

BRIAN MCHALE

Professor ved Afdeling for Engelsk, Ohio State University · Oversat af Rolf Reitan

DET UNATURLIGE I FORTÆLLENDE POESI TO RADIKALE EKSEMPLER

THE UNNATURALNESS OF NARRATIVE POETRY | *New cognitive theory (e.g. Monica Fludernik) argues that we naturalize texts by narrativizing them. Although there are no ultimately “unnatural” narratives on this account, this article argues that there are certainly artificial ones. The article focuses especially on narrative poetry in which the artificial order of poetry spaces language and denaturalizes it. It is the underlying hypothesis that artifice changes everything, narrative included. And the article shows this in a contrastive reading of two very different narrative poems: Shakespeare’s Venus and Adonis that exploits the possibility of artificial segmentation, heightened diction and extravagant figuration and Les Murray’s Fredy Neptune: A Novel in Verse in which narration dominates, artifice is minimal, reduced to little more than lineation, stanza-breaks and sporadic end-rhymes. The point is that even in the case of Les Murray’s very narrative poetry, the artificial segmentation sets up counter-rhythms that syncopate and counterpoint narrative shifts.*

KEYWORDS | *narrative poetry, cognitive theory, Shakespeare, Les Murray, novel in verse, artificial narrative, segmentation*

Den underliggende arbejdshypotese i alle kognitive tilgange til genren fortælling er, som jeg forstår det, at den er *naturlig* i den forstand, at den opstår spontant i alle menneskelige grupper, til alle tider og i alle kulturer, og at den, uanset hvor og hvornår den opstår, fremviser lignende træk. Det, at den forekommer overalt og til alle tider, forklares ved den kendsgerning, at den reflekterer fundamentale kategorier og processer i menneskers måde at tænke og opleve på. Dens grundform hænger sammen med, at trangen til at fortælle opstår spontant i konverserende samtalsituationer, hvor man gerne fortæller om personlige oplevelser, og ifølge hypotesen om “naturlig fortælling” er det stadigvæk den naturlige konversationsfortællings kognitive parametre, der gør sig gældende i de mest sofistikerede skrevne fortællinger.

Den dristigste formulering af hypotesen om naturlig fortælling er Monika Fluderniks, som er den, jeg lige har parafraseret. Fludernik argumenterer, at vi *naturaliserer* tekster ved at *narrativisere* dem, altså ved at forsøge at assimilere dem til den naturlige konversationsfortællings skabelon, selv (eller i særdeleshed) når de synes at afvige mærkbart fra skabelonen. For eksempel er konversationsfortællingen per definition produceret af en bestemt person, der befinder sig i en bestemt

situation i rum og tid, og når læsere møder skrevne tekster, der synes at mangle sådanne træk, strækker de sig langt for at udfylde det manglende ved at indprojicere fortællere og implicerede forfattere (Fludernik 47). Selvfølgelig har der altid været tekster, der afprøver grænserne for læsers opfindsomhed, i særdeleshed i den modernistiske og postmodernistiske periode; men kun når narrativiseringen fejler – for eksempel i nogle af Becketts sene prosatekster – opgiver læserne til sidst forsøget på at tilpasse teksterne til den naturlige fortællings model. I dette perspektiv findes der givetvis ingen “unaturlige” fortællinger, kun tekster, som skønt de nok gør modstand mod narrativisering, i sidste ende alligevel giver efter for den; og de, der ikke gør det, vil ikke kunne tilregnes kategorien fortælling.¹

Imidlertid, hvis der i en forstand ikke findes absolut unaturlige fortællinger, findes der unægteligt *kunsthærdige* [*artificial*] fortællinger. Kunstfærdighed og unaturlighed er ikke nødvendigvis identiske eller ækvivalente størrelser. Selv om de to termer næsten er synonyme i almindelig sprogbrug, vil jeg gerne skelne mellem dem her, i det mindste foreløbigt. Unaturlighed er et spørgsmål om en teksts afvigelse fra den naturlige konversationsfortællings model. I det omfang den overhovedet kan naturaliseres (se note 1 ovenfor), bliver unaturlighed i fortællingen naturaliseret ved assimilation til den model. Kunstfærdighed kan til gengæld ikke naturaliseres i overensstemmelse med den naturlige fortællings model; den kan kun *motiveres* i forhold til en funktionel nødvendighed eller generiske krav eller forventninger.²

Kunsthærdighed og unaturlighed: en historisk dialektik

Fra de tidligste tider, som vi overhovedet ved noget om, har naturlige konversationsfortællinger eksisteret sammen med institutionaliserede genrer, som i stedet for at opstå spontant i konversationer, bliver produceret af autoriserede udøvere under særlige omstændigheder. Iøjnefaldende blandt disse kunsthærdige narrative genrer er den *mundtlige fortællende poesi*, måske nok den tidligste form for *kunstnerisk* fortælling, og sikkert den første, der har efterladt spor i skriftlige medier. (Prosa-fortællingen optræder, som Fludernik bemærker (43), først sent som skriftlig fortælling i de fleste folkelige litterære traditioner.) Den *diakroniske* vigtighed af fortællende poesi kan således ikke betvivles, hvilket Fludernik indrømmer ved at give plads til den i sin oversigt over fortællinger i den mellem-engelske periode (men den falder derefter ud af hendes historiske redegørelse). Imidlertid bliver den fortællende poesi, på trods af dens historiske vigtighed, egentlig ikke genstand for nogen vedblivende

-
- 1 Dette argument – at alle fortællinger, uanset hvor unaturlige de måtte se ud, i sidste ende vil give efter for en naturalisering i overensstemmelse med den naturlige fortællings paradigme – kunne ses som en *svagere* version af hypotesen om “unaturlige fortællinger”; for en eksemplarisk formulering af den, se Alber. Der er også en *stærkere* version af hypotesen, som fastholder muligheden af, at nogle manifestationer af narrativ unaturlighed effektivt kan modstå naturalisering, uden af den grund at ophøre med at være fortællinger; Nielsen er her eksemplarisk. Se Alber o.a. for et forsøg, måske ikke helt overbevisende, på et kompromis mellem de to versioner.
- 2 Min redegørelse for naturalisering og motivation står i gæld til Culler, *Structuralist Poetics* 134-60, og i sidste ende til de russiske formalisters distinktion mellem kompositionelle, realistiske og æstetiske motivationer.

teoretisk refleksion hos Fludernik. Hendes iagttagelser af *interaktionen* mellem poesi og fortælling i mellemengelsk er tilfældige, stykkevis og underteoretiserede. Hun noterer, at verselinjen i helgenlegender og versificerede romancer generelt synes at svare til den naturlige fortællings “idé-enheder” (107, 115), således at prosodiske enheder her paralleliserer narrative enheder; mens Chaucer i *Troilus and Criseyde* derimod lader narrative enheder overløbe tekstens inddeling i *rime royal*-stanzer for at give plads til lange taler og meditationer (117-18).³ Dette er værdifulde indsigter, men de er forældreløse, de mangler en teoretisk ramme at være hjemme i.⁴

Fluderniks redegørelse ville her kunne have draget fordel af en ramme, der tillod hende at udforske relationen mellem den fortællende poesis narrative form, og hvad det end er, der kvalificerer den *som* poesi. Jeg har et andet sted (McHale, “Beginning”) argumenteret for, at dette “hvad det end er,” poesiens *differentia specifica*, er dens *segmentivitet*.⁵ Naturlige fortællinger er selvfølgelig også segmenteret, ligesom enhver verbal ytring er det, men oven i disse “naturlige” segmenteringssystemer gennemtvinger poesien sin egen orden, en *kunsthærdig* orden, som (afhængig af digtet) omfatter stanzer eller sektioner, linjer, versfødder, helt ned til ordenes, stavelsernes og endog bogstavernes niveau.⁶ Poesi *rumdeler* sproget – bogstaveligt indfører den hvide pladser (eller, i mundtlig poesi, pauser eller tavshed) på steder, hvor naturlig fortælling (eller skriftlig prosa) ikke har nogen. De mange slags segmenteringer i et digt interagerer kontrapunktisk med hinanden (John Shoptaw kalder det *countermeasurement*),⁷ og skaber “akkorder” (DuPlessis, “Codicil” 51),

3 Om Chaucers brug af *rime royal*-stanzen, se Kinney.

4 Når Fludernik vender tilbage til poesien senere i bogen (304-10, 354-58), er generaliseringerne blevet ukarakteristisk tentative og usammenhængende. Hun synes ikke at skelne mellem poesi og lyrik (hvilket hun har til fælles med mange andre teoretikere; se McHale “Beginning”), og at antage, at prosapoesi må være allieret med fortælling, netop *fordi* dens form er prosaens (308). Faktisk er megen prosapoesi kompromisløst lyrisk. Det gælder også prosapoesi af Ponge, som Fludernik udtrykkeligt nævner i denne forbindelse.

