

Dan Ringgaard

Om Henrik Nordbrandts metaforkritik¹

Thomas Bredsdorff: *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*, København 1996 (Gyldendal).

Med andre ord er en bog, man som helhed kan læse med udbytte. Men jeg vil i denne forbindelse især fokusere på dens tredje kapitel, det der hedder »Tilbage til Aristoteles. Lille metafor-teori«.

Fra dette vil jeg gerne diskutere to ting. For det første bogens beskrivelse af en »tropologisk litteraturhistorie«, dvs. den udvikling, den tegner, fra romantisk symbol til modernistisk metafor. Her vil jeg foreslå en anden udlægning af tropernes konjunkturer i moderniteten. For det andet bogens begreb om den paradokse metafor, der i sin egen-skab af bastard, af hul i hækken mellem figurernes have og tropernes, umiddelbart i hvert fald skurrer i ørerne. Alt sammen for at forstå Nordbrandts digte bedre.

Til gengæld vil jeg ikke gå nærmere ind på bogens generelle metafor-teori. Blot to tilsluttende bemærkninger i den anledning. Bredsdorff giver en kritik af interaktionsteorien for, om jeg så må sige, at være for interaktiv; den kritik er jeg med på. Når der sker metafor bliver pigen som regel mere rose, end rosen pige. Tovejstrafikken mellem metafor-ens to led går med andre ord ofte mere i den ene retning end i den anden. Jeg vil også give Bredsdorff ret i, at comparatio – for at bruge hans begreb – i udgangspunktet blot er en mere udførlig sammenligning end en metafor, og derfor

dårligt kan bære den svære ideologisering, som den har været udsat for. En ideologisering, der i parentes bemærket ofte er på spil i troperne – jf. symbol/allegori og metafor/metonymi. På den anden side må den gøre en forskel. Hvorfor ellers vælge den ene frem for den anden?

Bredsdorff gør to iagttagelser i Nordbrandts poesi, som jeg vil benytte lejligheden til at tænke videre over: hans hyppige brug af comparatio og den særlige metafor, som Bredsdorff kalder udtræks- eller teleskopmetaforen. Men jeg mangler et bud på, hvilken betydning disse to slags sammenligninger har for Nordbrandts poesi. Det kan godt være, at forskellen mellem comparatio og metafor er til at overse, men den er der som sagt. Hvori består den, og hvad er meningen med den hyppige brug af comparatio hos Nordbrandt? Og med hensyn til udtræksmetaforen: hvilke konsekvenser har den for fortolkningen, og kunne man i den forbindelse med fordel præcisere den? Disse spørgsmål stiller bogen nemlig aldrig. Jeg vil prøve på at besvare dem på baggrund af min kritik af de to annoncerede punkter: det tropehistoriske rids og begrebet om den paradokse metafor.

Først en række betragtninger, som forekommer mig at komplicere den historiske linie fra romantisk symbol til modernistisk metafor.

Et symbol er i min retorik en værkomfattende trope. Modsat metaforen, der opstår på ord- eller sætningsniveauet, kræver symbolet en vis tekstuel udstrækning gennem hvilken et element i teksten via gentagelse kan akkumulere tilstrækkelig betydning til at stå for hele teksten. I denne formelle forstand er symbolet næppe noget specielt roman-

tisk fænomen. Går vi et skridt videre og fortolker symbolet, kan vi sige, at det i kraft af sin evne til at samle betydning og forløb under sig i ét punkt, og i kraft af sin suggestive sløring af forholdet mellem sags- og billedled, udkrystalliserer en ubegribelig transcendent enhed. Her er symbolet nok romantisk, i hvert fald er det heftigt dyrket af den romantiske æstetik. Men er det da sådan, at den modernistiske poesi lader metafor være metafor og afstår fra symboliseringer? I hvert fald må man, hvis man vil skrive denne type litteraturhistorie, skelne mellem poetik og poesi og mellem, i dette tilfælde, symbolisering som almen poetisk funktion og så en historisk specifik brug af bestemte stilfigurer. Endelig forekommer metaforen mig at være en lovlig omfattende trope til at blive gjort til, ja, symbol for en hel periode eller retning i litteraturen.

