og Holquist, Michael (red.), *Speech Genres and Other Late Essays*, Texas, University of Texas Press, 60-102.

Brask, Peter (1974), *Tekst og tolkning*, Roskilde, RUC.

Broadbridge, Edward og Iversen, Hans Raun (2023), *Grundtvig. Biografi og breve*, Aarhus, Aarhus University Press.

Brix, Hans (1938), N.F.S. Grundtvig: Paaskelillien, i: *Analyser og Problemer. Undersøgelser i den ældre danske Litteratur* (bind 4), 162-181.

Den Danske Salmebog (1953), København, Det Kongelige Vajsenhus' Forlag.

Den Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog (1699), København, Bockenhoffer.

Evangelisk-kristelig Psalmebog (1798), København, Det Kongelige Vaisenhus' Forlag.

Fafner, Jørgen (1989), *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*, København, C.A. Reitzels Forlag.

Freadman, Anne (2002), Uptake, i: Coe, Richard, Lingard, Lorelei og Teslenko, Tatiana (red.), *The Rhetoric and Ideology of Genre*, New York, Hampton Press, 39-53.

Freadman, Anne (2020), A Tardy Uptake, *Canadian Journal for Studies in Discourse and Writing/Rédactologie*, *30*, 105-132. https://doi.org/10.31468/cjsdwr.781

Genette, Gérard (1997a), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Genette, Gérard (1997b), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hansen, Erik og Heltoft, Lars (2011), *Grammatik over det Danske Sprog* (Vols. 1-3), København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.

Holm, Anders (2001), *Historie og efterklang. En studie i N.F.S. Grundtvigs tidsskrift* Danne-Virke, Odense, Odense Universitetsforlag.

Jensen, Jørgen I. (1995), *Den fjerne kirke. Mellem kultur og religiøsitet*, København, Samleren.

Johansen, Steen (1948), *Bibliografi over N.F.S. Grundtvigs Skrifter* (Vols. 1-4), København, Gyldendal.

Kjærgaard, Jørgen (2003), *Salmehåndbog. Bind II* (1. udgave), København, Det Kongelige Vaisenhus' Forlag.

Lundgreen-Nielsen, Flemming (1980), *Det handlende ord*, København, Gad.

Malling, Anders (1964), *Dansk Salmehistorie, Bind IV*, København, J.H. Schultz Forlag.

Nielsen, Erik A. (1982), En dråbe stærk. Om Grundtvigs Paaske-Lilien, i: *Hvad Fatter gjør... Boghistoriske, litterære og musikalske essays tilegnet Erik Dal*, Herning, Poul Kristensen, 253-268.

Nielsen, Vilhelm (1990), Omkring Grundtvigs 'Paaske-Lillien', i: *Dansk Udsyn*, 253-268.

Nyboe, Jacob Ølgaard (2016), The Game of the Name: Genre Labels as Genre and Signature, i: *Scandinavian Studies*, 88(4), 364-392. https://doi.org/10.5406/scanstud.88.4.0364

Oehlenschläger, Adam (1927), Aladdin, i: *Poetiske Skrifter* (bind 2), København, Holbergselskabet, 63-379.

Sandstrøm, Bjarne (2013), Den evige sandheds timelige billede. N.F.S. Grundtvig Paaske-Lilien, 1817, i: Jørgensen, Jens Anker, Sandstrøm, Bjarne og Wentzel, Knud (red.), *Himmelstiger i dansk litteratur før Guds død*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 87-100.

Tafdrup, Jon (2018), Indledning til "Paaske-Lilien", i: *Grundtvigs Værker*.

Thomsen, Ejnar (1957), *Digteren og kaldet*, København, Gyldendal.

Toldberg, Helge (1950), *Grundtvigs symbolverden*, København, Gyldendal.

Warren, Meredith (2019), *Food and Transformation in Ancient Mediterranean Literature* (bind 14), Atlanta, SBL Press.

Willert, Ida Balslev (2012), Paaske-Lilien. Fra Paaske-Lilien til Påskeblomst, i: *Hymnologi*, 12, 7-21.