5 Min redegørelse for segmentivitet stammer fra DuPlessis, “Codicil”. Poesi, skriver DuPlessis, involverer “skabelsen af meningsfulde sekvenser ved hjælp af tomme pladser (linjeskift, stanzeskift, en sides ubeskrevne flader)”. Poesi “er den slags skrift, som er artikuleret i sekventielle linjer med tomme pladser, og hvis meninger bliver skabt ved at optræde i bundne enheder [...], som opererer i forhold til [...] pauser eller tavshed” (“Codicil” 51). DuPlessis inkluderede ikke sin “Codicil on the Definition of Poetry” da hun genoptrykte “Manifests,” det essay, som det var hæftet sammen med i hendes bog *Blue Studios* (73-95), men “Codicil” findes faktisk et andet sted i bogen, indfoldet i et essay om George Oppen (*Blue* 198-9).

6 Ord og stavelser er enheder i naturlige sprog, selvfølgelig, ligesom bogstaver er enheder i et skriftsystem, men i den poetiske segmenterings system kan alting få en særlig supplementær værdi som *poesiens* enheder, ud over og hinsides deres funktioner som lingvistiske enheder.

7 Shoptaw definerer et digts metrum som “dets mindste enhed af modstand mod mening” (212). Metret bestemmer, hvor der skal åbnes tompladser [*gaps*] i en poesitekst, og en tom plads er altid en opfordring til pladsudfyldning og meningsskabelse: hvor digtet gør modstand, engagerer det læseren. Poesi kan måles i ord, som den for eksempel bliver i visse modernistiske et-ord-per-linje-digte (William Carlos Williams, E. E. Cummings); den kan også måles ved *sætningens* skala (Emily Dickinson); den kan måles ved *linjens* skala, som det er tilfældet i det meste af lyrisk poesi; den kan måles på *sætningens* niveau, som i prosa-poesi eller Language-digternes praksis med “the New Sentence” (239-51); og den kan måles på *sektions*-niveauet, som i sonet-cyklusser eller i sekvenser som *The Waste Land* (251-55). Poesi bliver ikke kun målt, men typisk *kontreret* [stillet op imod; *countermeasured* (se næste note)], således at rumdelingen på et niveau eller i en skala bliver spillet ud mod rumdelingen på et andet niveau eller en anden skala: linje mod sætning, som i jambiske blankvers; frase mod linje og stanze, som i Dickinsons digte, og så videre.

indviklede samspil mellem segmenter af forskellig art eller skala. Segmenteringerne interagerer også med den narrative organisations enheder, til tider for at forstærke dem – som når verslinjer svarer til narrative enheder i middelengelske helgen-legender og romancer – og til tider for at kontrapunkttere eller kontrere⁸ dem, som i tilfældet med Chaucers behandling af *rime royal*.

Men klart nok er det ikke tilstrækkeligt simpelthen bare at hæfte en redegørelse for segmentiviteten på hypotesen om naturlig fortælling for at give plads til den fortællende poesi. At gøre det ville indebære en risiko for, at poesien i den fortællende poesi kun får status som et *supplement* til fortællingen, lidt *ekstra* organisation for at berige eller komplicere tekstens narrative struktur. Ifølge en sådan formel ville naturlig fortælling stadigvæk være den grundlinje, i forhold til hvilken alle divergencer bliver målt, og narrativiseringen kunne behandle poesien helt på samme måde, som den ville behandle enhver anden mere eller mindre resistent tekst. Men beslutningen om at fortælle i verseform har sikkert mere radikale konsekvenser end dette. “At tage sproget og organisere det i rimede stanzer,” skriver Veronica Forrest-Thomson, “at benytte en retorisk tone og figurative ordkombinationer, det er en social handling, der fremhæver formale træk, som er ‘irrelevant’ for normale kommunikationsformål, og som ved tilføjelsen af denne nye dimension kommer til at dominere hele problemet med at skabe mening eller orden” (60). Kunstfærdighed ændrer alt, også fortællingen.

Kunsthæder og naturlighed har opretholdt et slags dialektisk spændingsforhold op igennem hele poesiens historie. Visse perioder, skoler og genrer tillægger højt kunstfærdige genstande og praksisser en særlig værdi: indviklede metra og rim, en speciel diktion, et fortættet figurativt sprog, mytologiske emner, litterære allusioner, distinktivt poetiske greb som for eksempel apostrofen⁹ og så videre. Omvendt sætter andre perioder, skoler og genrer pris på relativ naturlighed, eller i det mindste på, hvad der synes at være naturligt: afdæmpede metra og rim, eller fraværet af dem; prosaisk eller hverdagslig diktion; diskrete figurer; emner fra hverdagslivet og så videre. Poesiens historie er til dels historien om én generations reaktion – i en større naturligheds navn – imod, hvad der opfattes som den foregåendes kunstighed (f.eks. ny-klassicismens reaktion mod den barokke poetiks kunstfærdighed, romantikernes reaktion mod nyklassicismens unaturlighed, imagisternes reaktion mod den senromantiske poesis kunstfærdighed), eller undertiden det omvendte forhold, en reaktion mod ukunstlede forgængere i en større kunstfærdigheds navn (f.eks. renæssancedigternes reaktion imod deres senmiddelalderlige forgængere). I særdeleshed siden den romantiske revolution ved udgangen af det attende århundrede er der brugt megen energi på at naturalisere poesiens kunstfærdigheder, på at undgå visse ubehjælpeligt kunstfærdige træk

8 [Til dels inspireret af det norske verbum “kontrere”, er neologismene “kontrere” og “kontrering” her dannet for at oversætte *countermeasure(ment)* (egtl. “modforholdsregel”), som Shoptaw foreslår som en ekstensiv litterær analogi til musikens kontrapunkt.]

9 Om apostrofens funktion som et distinktivt træk ved lyrisk poesi, se Cullers klassiske essay.

(konventionel perifrastisk diktning, for eksempel) og på at udvikle psykologiske, funktionelle og organiske motivationer.¹⁰ Det er i denne naturaliserende ånd, at for eksempel Wordsworth kunne forsvare poesien som et naturligt udtryksmedium – “en selektion af sprog, der virkelig bliver brugt af mennesker”, som han udtrykte det i forordet til *Lyrical Ballads* – eller, at Keats i et brev kunne hævde, at poesi, hvis den overhovedet skal have nogen berettigelse, burde “komme lige så naturligt, som bladene på et træ”.

Begge tendenser, den mod kunstfærdighed og den mod naturlighed eller naturalisering, vedbliver ind i det tyvende århundrede og efter. Ved århundredets slutning var (i alt fald i den engelsktalende verden) poesiens dominante modus hverdagslig, anekdotisk, uden metra og rim, forskellig fra prosaen ved meget lidt andet end linjernes grafik – en poesi af minimal kunstfærdighed og maksimal naturlighed. Den alternative tendens bliver reflekteret i de historiske avantgarder og deres efterfølgere, bevægelser, der sætter pris på poesien, fordi den gør *modstand* mod det naturlige – ukendeliggør, fremmedgør, uhjemliggør og des-illusionerer det. For så vidt som den dominante naturaliseringsmodus artikulerer eller implicerer noget i retning af en teori om poesi, er det usandsynligt, at denne vil være en, der adresserer poesiens kunstfærdighed. Så hvis vi leder efter en teori, der fanger det, som hypotesen om naturlig fortælling udelukker – nemlig *poesien* i fortællende poesi, dens kunstfærdighed i modsætning til dens naturlighed – gør vi bedst i at se nærmere på den alternative, de historiske avantgarders, tradition.

Poesiens naturlige kunstfærdighed

En sen og særdeles kompromisløs reformulering af avantgardens holdning er den, som Veronica Forrest-Thomson leverer i *Poetic Artifice* (1978).¹¹ Skønt bogens undertitel gør det klart, at hendes teori er *A Theory of Twentieth-Century Poetry*, foreslår Forrest-Thomson faktisk en generel teori om poesi som forskellig fra enhver anden diskursiv modus. Hendes argument løber sådan: Poesien har ikke andet medium end sproget, som også, og først og fremmest, er et medium for vores daglige, pragmatiske omgang med verden, og bliver brugt i hverdagslige sprogspil, herunder for eksempel også spontan konversationsfortælling. Poesiens natur og funktion er imidlertid at *afbryde* sprogets forbindelse med hverdagslige kontekster, at flytte det ind i poesiens særlige kontekst, de- og derefter re-kontekstualisere det. Forrest-Thomson citerer med tilslutning Wittgensteins diktum: “Glem ikke, at et digt, selv om det er komponeret i informationens sprog, ikke bliver brugt i det sprogspil, der handler om at informere” (Forrest-Thomson x, Wittgensteincitat 160). Poesi, skriver Forrest-Thomson, “assimilerer det allerede kendte og underkaster det en

¹⁰ Jeg støtter mig her til Wesling (1980), i det væsentlige filtreret gennem Charles Bernsteins diskussion (“Artifice” 42-6).