Bredsdorff gør i bogen modernisme lig med avantgardisme og siger videre, at med modernismen »slap arven fra Platon omsider op«. Det hedder, at romantikerne satte ideen over fænomenet, og at modernismen gør det modsatte. I den forbindelse skulle symbolet privilegere ideen og metaforen fænomenet. Det er altså sammen sandheder med modifikation. Hvis arven fra Platon er sluppet op, hvad kæmper Derrida så imod? Møllevinger? Er hans projekt ikke netop en indirekte bekræftelse på, at arven fra Platon aldrig slipper op? Og videre: er pointen med symbolet ikke netop, at det modsat allegorien går ud fra det sanselige og søger en anderledes balance mellem bogstaveligt og overført, sagsled og billedled? (Jeg bruger det sidste ikke uproblematisk begrebspar for dets anvendelighed.) Symbolet prioriterer altså langt fra entydigt ideen. Det kan

være at modernismen set fra Nietzsche og dele af avantgarden er anti-idealisk og anti-metafysisk, men modernismen i bredere forstand er ikke uden metafysik og vel heller ikke uden idealisme. Hvad med om ikke Nordbrandt så Thorkild Bjørnvig, Klaus Høeck, Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen – for at gribe til en håndfuld betydelige nulevende, der vel må gå under betegnelsen modernister?

Eller Ezra Pound, ifølge Bredsdorff metaforens opdager, som citeres for følgende: »Havde verden ikke været fuld af homologier, affiniteter og identiteter, måtte tanken sulte og sproget være lænket til det indlysende. Der havde ikke været nogen bro ad hvilken man kan bevæge sig fra den lille synlige sandhed til den store usynlige«. Det er metafysik, og det er metaforen som den, der åbenbarer naturens korrespondancer. Og hvad er så forskellen mellem sådan en metafor og så romantikernes og symbolisternes symbol, der også med udgangspunkt i korrespondancelæren søger forbindelser mellem sjæl og landskab eller mellem den lille synlige sandhed og den store usynlige? I mine ører lyder Pound som en symbolist i det her citat – og dem udelukker bogen fra modernismen. Kan det tænkes, at Pound siger metafor, hvor f.eks. Baudelaire siger symbol – eller allegori for den sags skyld? Det vil i så fald kræve, at vi forlader poetikken og begynder at karakterisere poesien i stedet for.

At modernismen ikke bare er Platon på hovedet ses også af to forbehold, som Bredsdorff tager både oven for Wallace Stevens, om hvem det hedder, at han »udmærker sig ved at stå uden for denne modsætning [Platon/Nietzsche] og videreføre nogle afgørende træk

i romantikken«, og Paul la Cour, hvor det hedder, at »danskeren og amerikane- ren [Pound] befinder sig to forskellige steder i den modernistiske tradition. Der er ingen tvivl om at la Cour står den romantisk-symbolistiske linie nærmere end Pound«.

Det kunne se ud, som om modernis- men reagerer lige så meget med som mod romantikken, og at den måske med fordel kunne beskrives som en retning, der indeholder både en avantgardistisk og en symbolistisk strømning. Fremfor at skelne mellem bestemte troper kunne man måske skelne mellem de tropeglade og de tropeskeptiske. Her vil man så kunne placere Nordbrandts særlige blanding af konkretisme og symbolis- me, der springer i øjnene i debutsamlin- gen, men som ikke er blevet mindre central med årene, blot mere subtil. For Hans-Jørgen Nielsen har jo ret, når han siger, at Nordbrandts poesi er »metafo- rik uden overbygning«. Den befinder sig der, hvor symbolismens romantiske åre og konkretisme løber sammen, dér hvor det sprog, der vil overskride, langt hen møder sig selv som sorte pletter på hvidt papir – og altid allerede ved det.

Jeg ville foreslå en anden tropologisk optik. Fremfor at tale om et skift fra symbol til metafor kunne man tale om en sprængning af billedsprogets deco- rum op gennem moderniteten. Forholdet mellem sags- og billedled ændres på to ofte sameksisterende måder: der bliver en større afstand mellem dem, og deres indbyrdes status ændres.