¹¹ Jeg har ved flere lejligheder skrevet om Forrest-Thomsons teori om kunstfærdighed, herunder McHale, “Making.” Se også Bernstein, hvis svar til Forrest-Thomson jeg diskuterer nedenfor, og Mark.

gennemarbejdning, som suspenderer og problematiserer det kendtes kategorier og leverer alternative ordninger” (53). “Ordinært sprog”, fortsætter hun, “udstyret digteren og læseren med en kontrolleret og fortolket oplevelseskontekst, mens en poetisk konvention afbryder, modificerer, og måske problematiserer” (56-7). Den syntetiserer og integrerer også, idet den lægger en ny meningsorden hen over elementer, som i almindelige sprogbrugskontekster ville passere ubemærket eller blive afvist som kun irrelevant støj. At kontekstualisere sprog som poesi indebærer at mobilisere et sæt af konventioner vedrørende disse “ikke-semantiske” mønstre – rim og andre lydmønstre, rytmer og gentagelser, mulige vitser og andre tvetydigheder, irrelevante associationer. I poesiens særlige kontekst, med dens specifikke konventioner, bliver sådanne ikke-semantiske mønstre stillet i forgrunden, hævet over relevanstærskler og semantiseret, gjort meningsfulde.

Poesien, altså, som Forrest-Thomson ser den, er væsentligt en *kunsthædige* diskurs, forskellig fra naturlig konversationsfortælling eller andre genrer af hverdagslig diskurs, og konstitutionelt resistent over for naturalisering.¹² Ethvert digt, som inviterer til eller flirter med naturalisering (som mange gør, selvfølgelig) kompromitterer selve poesiens natur og underminerer dens særlige krav på vor opmærksomhed; sådan poesi er medvirkende til hvad Forrest-Thomson kalder “dårlig naturalisering”. Fortolkere af poesi vil uundgåeligt naturalisere, men *god* naturalisering indebærer først og fremmest at tage højde for poesiens egen kontekst – dens kunsthædighed (36). “Den værste bjørnetjeneste, kritikken kan gøre poesien”, skriver hun,

“er at forsøge at forstå den for tidligt, for det devaluerer dens betydning for virkelig innovation, som må finde sted på de ikke-semantiske niveauer. Kritikken funktion er at forsøge til sidst, på et sent stadium, tilmed at forstå kunsthædighed” (161).

Charles Bernstein, digter og teoretiker og som Forrest-Thomson en arving til avantgardetraditionen, er enig: poesi “vil af natur fremhæve sin kunsthædighed” (“Artifice” 31). På genbesøg i Forrest-Thomsons teori om poetisk kunsthædighed, henter han hendes metaforer om *absorption*, *assimilation*, *suspension* og *tøven*. I sit essay-digt *Artifice of Absorption* (1987, 1992) skelner Bernstein mellem absorption i poesi og det modsatte, anti-absorption. Absorptiv poesi integrerer, forliger og homogeniserer sine konstitutive elementer, herunder hverdagssproget; den naturaliserer disse elementer, lidt ligesom en immigrationskontrol giver den dem borgerskab i digtet, selv om de kommer andre steder fra, udefra. Sådant poesi absorberer også i den forstand, at den engagerer og fascinerer sine læsere, den absorberer deres opmærksomhed. Det er lige modsat med den anti-absorptive poesi; ligesom den poetiske kunsthædighed, som Forrest-Thomson var fortalende for, modsætter den sig integration, na-

12 Fluderniks idé om narrativisering (naturalisering af en tekst ved at assimilere den til den naturlige fortællingsmodel) er – bogstaveligt – i slægt med Forrest-Thomsons naturalisering. Forrest-Thomson udviklede sit begreb om naturalisering i samråd med Jonathan Culler, som hun var gift med i en periode; og Fludernik krediterer udtrykkeligt Culler som kilden til hendes egen forståelse af naturalisering (31-5). Jf. note 7 ovenfor.

turalisering og læserens fascination. “Poesi”, skriver Bernstein i digtet “The Klupzy Girl” (Bernstein, *Islets* 47), “er som en svimlen, men med denne forskel:/ Den taler dig til fornuft [*It brings you to your senses*]”. Eller den gør det i alt fald på mindst et niveau; for i Bernsteins redegørelse kan poesi, der er anti-absorptiv, ikke desto mindre fungere absorptivt på andre niveauer – hypnotisk, fortryllende, henrivende, svimlende – når vi tager et skridt tilbage for at se den fra et højere niveau. Omvendt kan poesi, der på et niveau er absorptiv, og *absorberende*, være anti-absorptiv – modbydelig, fremmedgørende, drive en til vanvid – på et andet. Endvidere kan et og samme greb eller træk afhængig af konteksten være enten absorptivt eller anti-absorptivt. Metrisk versifikation, for eksempel, er typisk blevet brugt til absorptive formål, “de regelmæssige gentagelser af lyd/ & rytme, som luller – eller trækker – opmærksomheden/ indad” (“Artifice” 39). Men “omvendt” er det også sådan, at

“versemål & andre
 traditionelle prosodiske midler, særlig
 hvis stillet i forgrunden, kan være potent antiabsorptive
 teknikker (& blev traditionelt brugt som sådanne
 af mange engelske digtere før romantikkens
 opkomst). En sestina, i næsten enhvers
 hænder, synes kunstig.” (“Artifice” 39)

Hverken Forrest-Thomson eller Bernstein adresserer den fortællende poesi i forbindelse med deres teorier om kunstfærdighed og absorption. I særdeleshed Bernstein synes at være mistænksom over for fortællingen, formentligt ser han den som absorptiv af natur – et synspunkt han deler med mange andre i avantgarde-traditionen. “Rutinemæssigt tryllebinder dagens/ bestsellere os”, noterer han (“Artifice” 53) – det vil sige, at de absorberer os i den forstand, at de omslutter os, så vi, når vi læser en bestseller, mister følelsen af verden omkring os. “Eskapistlitteratur”, skriver Bernstein, “tilbyder ingen udvej,/ narrativt forstærker den vores fangenskab” (75), og med tilslutning citerer han fra et digt af kollegaen Bob Perelman: “Hvis bare plottet ville lade folk i fred” (84, citat fra Perelman 63). Ikke desto mindre er der intet, der kan begrunde, hvorfor begreber som kunstfærdighed og absorption ikke skulle kunne afkaste værdifulde indsigter, hvis de blev anvendt på digte, der fortæller historier. Naturlig fortælling antages at være absorptiv: det vil sige, at den søger at udviske sporene af sin fabrikation (sin kunstfærdighed) og at omslutte os læsere i sin historieverden, at engagere og fortrylle os. Dens sprog er hverdagens, det sprog, der bruges til kommunikative sprogpil, ikke det kunstfærdige sprog, der bliver brugt på, hvad Forrest-Thomson undertiden, provokatorisk, kalder poesiens “Separate Planet” (87, 100). Men hvad sker der, når det absorptive, der er fortællingen medfødt, bliver medieret af poetisk kunstfærdighed – af poesiens apparat af versefødder, linje- og stanza-skift, enderim, musikalske virkninger, iøjnefaldende figurer og så videre?

Man kunne begynde at udforske forholdet mellem kunstfærdighed, absorption og fortælling i fortællende poesi ved at undersøge tilfælde fra de ekstreme poler

af kunstfærdighed og naturlighed. Alle digte, skriver Bernstein, “kræver kunstfærdighed”, men nogle (de absorptive) skjuler den, mens andre (de anti-absorptive) skilter med den (“Artifice” 30):

“Hvis kunstfærdigheden
Er tilbagetrukket, vil den resulterende tekstuelle gennemsigtighed
levere et tilsyneladende, men misvisende indhold.
... Hvis kunstfærdigheden er
fremtrædende, er der en tendens til at sige at der
ikke er noget indhold eller mening, som om digtet var en
formal eller dekorativ øvelse kun interesseret i
at repræsentere sine egne mekanismer.” (10)¹³

Ved den ekstreme kunstfærdigheds pol, hvor digtene til tider kun synes at være “formale eller dekorative øvelser”, finder vi for eksempel den engelske renæssances versificerede romancer, fint forarbejdede digte om mytologiske emner, åbenbart produceret med en intention om at demonstrere digterens opfindsomhed, sproglige behændighed og beherskelse af poetiske konventioner, men ikke altid særlig seriøst forpligtede på deres narrative indhold, som undertiden ikke synes at være ret meget mere end et påskud for poetisk ekshibitionisme. Eksempler er Thomas Lodges *Scylla’s Metamorphosis* (1589), Samuel Daniels *The Complaint of Rosamond* (1592), Michael Draytons *Endymion and Phoebe* (1592), Christopher Marlowes *Hero and Leander* (1598) og det mest vellykkede af dem alle, det digt, som jeg vil se nærmere på i næste afsnit, Shakespeares *Venus and Adonis* (1593). Hvordan interagerer versform, musikalitet, figuration og andre kunstfærdige træk med den narrative organisations enheder og kategorier (hændelser og instanser, historieverden, karakterisering, fokalisering, narration, etc.) og med den narrative interessers kilder (nysgerrighed, spænding, overraskelse) i sådanne demonstrativt kunstfærdige fortællende digte?

Ved den anden pol kunne vi se på en versificeret roman fra det 20. århundrede, for eksempel den australske forfatter Les Murrays *Fredy Neptune* (1998), et gennemført prosaisk og boglangt digt, der fortæller en begivenhedsrig (bogstaveligt *begivenhedsfyldt*) historie på en stærkt romanagtig måde. Murray abonnerer her og andre steder i sin poesi helt klart på en sent i århundredet dominant poetik, der kræver hverdagslig diktion og dæmpet kunstfærdighed. Som Bernstein imidlertid minder os om, er dæmpet eller tilbagetrukket kunstfærdighed ikke det samme

¹³ “If the artifice
is recessed, the resulting textual transparency
yields an apparent, if misleading, content.
... If the artifice is
foregrounded, there’s a tendency to say that there
is no content or meaning, as if the poem were a
formal or decorative exercise concerned only with
representing its own mechanisms.” (10)

som manglende kunstfærdighed. For at se, hvilken forskel selv en minimal kunstfærdighed gør, vil jeg i afsnit 4 nedenfor prøve eksperimentet med at omskrive en passage fra *Fredy Neptune* til kontinuerlig prosa, altså *af-versificere* den (den er ordnet i umetriske og i almindelighed urimede otte-linjers stanzaer), og stille min fabrikerede prosaversion op mod Murrays originaltekst. Når man genopretter digtets segmentivitet, hvad sker der da med organiseringen af dets narration og dets fortalte verden? Kan kunstfærdighed (selv linje- og stanzaskeftenes minimale kunstfærdighed) virkelig forandre alt, eller kan den ikke?

Shakespeares Venus and Adonis

Shakespeares *Venus and Adonis*¹⁴ er et fortællende digt i 199 sekslinjers stanzaer med enderim, jambisk pentameter, og rimmønsteret *ababcc*. Det genfortæller en velkendt historie fra Ovids *Metamorfoser*, Bog X, som allerede var blevet genfortalt mange gange af Shakespeares renaissance-forgængere, blandt andre af Spenser i *The Faerie Queene* Bog III, canto I, stanzaerne 34-38. Spensers version har form af ekfraser af gobeliner, der hænger på væggene i Castle Joyous. Her er begivenhedernes rækkefølge inddelt i flere kvasi-lyriske øjeblikke, de fleste af dem placeret i deres egne stanzaer på en måde, som foregriber tegneseriernes fordeling af begivenhederne: gudinden Venus er blevet forelsket i den dødelige Adonis; hun forfører ham; hun kigger på ham, når han sover; hun advarer ham mod at gå på jagt; Adonis ligger død, iturevet af en bjørn, og Venus sørger over ham, hvorefter han bliver forvandlet til en blomst. Shakespeares historie adskiller sig fra Spensers ved, at hans Adonis aldrig giver efter for Venus, og hendes kærlighed til ham forbliver ufuldbyrdet. Men Shakespeares version fastholder den narrative lakune, der svarer til bjørnens overfald på Adonis, som i hans version ligesom i Spenser sker uden for scenen, bogstaveligt mellem stanzaer (i sidemarginen, for at fortsætte analogien med tegneserierne). Man kunne med narratologiske termer sige, at begivenhederne i Shakespeares version bliver fokaliseret gennem Venus, og at når Adonis forlader hende for at gå på jagt og bliver dræbt, da forbliver vi ved hendes perspektiv og hører og ser kun, hvad hun hører og ser.

Den principielle forskel mellem Shakespeares version og Spensers drejer sig om digtenes omfang – deres længde – og følgelig om deres narrative hastighed. Spenser genfortæller historien om Venus og Adonis over fem ni-linjers stanzaer, ialt 45 linjer, mens Shakespeares digt løber op i ikke mindre end 1194 linjer. Shakespeare dvæler længe ved historiens begivenheder, leverer ofte digressioner, forlænger hver begivenhed og forhaler dermed de efterfølgende. Hans digt er en tekst med udsatte handlinger og forlænget anticipation, et forhalende digt, meget mere mageligt i sit tempo end Spensers version. Her finder vi kunstfærdighedens mest kraftfulde påvirkning af fortællingen. Mens Spensers digt ganske vist er højst kunstfærdigt,

¹⁴ Jeg bruger tekstversionen i Reese (112-158) på grund af dens behændige nærhed til fem andre af tidens versificerede romancer, nemlig dem af Daniel, Lodge, Marlowe, Drayton og Marston.

tjener kunstfærdigheden i Shakespeares til at nedsætte hastigheden og næsten standse fortællingen: kunstfærdigheden ændrer alt.

Byggestenene i Shakespeares fortælling – eller måske vi skulle sige dens *snublestene*, eftersom de forhindrer fortællingen lige så meget som de hjælper den på vej – er dens formale enheder: dens stanzaer. Her kunne det være en god hjælp at betragte denne særlige stanzaforms råderum [*affordances*], dens brugspotentiale.¹⁵ Enhver versform, hvad enten den består af stanzaer eller andet, tilbyder forskellige råderum, forskellige brugspotentiale, idet den opmuntrer eller fraråder (hvad angår fortællende digte) forskellige interaktioner med narrativ segmentering. En fortælling kan følge den mindste modstands linje, lade sig forme af stanza-strukturen, eller omvendt se bort fra formens tilskyndelser eller modstande. Den er altid fri til at sætte sig ud over stanza-strukturen, hvilket for eksempel Chaucers fortælling undertiden gør med *rime royal*-stanzens form i Fluderniks eksempel fra *Troilus and Criseyde*. Formens råderum er kun optioner, ikke mandater, men de er optioner, der indebærer visse fordele, som digteren kan vælge at benytte sig af – eller også lade ligge.

I tilfældet med *ababcc*-stanzen i *Venus and Adonis*¹⁶ inviterer linjeopsætning og stanzaform til en stærk segmentering i kompakte, integrerede enheder, et råderum, som Shakespeare normalt benytter hele vejen igennem. Der er ikke meget enjambement fra linje til linje i syntaktiske eller narrative enheder, og næsten ingen fra stanza til stanza, med undtagelse af et par påfaldende anomale passager (som jeg skal have mere at sige om nedenfor). Stærke midtlinje-cæsurer er sjældne, hvilket gør den ene stanza, i hvilken det forekommer, til en undtagelse, der bekræfter regelen:

120

“Where did I leave?’ ‘No matter where (quoth he);
 Leave me, and then the story aptly ends,
 The night is spent.’ ‘Why, what of that?’ (quoth she).
 ‘I am (quoth he) expected of my friends;
 And now ‘tis dark, and going I shall fall.’
 ‘In night (quoth she) desire sees best of all.” (Reese 139)

Her, exceptionelt for dette digt, er fem dialog-vendinger indfældet i en enkelt stanza, to af dem begynder midt i en linje (cæsuren) og løber ud over linjens slutning, fremhæver situationens aspekter af romantik-komedie og punkterer ironisk Venus’ forføreriske veltalenhed (“Where did I leave [off]?”), altså: “Nå, hvor kom jeg fra?”).

15 Begrebet *affordances* [her oversat med “råderum”] er lånt fra software-designere og medieteoretikere, og i sidste ende fra perceptionspsykologien. For et tidligere forsøg på at anvende det på stanzaformen, se McHale, “Affordances.”

16 Denne stanzaform var blevet brugt før, i Sidneys *Arcadia* og Spensers *Astrophel* og den første ekloge af *The Shepherd’s Calendar*, men mest relevant i Lodges *Scylla’s Metamorphosis*, et af de digte, der lancerede modens forkærlighed for Ovidiske verseromancer.

Enderims-mønstrer organiserer hver stanza i to enheder: en kvartet (*abab*) fulgt af en kuplet (*cc*). Shakespeare udnytter denne stanzaforms råderum fuldstændigt, og ofte realiserer han muligheden for en “vending” efter fjerde verselinje. For eksempel, i mindst fire tilfælde gør han stanzaen til bærer af forlængede similer, med sammenligningen lagt til kvartetten og det sammenlignede objekt til kupletten:

IO

“*Even as an empty eagle, sharp by fast,
Tires with her beak on feather, flesh, and bone,
Shaking her wings, devouring all in haste,
Till either gorge be stuff'd, or prey be gone;
Even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin,
And where she ends, she doth anew begin.*”

(Reese II4; min kursiv)

Similen, kunne man sige, er en forhalingsfigur, i modsætning til metaforen, som er en fortætningsfigur. Så der er intet overraskende i, at *Venus and Adonis*, et forhalingsdigt, har en overflod af similer, inklusive nogle af en hel stanzas længde.¹⁷

På trods af sin længde omfatter *Venus and Adonis* egentlig kun to episoder, eller snarere to forhalingscyklusser. Den første, der udgør to tredjedele af digtet (stanzerne 1-135), implicerer erotisk forhaling – faktisk et kunstfærdigt forspil: Adonis modstår Venus' forførelse. Efter en narrativ pause på en ti stanzas, fortsætter handlingen (hvad der er af den): Venus udsætter konfrontationen med Adonis' død (stanzerne 145-176); hun lader tiden vente [*she stalls for time*].¹⁸ Mens forhalingsens poetik er

17 Se også stanzerne 49, 155, 173. I *Scylla's Metamorphosis* udnytter Lodge den samme kvartet-plus-kuplet-forms råderum mindre end Shakespeare gør. Der synes at være kun én simile af en stanzas længde i Lodges digt, og først og fremmest stiller Lodge sine syntaktiske og narrative enheder kontrapunktisk *mod* rimeskemaet, således at mange af hans stanzas kontraintuitivt inddeles i to tre-linjers enheder (med rimmønstrer *aba bcc*). *Rime royal*, som er en beslægtet stanzaform, men af syv linjers længde i stedet for seks (og med rimmønstrer *ababbcc*), kunne synes at tilbyde lignende muligheder for at organisere stanza-lange similer. Men i sit andet fortællende digt, *The Rape of Lucrece* (1594), udnytter Shakespeare kun sjældent *rime royal*-stanzen som bærer af similer.