Det første vil jeg forsøgsvis kalde en dissonantisk metafor. Forholdet mellem sags- og billedled er for så vidt stabilt og uantastet, blot er afstanden så stor, at tropen snarere udtrykker forskel end lig- hed. Derfor bliver det misvisende at tale

om sammenligning. Det er en udvikling, som kulminerer med surrealismen, der gør lige netop det, Horats advarer imod i sit decorumskrift *Ars Poetica*: »Men- neskehoved, hals fra en hest [...] lem- mer af alt muligt ophav dækket med brogede fjer«. Det kunne være Max Ernst. Indlejret i den dissonantiske me- tafor findes dens modsætning: den døde metafor eller klichéen. Modernistisk ly- rik har efter surrealismen frit slag inden for dette vide felt.

Det andet aspekt af sprængningen af decorum vil jeg, stadig interimistisk, kalde en destabiliseret metafor. Her er forholdet mellem sagsled og billedled antastet. Sagsledet kan være vanskeligt at udpege eller rent ud mangle. Dermed bliver billedledet selv sagsled, og ud- sagnet kommer til at vippe uafgørligt mellem trope og beskrivelse. At sagsled- det ikke længere er privilegeret, er et opgør med den klassiske ornatus, dvs. sammenligningen som pynt. En meta- for, der står tvivl om sin egen status, sår desuden tvivl om den overførte bety- dnings eksistens, og dét er et opgør med romantikken. Til feltet mellem kliché og dissonans lægger sig således yderligere et mellem trope og beskrivelse.

Med denne historiske optik vil jeg vende mig mod de to iagttagelser i Nordbrandts poesi, som jeg indled- ningsvis fremhævede: comparatioen og udtræksmetaforen. Den dissonantiske metafor udstiller forskel frem for lighed. Det er i det lys, man skal forstå moder- nitetens afsky for comparatioen, der gør det modsatte. Her er det, bogens gøren alt til sammenligninger bliver problema- tisk. Til gengæld er den modernistiske poetiks kritik af comparatio misforstået, for så vidt som man sagtens kan gøre dissonantiske comparatioer. Man kan

benytte sig af både copula og tertium comparationis, men sørge for, at det man sammenligner er dissonantisk, og at ens forklaring ikke opfylder læserforventningen. Jeg benytter bogens eksempel (*Forsvar for vinden under døren*, 1980):

Kærligheden ligner øer:
Den bliver først sig selv
i det samme morgengry som de

og forstår først sin placering
på lyden af havet
mod de kyster, den altid rejser fra.

Comparatioen i første vers er så overrumplende, at den kalder på en tertium comparationis. Kærligheden burde netop være det modsatte af øer. Men tertium comparationis er i stedet en knopskydning af flere overførte betydninger: kærlighedens morgengry og den bortsejende kærlighed. Den poetiske sammenligning udbygges snarere end forklares, skønt det er det sidste, man forventer af så oplyst en figur, som den fuldtudfoldede comparatio. Figuren kommer til at signalere en logik, der ingen steder hører hjemme. Akkurat som comparatioens oplyste diskurs kolliderer med en paradoksalitet, dvs. et udtryk eller en tanke, der går imod forventningen, sættes Nordbrandts ofte meget nøgterne og komplicerede hypotaktiske syntaks i relief af en løbsk billedlig association. I begge tilfælde bliver tankens og sprogets klarhed og til syvende og sidst digtenes klassiske statuariske skønhed underløbet eller drevet til sit yderste af en paradoksal og metaforforført moddiskurs. Comparatioen hos Nordbrandt er i al fald bl.a. et bidrag til disse klassiske spøgelseslege.

Comparatioen stabiliserer forholdet mellem sags- og billedled formelt. Som sådan er den i den ende af modernitetens opgør med decorum, som jeg har kaldt den dissonantiske metafor. Men det, der sker til slut i digtet, jeg lige har citeret, er, at også det stabile forhold mellem sags- og billedled undergraves. Digtet er således også et eksempel på det andet aspekt af opgøret: den destabiliserede metafor. Kærligheden, der er sagsleddet, optræder til sidst i billedledet. Den rejser fra de øer, der var dens billede. Det er det, Bredsdorff kalder udtræksmetaforen. Jeg tager et andet af hans eksempler, et uddrag fra *Nu kan jeg ikke bruge dig længere (Ode til blæksprutten*, 1975):

Nu kan jeg faktisk kun se på dig
som man ser på en flod
der har fundet sit eget leje
og nyder det i hver af sine bevægelser

hvert af sine sving, hver af sine fisk
og hver af sine solnedgange
mellem de blå, snedækte bjerge
som er mine, og mine alene

fordi du har banet dig vej gennem dem.