18 Strukturen i Shakespeares andet fortællende digt, *The Rape of Lucrece*, er en parallel til strukturen i *Venus and Adonis*. Den har også to antciperede klimakser, det første erotisk (voldtægten), det andet dødeligt (Lucreces selvmord), begge forhalet gennem akkumulation af kunstfærdige greb. Tarquins voldtægt af Lucrece – som, på trods af digtets alvorlige tone, ikke desto mindre fremkalder et vist mon af lystens anticipation – forhalet først ved Tarquins lange selv-adresse (stanzerne 41-60), derefter af en højst figurativ *blazon* af Lucreces sovende krop (stanzerne 56-61), og derefter igen af Lucreces afværgelsesforsøg (stanzerne 82-96). Lucreces selvmord forhalet af hendes venten på, at hendes brev bliver leveret til hendes ægtemand Collatine, og på den sidstes ankomst. Denne narrative pause bliver til dels udfyldt af en yderst kunstfærdig ekfrase af en gobelin, der skildrer Trojas fald (stanzerne 196-209), og af Lucreces kommentar til det (stanzerne 210-226). Endelig bliver selvmordet forhalet af Lucreces fortælling om voldtægten (stanzerne 233-237), hvilket strengt taget er overflødig: vi har allerede set det hele.

karakteristisk for verseromancer i engelsk renæssance,¹⁹ overgår Shakespeare sine forgængere og samtidige i sin anvendelse af kunstfærdighedens ressourcer for at *udsætte* og *besværliggøre* fremadrettet bevægelse.²⁰

“Den seksuelle analogi/ synes uundgæelig”, skriver Bernstein i forbindelse med anti-absorptionens poetik:

“en afbrydendehed
som intensificerer & forlænger begær, en udsættelse
som i forhaling finder en mere vedholdende nydelse &
nærvær. Det vil sige, en læsningens & skrivningens
erotik” (“Artifice” 72)²¹

Det er netop en sådan “afbrydendehed”, der præger den første cyklus af *Venus and Adonis*. Alt, hvad Venus gør for at forføre Adonis, udsætter kun fuldbyrdelsen: heri ligger den strukturelle ironi i denne del af digtet og kilden til dets uforløste erotiske spænding. Venus’ sindrige argumentation, der gennemspiller næsten endeløse variationer på *carpe diem*-temaet, fylder mange stanzas og forlænger vores venten på et erotisk klimaks, som alligevel aldrig kommer. For eksempel bliver den lille episode med Adonis’ hest, som river sig løs for at drage fordel af sine erotiske chancer (stanzer 44-54), fortolket af Venus (stanze 66) som endnu et emblem for at gribe dagen, men faktisk er både episoden selv og Venus’ fortolkning – som kun er en redundant genfortælling af begivenheder, vi allerede er blevet vist – digressioner, som blot tjener til at få Venus’ forførelseskampagne ud på et sidespor. *Carpe diem*-emblemets undergraves, idet det bliver en figur for forhaling og udsættelse. Endvidere er digtet selvbevidst om sin forhalingstaktik, og reflekterer et sted iro-

19 Allerede så tidligt som Lodge’s *Scylla*, viser både digteren selv og hans karakterfortæller Glaucus en betragtelig selvbevidsthed og bekymring vedrørende forhalingen i deres respektive fortællinger. Marlowe, i *Hero and Leander*, interpolerer narrative episoder, der omfatter vildledt, upassende eller pervers seksualitet, med det formål at forhale en heteronormativ fuldbyrdelse mellem sine protagonister, mens George Chapman i sin fortsættelse af Marlowes ufærdige digt åbent medgiver, at han har interpoleret irrelevante digressioner for at undvige den ubehagelige pligt til at fortælle om Hero og Leanders død. Michael Draytons *Endymion and Phoebe* modsætter sig programmatisk denne struktur af forhaling-fuldbyrdelse; som findes i andre ovidiske verseromancer (som for eksempel *Hero and Leander* and *Venus and Adonis*), eftersom Phoebes kærlighed til Endymion er af den mest kyske art, og der derfor ikke er nogen erotisk fuldbyrdelse at antcipere. Så Draytons veludviklede deskriptive pauser, digressioner, indskud *etc.* har bogstaveligt ingen pointe, de tjener kun til at forhale og forlænge *hvad som helst*; der er ingen klimaktisk begivenhed at forhale. Omvendt i John Marston’s parodiske *Metamorphosis of Pygmalion’s Image* (1598): På trods af visse hentydninger til Shakespeares og andres forhalingstaktik, er der praktisk talt ingen forhaling mellem begær og fuldbyrdelse: Pygmalions begær efter den kvindestatue, han har skabt (stanzer 1-22), anmoder Venus om at forvandle hende til en virkelig kvinde (23-24), og han går i seng med hende (25-27), hvorefter hun forvandles og han nyder hende seksuelt (28-39).

20 Forrest-Thomsons terminologi (*suspension, tøven etc.*) er meget passende her, men det er også den russiske formalismes beslægtede begreb om *besværliggjort form* (se f.eks. Shklovsky 22-42).

21 “an interruptiveness
that intensifies & prolongs desire, a postponement
that finds in delay a more sustaining pleasure &
presence. That is, an erotics of reading &
writing ...” (“Artifice” 72)

nisk over, at “svulmende lidenskab jo kræver en pause” (stanze 37; Reese 120), og senere, at elskendes “ordrige historier tit og ofte påbegyndt/ ender uden publikum og aldrig bliver til noget” (stanze 141; Reese 144).

I den anden cyklus iscenesætter og legemliggør fortællingen Venus’ modvilje mod at konfrontere det faktum, at Adonis er død. Forhalingstaktikken bliver mere og mere kunstfærdig, i Forrest-Thompson og Bernsteins betydning af ordet, jo mere Venus (og fortællingen) nærmer sig det uundgåelige bevis for Adonis’ død: hans iturevne krop. Til at begynde med når tegnene på jagtens udfald Venus kun som den fjerne lyd af jagthunde (stanzer 145-49), men umiddelbart derefter møder hun selv bjørnen, hvis blodige stødtænder vidner om Adonis’ død (stanzer 150-1).²² På trods af denne afgørende evidens, tjener de følgende 25 stanzas til at forlænge Venus’ undvigelse af sandheden. Begivenheder begynder at forgrene og mangfoldiggøre sig, og redundanser hoer sig op. Venus’ egen ubeslutsomhed og uærlighed spejler fortællingens kneb og sidespor: “this way she runs, and now she will no further./ But back retires” (stanze 151; Reese 147); “She treads the path that she untreads again;/ Her more than haste is mated with delay” (stanze 152). Hun konfronterer ikke bare en af Adonis’ hunde, men den ene efter den anden, overflødig (“And here she meets another ... Another, and another,” stanzas 153-4). Splittet i sig selv disintegrerer Venus i en mangfoldighed af bestanddele, halvautonome “sub-Venuser”, som hun må forhandle med. Således fortæller hun sine sanser to “leave quaking, bids them fear no more” (stanze 151), mens “A thousand spleens bear her a thousand ways” (stanze 152). Alt dette *tager tid*, og det fylder i digtets rum og udsætter det uundgåelige.

Kunsthærdige greb hoer sig op, herunder mindst en stanzelang simile (“Look how the world’s people are amaz’d/ At apparitions/ So she at these sad signs,” stanze 155; Reese 148). Venus apostroferer Døden (stanze 156-9), bliver selv apostroferet af digteren (stanze 165). Så apostroferer hun Døden endnu en gang (stanzer 167-9), vender om og tager alt det tilbage, som hun sagde den første gang: “Now she unweaves the web that she hath wrought” (stanze 166; Reese 150). Sigende selvrefleksivt hentyder denne metafor åbenbart til Penelopes natlige optrevling af det tekstil hun har vævet dagen før – den kalkulerede forhalingens *locus classicus*.