Igen har vi at gøre med en comparatio. Kvinden er sagsled, floden og bjergene billedled; men til sidst optræder kvinden i sit eget billedled, der derved får bogstavelig status og bliver til sagsled. Teleskopmetafor eller udtræksmetafor er dårlige metaforer for det her fænomen. De forudsætter en metonymisk metaforudvikling, som også findes hos Nordbrandt, men som næppe er specifik Nordbrandtsk, da den langt hen er arabeskens form. Den kan formaliseres

som en kæde af ombytninger (b=billedled, s=sagsled):



Men sådan fungerer de to eksempler ovenover netop ikke. De er i stedet, for at blive i metaforikken, en slags sammenklappet udtræksmetafor. Det kan måske formaliseres sådan her:



Det er denne sidste, lad mig kalde den en imploderet metafor, der er specifik nordbrandtsk. Det første sagsled optræder i sit eget billedled, der dermed får status af sagsled. Men der er ikke skabt en ny metafor, for der er ikke kommet noget nyt billedled til. Tværtimod er metaforen tilbagekaldt. Begge de skitse-rede typer er relativeringer af forholdet mellem sagsled og billedled, og i øvrigt en fiks måde at skabe autonomi i et digt på. I den imploderede metafor bliver teksten bogstavelig talt selvhenvisende. De undergraver begge sagsleddets autoritet og dermed den bogstavelige betydning, men den imploderede metafor undergraver til og med den overførte betydning. Er udtræksmetaforen en metaforudvikling, så er den imploderede metafor en metaforafvikling, en dekonstrueret metafor. Selv et produkt af tropeglæde er den et udtryk for tropeskepsis.

Det næste spørgsmål, bogen giver anledning til, er – med henvisning til hullet i hækken eller gadekrydset – hvordan en metafor kan være paradoks? Den kan tale imod eller ved siden af vedtægten eller vanen, men så hedder det metalepse eller i en almindelig, men uautori-

seret brug af begrebet, katakresse. Det er min fornemmelse, at Bredsdorff ind i mellem blander to ting sammen i sit begreb, der jo underforstår en samtidighed mellem metafor og paradoks, nemlig det, han kalder udtræksmetaforen og så paradokset. For mig at se er der snarere tale om en skiften i Nordbrandts digte mellem tropologisk og figurligt sprog, ofte, som det i øvrigt også vises, ved at metaforer afløses af paradokser. Det er det, Bredsdorff kalder metaforafvikling. Jeg vil prøve at se på nogle af hans eksempler.

Det metaforerne »bliver til« i Nordbrandts poesi, og som er »langt sværere at benævne«, eksemplificerer Bredsdorff i forbindelse med udtrykket »I går gik der igen tolv år/ hvor jeg ikke så dig«. Det er i mine øjne et i bred forstand paradoksalt udtryk, og en hyperbel, men ikke nogen metafor. Parafrazen af linierne bliver da også til »for mig er et øjeblik (uden dig) *ligesom* en evighed«; sådan må de omskrives for at give en comparatio. I hvert fald er det et meget bredt metaforbegreb. Bredsdorff er på side 46 inde på metaforafviklingen i forbindelse med *Tornerose (Digte, 1966)*, som jeg i parentes bemærket ikke deler hans begejstring for. En temmelig opulent billeddannelse afløses af en paradoksalt tale. Det modsatte kan i øvrigt også ske, som f.eks. i »Tykt og tyndt« (*Under mausolæet, 1987*):

Om foråret foretrækker jeg havet
om efteråret højsletten

tynde piger i sommermånederne
og tykke piger om vinteren.

Men altid dette Anatolien, Osman
sat i musik af dit hof

og hørt over vand: Lysende Gümüslük!
Mørknende Zonguldak!

De to første strofer er figurlige, da de flytter rundt på sproglige elementer. De to sidste er tropologiske, og ender i to symboler. Zonguldak og Gümüslük er bogstavelig talt byer i Anatolien ved hhv. sortehavet (mørknende) og Ægæerhavet (lysende). Der er næppe tvivl om, at de tykke piger bor i Zonguldak, og de tynde i Gümüslük. De to ord sammenfatter således Anatoliens topografi og kvinder; de er byer i Anatolien, og de indeholder suggestivt hele Anatoliens betydning. Noget konkret har fået overført betydning og er blevet til symbol. Der er meget mere at sige, men jeg holder her. Pointen er, at for mig at se er der hos Nordbrandt snarere tale om en skiften mellem trope og figur end om samtidighed.