Den sidste udsættelse, der lægger handlingen død, indfinder sig i det øjeblik, da Venus “udspionerer” Adonis’ forrevne krop, i en sekvens på fem exceptionelt tætte stanzas, 172-6 (se Appendix 1). Linjerne løber over stanzemarkeringerne – stanzerne bliver, med Shoptaws termer, kontreret – så fem stanzas danner en kontinuerlig syntaktisk og narrativ blok, men effekten er ikke (som man kunne forvente) en åndeløst stormende hast, men snarere en af begrebslig komplikation, frygtelig indviklethed og udsættelse. Idet hun har registreret beviset (indtil videre ikke nærmere beskrevet) på bjørnens voldsomhed, vender Venus’ blik sig bort (stanze 172). Ligesom tidligere begynder hendes enkelte dele at handle uafhængigt af hende,

22 Overløbet fra stanze 150 til 151, det første i dette digt, signalerer bjørnens særlige status. Den nævnes helt i slutningen af stanze 150 (hvor *the bear* rimer ironisk med *fear no more*), men fanget i en sætning, som haster videre til den næste stanze: “Whose frothy mouth, bepainted all with red” *etc.*

og af hinanden – øjne, hjerne, hjerte; stanzerne *anatomiserer* Venus, en anden højst kunstfærdig forhalingsstaktik, der parodierer den konventionelt erotiske *blazon* af den elskedes krop.

Som i en konventionel *blazon* bliver hver kropsdel figureret som noget andet, eller faktisk som *flere* ‘noget andet’. Således trækker Venus’ øjne sig tilbage “Like stars asham’d of day” (stanze 172), men denne simile bliver yderligere udvidet ved en alternativ simile, der vokser, til den fylder en hel stanze: “Or as the snail, whose tender horns being hit,/ Shrinks backward” *etc.* (stanze 175). Hendes øjne underkaster sig hendes hjernes autoritet, som prøver at beskytte hendes hjerte (stanze 174), som selv sammenlignes med en rådvild konge. Kongens stønnen sammenlignes så med et jordskælv, og similjerne hober sig op, den ene oven på den anden: hjerte lig konge, konge lig jordskælv (stanze 174-5). Til sidst kredser diskursen tilbage til sit udgangspunkt, Venus’ øjne; og historien, som har holdt stille under fem stanzers forløb, begynder igen, sammen med Venus’ bevidsthed, idet hun endelig accepterer synet af Adonis’ krop og hans udgydte blod (stanze 176).

Dette er ikke den sidste forhaling, for selv efter denne accept forbliver Venus uvillig til at acceptere sandheden, og fortællingen legemliggør fortsat hendes modvilje i sin egen langsommelighed. Men den nølende, forhalende fremadskriden mod klimaks – afsløringen af Adonis’ død – fortæller os alt, vi behøver at vide om kunstfærdighedens operationer i dette digt. Kunstfærdighedens greb – similer og apostrofer osv., men også den fundamentale segmentivitet, der allerførst gør digtet til et digt – påvirker drastisk fortællingens hastighed; men mere end det, de vender op ned på det sædvanlige, hierarkiske forhold mellem diskurs og historie. Diskursen er her ikke historiens tjenestepige, men *dominerer* historien; historie – fortællende indhold – skubbes i baggrunden, mens poesiers kunstfærdigheder gør sig selv til et skuespil, udstiller sig selv, for at vi kan inspicere dem og glædes ved dem. *Poesien* i dette fortællende digt trænger *fortællingen* i baggrunden.

Les Murrays Fredy Neptune

Les Murrays *Fredy Neptune*, en versificeret roman fra det 20. århundredes slutning, er en fiktiv selvbiografi skrevet af en vis Fred Boettcher, en australsk arbejderklassedreng af tysk afstamning, som vandrer omkring i verden i årene mellem Den store Krig og Den anden Verdenskrigs afslutning, til tider som sømand i handelsflåden, til tider som stærk mand i et cirkus, til tider på den ene side i et århundredes morderiske konflikter, til tider på den anden. Mere end 250 sider lang og inddelt i fem bøger af forskellig længde, skræver den over mange genrer, kombinerer elementer af den picareske roman, proletarromanen, historiske romaner (eller disses postmodernistiske variant, historiografisk metafiktion) og magisk realisme. Den flirter endog med allegorien: Fred bliver vidne til tyrkiske troppers grusomhed mod armenske civilister og taber, tilsyneladende som en konsekvens heraf, evnen til at føle hverken smerte eller lyst, hvilket gør ham til noget i retning af en realiseret metafor for det 20. århundredes historiske traumer. Ikke desto mindre er tvetydigheden vedrørende

Freds mærkelige handicap – er det psykosomatisk? Et resultat af en spedalskheds-lignende nervesygdom? – nok til, at romanen, inden den hovedkulds vælter over i en fantastisk eller allegorisk modus, i grunden forbliver realistisk.

Kort fortalt, *Fredy Neptune* har større affinitet til prosafiktioner som for eksempel John Dos Passos' *U.S.A.* (1930-36), Thomas Bergers *Little Big Man* (1964) eller Gün-ter Grass' *Bliktrommen* (1959), end den har til verseromaner à la Pushkins (*Eugene Onegin*, 1831), Robert Brownings *The Ring and the Book* (1868-69), Stephen Vincent Benéts *John Brown's Body* (1928) eller Robert Penn Warrens *Brother to Dragons* (1953, 1979).²³ Ikke desto mindre er den et digt, om end et i den afdæmpede, hverdags-sproglige og minimalt kunstfærdige stil, der kendetegner det sene århundredes lyriske hovedstrømning. Det består af otte-linjers frivers-stanzer, hver linje af ti til 15 stavelers længde og stort set uden rim, dog optræder – nærmest uregelmæssigt og opportunistisk – her og der flygtige enderim. Med andre ord, *Fredy Neptune* har segmentdannelser, der er distinktive for poesi – linje- og stanzemarkeringer – men ikke ret meget mere end det, og selv den segmentivitet, den har, er minimal og neddæmpet.

Faktisk er dette digts kunstfærdighed så lidt iøjnefaldende, at man må spørge – hvilket man aldrig ville gøre i tilfælde med åbenlyst kunstfærdige digte som *Venus and Adonis* – hvilken forskel versformen egentlig gør her, hvis overhovedet nogen. Der er en måde at finde ud af det på: ved at genformatere en kort passage fra *Fredy Neptune* som prosa, og så sammenligne denne prosaversion med Murrays oprindelige version på vers for at se, hvordan (hvis overhovedet) vers-segmenteringen påvirker fortællingen. Jeg foreslår med andre ord eksperimentelt og *ad hoc* at genscenesætte den proces af *dérimage* eller af-versificering (se Kittay og Godzich), som vestlig folkesproglitteratur gennemgik i middelalderen, da fortællinger på vers, indtil da den dominante fortælleform, blev omarbejdet til prosa og dermed lancerede den folkesproglige tradition for prosafortællinger.²⁴

Lad os prøve med en kort, men begivenhedsrig passage fra tidligt i romanen, mindre end halvvejs inde i Bog I, "The Middle Sea" (16-17). Fred er blevet efterladt i Egypten under Den store Krig og har held til at få et civilt job med at tilride heste for den britiske hær i Kairo. Sammen med nogle landsmænd følger han hæren til Jerusalem, som for nylig er blevet erobret fra tyrkerne. En morgen rider han ud med nogle kammerater i samme øjeblik som tyrkerne igangsætter et modangreb.

23 Andre nylige versromaner omfatter romaniseret epik som for eksempel John Gardners *Jason and Medea* (1973), Derek Walcotts *Omeros* (1990) og Anne Carsons *Autobiography of Red* (1998), men også et forbavsende antal af genrefiktioner på vers, som for eksempel John Hollanders *Reflections on Espionage* (1976), en spionroman på vers; Frederick Turners *The New World* (1985), en science fiction-tekst på vers; James Cummins' *The Whole Truth* (1986) and Kevin Youngs *Black Maria* (2005), detektivromaner på vers; Vikram Seths *The Golden Gate* (1986), en sæbeopera på vers; og Michael Ondaatje's *Collected Works of Billy the Kid* (1970), en western med blandet vers og prosa. For detaljer, se McHale, "Telling."

24 Dette eksperiment kan ses som et spejlbillede af det, der bliver udført af Forrest-Thomson (22-4) og Culler (*Structuralist Poetics* 188-92), hvor de genskriver prøver af banal journalistisk som versificeret prosa for at eksponere poesiens læsekonventioner. Sammenlign også Fishs senere (322-37), men mere berygtede eksperiment med at bede studerende om at fortolke en "fundet" navneliste som et digt.

Omarbejdet til prosa ser passagen sådan ud (jeg har lidt tilfældigt indsat afsnit for at give passagen et mere prosaagtigt udseende):

Næste morgen efter en slurk te ved solopgang red vores Kairo-gruppe mod syd. Bill Hines, Yall Sherritt, Poley Corrigan, jeg og den indiske soldat Loocher Sibley. Vi talte om hunde, dem der fandt os, når vi spillede cricket, dingoen som lod Yall klappe hende, køterne som Poley holdt for at slikke hans gigt bedre – vi hørte ligesom piskesmæld, og mere og mere, bag ved vindmøllen, nord for byen. Kæder af gnister strømmede fra en fjern bakke. *Machine gun*, råbte Sibley. *And bundooks, lots of them. Dekho that!* En rød stjerne kom rygende fra beskidte Jehosophat. *Jacko's rode down from Nablus to take Jerusalem back.* Stenene sparkede. Du mærkede det sydede i luften. Et eller andet sted gik pingg! Poleys ansigt blegnede: Han rakte ud – *bloody thing* – og plukkede en brugt kugle ud af sin tunika som et bistik [*bee-sting*]. *You're getting as tough as Freddy, and he's a stature*, sagde en eller anden. Vi skulle være skrubbet af, men vi stirrede på krigen.

Så dette var kamp. Idet jeg red videre, blev jeg ved med at vende mig om; kamp var rækker af ryttere i fuldt firspring i en rygende væg af lyd. Der så jeg mine første flyvemaskiner. Tre kom brummende nede sydfra, vuggende, med hængende ponyvognshjul. Foran bakkerne mod nord standsede de op og sejlede over jorden på deres maskingeværers rygende blyantstreger. Større kanoner helt tæt på stikkende ud af nittede skjolde blev kortere, og dine ører gjorde ondt, rundt en kæmpeåbning, og så kunne du høre slutstykket springe tilbage.

Mit liv, holde sig uden for den menneskelige race for at kunne blive i den – jeg havde været nødt til at tænke tilbage, til adskilte tanker som alle var et digt, ligesom på randen af hvad der skulle ske. Der var ingen sider for mig: begge var mine. Jeg havde set dem begge. Bedre at lyve end at vælge en: hellere dø end vælge: og jeg var virkelig levende død, i live i et ikke-liv. Ikke i civil, ikke i luft, måske i ild. Ville jeg gen-antændes der? Føle, føle døden om ikke andet?

Jeg sporede min waler, som et lyn, grus flyvende til begge sider, tilbage mod nord – Blå stejl skråning med murbrokker, pletter og pletter på himlen eksploderer; geværuniformer, turban-indere, Light Horse skriger alle Ayy! mænd i raseri, i deres indvolde, mænd døde med får, slagterpakker af melet kaki, tæt ved tabte rifler, nedspringende terrassemure og lige linjer piskende omkring mig alle steder. Min stakkels hest standsede en, så en mere. Jeg kastede mig af den, forlod ham døende [*dying*], løb ind bag en opstabled væg der spyttede og græd [*was ... crying*]. En mand, en ung officer, knælede der. Høfligt lagde han telefonen fra sig.

Hvad det end er for kunstfærdige træk, denne passage har haft i den oprindelige version, er de her blevet mørklagt eller fortrængt, måske med undtagelse af et par insisterende rim: *pingg/thing/sting* i det første afsnit, *dying/crying* i det sidste, og måske et par andre. Metaforiske figurer er gennemgående hverdagssproglige og upåfaldende – geværskud er som *piskesmæld* og *kæder af gnister*, en udtagen kugle er

som et bistik, etc. – med kun ganske få fremtrædende undtagelser: flyvemaskinernes *ponyvognshjul*, deres maskingeværers *blyantstreger* mod bakkeskrænterne, faldne soldater som *slagterpakker af melet kaki* etc.

Træk af “naturlig” fortælling gør sig stærkt gældende, allermest i Freds fortællestemme. Hans stil er folkelig australsk (f.eks. er en *waler* en australsk hesterace) med indsatte, direkte citater fra andre talere, i særdeleshed Loocher Sibley, hvis eksotiske diktion (*bundooks, Dekho that!*) udtrykkeligt markerer ham som en “Indian Army man.”²⁵ Fred fortæller sine egne oplevelser retrospektivt, et tidligt perspektiv, som signaleres ved skiftet til narrationens tid i tredje afsnit, hvor Fred i nutid reflekterer over sine valg i dette sidste kriseøjeblik på slagmarken. Alle disse træk kan nemt assimileres til den naturlige konversationsfortællings model, som denne passage simulerer.

Andre træk, som stadigvæk er “naturlige” i denne forstand, stammer klart nok fra romanens poetik, navnlig realismens og modernismens roman. Den narrative hastighed skifter fra sammendrag til scene midt i det første afsnit, hvor indirekte rapporteret tale (“Vi talte om” etc.) viger for direkte tale, og begivenhederne begynder at hobe sig op, som kamphandlingen tager til. Singulative begivenheder (“Der så jeg mine første flyvemaskiner”) alternerer med iterative (“kamp var en række af ryttere,” “Større kanoner ... blev kortere”), og skaber den realistiske fortællings karakteristiske tekstur. Mere typisk modernistisk er slagscenens impressionisme, særlig i sidste afsnit, hvor serier af fragmentariske billeder (synekroker) reflekterer slagets hast og forvirring, sådan som det opleves af Fred. Virkningen er cinematisk, en serie af optagelser redigeret sammen for at fremkalde et enkelt komplekst indtryk. Den udsatte genkendelse af, hvad der sker, spejler karakterernes subjektive oplevelse af forvirring og chok. Som Marlow i rorhuset i *Heart of Darkness*, når “stokke,” kun for sent erkendt som spyd, begynder at regne ned på dækket omkring ham (se Watt 317), erkender Fred og hans kammerater kun for sent “piskesmæld” og “kæder af gnister”, idet maskingeværilden “syder i luften” som kugler, og så videre. Et tidsinterval passerer mellem perception og erkendelse – et interval, der mimes af passagens syntaks.

Sammenlign nu den samme passage, som den faktisk foreligger i *Fredy Neptune*, organiseret i fem otte-linjers stanzaer (se Appendix 2). Tilfældigvis er dette en af de passager i romanen, hvor enderim optræder, skønt uregelmæssigt. Det er slående, at disse stort set blev fremstillet “uhørbart” i prosaformen – f.eks. *pet her/better, that/Jehosophat, war/stature, parcels/walls, one/telephone, etc.* – hvilket bekræfter Forrest-Thomsons analyse af irrelevansen af ikke-semantiske elementer i hverdagsproget, hvor de forsvinder bag indholdet. Linjeinddelingen skubber disse enderim frem, så de bliver lige til at få øje på, og gør dem hørbare og funktionelle.²⁶

25 “Nogen”, givetvis ikke Sibley, men en af australierne, udtaler *statue* som *stature*.

26 Omvendt viser det sig, at mindst et af de rim, der faktisk *kunne* høres selv i prosaformen – *dying/crying* – imod vore forventninger er et indrim, ikke et enderim, hvilket skaber en kontrapunkts effekt.

I mange tilfælde falder kunstfærdig segmentering sammen med og befæster eller tydeliggør den narrative segmentering. For eksempel bliver linjer med dialog i direkte tale hver tildelt separate verselinjer, således at skift ind og ud af den direkte tale falder sammen med linjeslutninger.²⁷ På samme måde falder Freds skiftende narrative nutid sammen med stanzeskift. Mere oplysende: Virkningen af den udsatte erkendelse, som jeg analyserede ovenfor i den af-versificerede version, bliver forstærket ved segmentering. Et stanzeskift intervenerer mellem “chains of sparks” og “*Machine guns*” og holder karaktererne (og læseren) i spænding det korte øjeblik længere. Et linjeskift mellem “*Bloody thing*” og “*spent bullet*” har en lignende effekt. Endvidere bliver den udsatte identificering af det mystiske objekt her skubbet yderligere frem i forgrunden af enderimene, som alle konvergerer mod det samme *thing*: *pingg*, *bee-sting*. Kort sagt, i denne passage tjener kunstfærdigheden, så minimal den end måtte være, den narrative forhalingsfunktion præcis lige så meget, som den mere flagrante kunstfærdighed gør det i *Venus and Adonis*.²⁸

Det er imidlertid ikke alle tilfælde af kunstfærdig segmentering, der fungerer på denne måde som forstærkning og forøgelse af narrativ segmentering. I nogle tilfælde bliver linje- og stanzeargitering kontramålt *mod* narrativ segmentering og skaber kontrapunktiske effekter. I den første stanza, for eksempel, bevæger listen af karakterernes excentriske egennavne (der producerer en stærk “realitets-effekt”) og derefter den af konversationsemner (hunde de har kendt) sig forbi linjeskiftene og opliver og fremmedgør disse ellers mundane kataloger ved formalt kontrapunkt. Ligeledes bliver, i den femte stanza, katalogen af krigsindtryk kontrapunkteret mod linjeskiftene, hvilket forstærker effekten af forvirring og fremmedhed. Særligt interessant er behandlingen af det narrative niveauskift i stanza fire. Som vi har set, falder overgangen *til* Freds narrative nutid sammen med et stanzeskift, men det gør ikke skiftet *tilbage* til de fortalte begivenheder. Mens det falder sammen med et linjeskift, skræver skiftet fra narrativ nutid til fortalt datid over den større enhed, der markeres ved stanzeskiftet, og løber over i den næste stanza. Her bevæger den kunstfærdige segmentering sig hen over narrative enheder.

Så hvilken forskel gør poetisk kunstfærdighed egentlig i et digt som *Fredy Neptune*, hvor kunstfærdigheden er minimal, reduceret til ikke ret meget mere end linjeskift, stanzeskift og sporadiske enderim – i kontrast til den høje diktion, ekstravagante figuration og andre specialeffekter i et digt som *Venus and Adonis*? For det første har vi set, at kunstfærdig segmentering funktionaliserer og semantiserer

27 I øvrigt taler den unge “officer”, som “politely ... put[s] down his telephone” helt til sidst i dette uddrag, i begyndelsen af den næste stanza, så skiftet til hans direkte tale falder sammen med et stanzeskift.

28 Forhaling er endog genstand for refleksion her, som den er det i *Venus and Adonis*. Udtrykket *king gap* [kæmpe-åbning] mod slutningen af tredje stanza refererer antagelig til horelsens momentane udfald, når våben affyres tæt på, men kan det ikke også konstrueres som selvrefleksivt refererende til det mellemrum mellem stanzerne, der følger umiddelbart? Det er selvfølgelig en supersmart læsning, men den kan ikke bare afvises, for i den næste stanza, hvor Fred tager et skridt tilbage fra historien for i det hele taget at reflektere over sit liv, og i særdeleshed over sine tanker, mens slaget stod på, som “were all one/ poem, like.” Digtet som en selvrefleksiv figur for ens egen livshistorie optræder gennem hele *Fredy Neptune*; se Murray 22, 44, 122, 128, 160, 176, 190, 253.

ikke-semantiske mønstre, som for eksempel rimene, hvilket er irrelevant og endog uhørligt i usegenteret prosa. For det andet falder kunstfærdig segmentering undertiden sammen med narrativ segmentering, forøger og forstærker den – men ikke altid. Nogle gange løber den hen over den narrative segmentering, skaber kontra-rytmer, synkoperer og kontrapunkterer narrative skift. Under enhver omstændighed, ved at indføre en serie af bittesmå huller og afbrydelser, ryster den kunstfærdige segmentering os ud af vores automatiske (naturlige) attitude over for denne absorberende fortælling. Ved at opkradse fortællingens tekstur besværliggør den automatisk absorption. Den imødegår den naturlige fortællings skabelon med en konkurrerende skabelon – om ikke lige præcis en unaturlig fortælling, så i alt fald en kunstfærdig, det vil sige, poesi.

APPENDIKS I

William Shakespeare, *Venus and Adonis* (1593), stanzerner 172-176 (linjer 1027-1056) (Reese 151-2)

172

As falcon to the lure, away she flies;
The grass stoops not, she treads on it so light;
And in her haste unfortunately spies
The foul boar's conquest on her fair delight;
Which seen, her eyes, as murder'd with the view,
Like stars asham'd of day, themselves withdrew:

173

Or, as the snail, whose tender horns being hit,
Shrinks backwards in his shelly cave with pain,
And there, all smother'd up, in shade doth sit,
Long after fearing to creep forth again;
So, at his bloody view, her eyes are fled
Into the deep dark cabins of her head:

174

Where they resign their office and their light
To the disposing of her troubled brain;
Who bids them still consort with ugly night,
And never wound the heart with looks again;
Who, like a king perplexed in his throne,
By their suggestion gives a deadly groan,

175

Whereat each tributary subject quakes;
As when the wind, imprison'd in the ground,
Struggling for passage, earth's foundation shakes,
Which with cold terror doth men's minds confound.

 This mutiny each part doth so surprise
 That from their dark beds once more leap her eyes;

176

And, being open'd, threw unwilling light
Upon the wide wound that the boar had trench'd
In his soft flank; whose wonted lily white
With purple tears, that his wound wept, was drench'd:
 No flower was nigh, no grass, herb, leaf, or weed,
 But stole his blood and seem'd with him to bleed.

APPENDIX 2

Les Murray, *Fredy Neptune: A Novel in Verse* (1998), from Book I, "The Middle Sea"
(Murray 16-17)

Next morning after a drink of tea at daybreak
our Cairo party rode off south. Bill Hines, Yall Sherritt,
Poley Corrigan, myself and the Indian Army man
Loocher Sibley. We were talking dogs, the ones
who caught us out at cricket, the dingo that let Yall pet her,
the curs Poley kept to lick his rheumatics better –
we heard like whips cracking, and more and more, back past the windmill,
out north of the city. Chains of sparks dotted off a far hill.

Machine gun, cried Sibley. *And bundooks, lots of them. Dekho that!*
a red star went smoking up the sky from the gully Jehosophat.
Jacko's rode down from Nablus to take Jerusalem back.
Stones kicked. You sensed sizzles in the air. Somewhere went pingg!
Poley's face turned white: he reached around – *Bloody thing* –
and picked a spent bullet out of his tunic like a bee-sting.
You're getting as tough as Freddy, and he's a stature,
said someone. We should have cleared out, but we stared at the war.

So this was battle. Going on, I kept turning round;
battle was strings of riders hell-for-leather in a smoky wall of sound.

There I saw my first aeroplanes. Three came straining over
 from down south, rocking, hanging their pony-trap wheels.
 In front of those north hills they stopped and braced above ground
 on their guns' fummy pencillings. Bigger guns right near
 poking out through riveted shields would shorten, and your ear
 hurt, round a king gap, then you'd hear the slung case rebound.

My life, keeping out of the human race to stay in it –
 I'd have to think back, to separate thoughts that were all one
 poem, like, at the brink of what was to happen.
 There were no sides for me: both were mine. I'd seen them both.
 Better to lie than pick one: better die than pick: and I'd died indeed
 flesh-dead, alive in no-life. Not in civvy, not in air,
 maybe in fire. Would I re-light there? Feel, feel if only death?
 I spurred to a bolt, gravel scattering, back north on my waler –

Blue steep up white rubble, blotch and blotch went bursts in the sky;
 harnessed guns, turbaned Indians, Light Horse all yelling Ayy!
 men in rage, in their guts, men dead with sheep, butcher's parcels
 of floury khaki, near dropped rifles, jump-down terrace walls
 and straight lines whippy round me everywhere. My poor horse stopped one,
 stopped another one. I spilled off him, left him dying, ran
 in behind a stacked wall that was spitting and crying. A man,
 a young officer, was kneeling there. Politely he put down his telephone.

LITTERATURLISTE

- Alber, Jan. "Impossible Storyworlds – And What to Do with Them." *Storyworlds: A Journal of Narrative Study* 1, 1 (2009): 79-96.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Brian Richardson. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models", *Narrative* 18, 2 (2010): 113-136.
- Bernstein, Charles. "Artifice of Absorption". *A Poetics*, Cambridge: Harvard University Press, 1992 [1983]: 9-89.
- Bernstein, Charles. *Islets/Irritations*. New York: Roof Books 1992 [1983].
- Culler, Jonathan. "Apostrophe". *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge Kegan Paul 1985 [1981]: 135-54.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge, 2002 [1975].
- DuPlessis, Rachel Blau. *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006.
- DuPlessis, Rachel Blau. "Codicil on the Definition of Poetry", *Diacritics* 26, 3/4 (1996): 51.

- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*, London: Routledge, 1996.
- Forrest-Thomson, Veronica. *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-Century Poetry*. Manchester: Manchester University Press, 1978.
- Kinney, Claire Regan. *Strategies of Poetic Narrative: Chaucer, Spenser, Milton, Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Kittay, Jeffrey og Wlad Godzich. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Mark, Alison. *Veronica Forrest-Thomson and Language Poetry* (British Council *Writers and their Work* series). Tavistock: Northcote House, 2001.
- McHale, Brian. "Affordances of Form in Stanzaic Narrative Poems". *Literator* (under udgivelse).
- McHale, Brian. "Beginning to Think about Narrative in Poetry", *Narrative* 17, 1 (2009): 11-30.
- McHale, Brian. "Making (Non)sense of Postmodernist Poetry". *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. Red. Michael Toolan. London: Routledge, 1992.
- McHale, Brian. "Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem". *Time and Narrative*. Red. Nicola Bradbury. *The Yearbook of English Studies* 30 (2000): 250-62.
- Murray, Les. *Fredy Neptune: A Novel in Verse*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999 [1998].
- Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative* 12, 2 (2004): 133-50.
- Perelman, Bob. *Ten to One: Selected Poems*. Hanover: Wesleyan University Press / University Press of New England, 1999.
- Reese, M.M. (Red.) *Elizabethan Verse Romances*, London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Ovs. Benjamin Sher. Normal IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1929].
- Shoptaw, John. "The Music of Construction: Measure and Polyphony in Ashbery and Bernstein". *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*. Red. Susan Schultz, Tuscaloosa AL: University of Alabama Press, 1995: 211-57.
- Watt, Ian. "Impressionism and Symbolism in *Heart of Darkness*" [1979]. *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds Sources, Criticism*. Red. Robert Kimbrough. New York: Norton, 3. udg., 1988: 311-336.
- Wesling, Donald (1980) *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Wittgenstein, Ludwig. *Zettel*. Red. G.E.M. Anscombe og G. H. von Wright. Ovs. G.E.M. Anscombe. Berkeley: University of California Press, 1967.