Et par andre eksempler. Hvordan kan citatet på side 81 fra »Drøm« (*Digte*, 1966) være tropernes kulmination i paradokset, når det er digtets første linier? De lyder sådan her:

i min drøm
gik du over en lang line
der var ingen mennesker
og du var blandt dem
i festens smukkeste kjole

I dette digt er der paradokser først og sidst i digtet og metaforer midt imellem. Alligevel forsøger Bredsdorff også her at afdække en metafor i det citerede, idet han taler om »den metaforiske grundinstans«, der skulle være til stede i og med en sammenligning af »din« og »et konglomerat af tomhed og fylde«. Det kræver igen et meget bredt metaforbegreb. Til gengæld vrimler »Violin-

byggernes by« (*Violinbyggernes by*, 1985), som han mener er så godt som drænet for troper, i mine øjne med dem. Og modsat: hvor er metaforikken i citatet fra »Aftensol« (*Ormene under himlens port*, 1995)? Er der ikke snarere tale om en beskrivelse, der ender paradoksalt?

På alle mure faldt aftensolen
På en eneste hvid mur.
På tunge, rustne hængsler
der engang havde været grønne
stod døren åben
ind til mørket.

»Hej« råbte jeg, så det genlød
i hele dalen
og en krage fløj skrigende op.
Det var ingen andre end dig
der ikke svarede
i hele verden.

Paradokset skal igen forstås simpelt som 'imod forventningen'. Dets gåde er i dette tilfælde ikke større, end at enhver med lidt lydhørhed kan forstå, hvad der bliver sagt, og at det er smukt. Og er essaycitatet om Grækenlands lys ikke netop en hyldest til dets evne til at frigøre fra overførte betydninger? Og er det ikke det »Aftensol«, som så mange af Nordbrandts digte, prøver på? Han skriver i essayet: »Grækenland er simpelt hen den største udfordring for sanserne, jeg kender. Og når sanserne drives til den yderste grænse, renses intellektet. Intet sted ser man som i lyset over Grækenland«. Også på den led er Nordbrandt skeptisk over for metaforer. Ofte bevæger han sig som i »Aftensol« med sikker sans i gråzonen mellem trope og beskrivelse, oftere, som i den imploderede metafors tilfælde, afslører han sine

elskede metaforer indefra. Undgå dem kan man under ingen omstændigheder. Det må konkretisten Nordbrandt sände til alt held for symbolisten af samme navn.

Sagen er altså, at der ikke hos Nordbrandt er tale om paradokse metaforer, men dels om udtræksmetaforer, der altså retteligt er imploderede metaforer, og dels om paradokser i almindelig bemærkelse. Som en usagt konsekvens heraf går Bredsdorff da også gennem hullet i hækken og diskuterer paradokset i det næste kapitel. Her er jeg i øvrigt enig med ham i, at Nordbrandts paradokser ikke er overskridende eller syntetiserende, som paradokser godt kan være, og som han påpeger, at de er det hos Cleanth Brooks i *The Wellwrought Urn*. Men som i tilfældet metaforen mangler jeg også her en præcisering af det nordbrandtske paradoks i forlængelse af de mange oplysende eksemplificeringer.

Og så en afsluttende bemærkning om bogen. Hverken Nordbrandts eller andres »poetiske sprog« kan udtømmes via en billedanalyse med tematisk bivogn. Lyrikken søger ikke kun mod billedet, men også mod musikken. Om rytme og klang hos Nordbrandt siger den intet, til trods for at han, tror jeg, læses af de fleste netop på grund af det, han kan med sprogets musik. Polemisk talt har Bredsdorff blik for Nordbrandts poesi, men ikke øre. Det er på sæt og vis en uretfærdig anke al den stund, han blot gør, hvad der har været comme il faut i lyrikanalysen længe. Men man kunne godt forestille sig, at et øre for det litterære musikprog kunne tilføje noget, som blikket på det litterære billedsprog ikke fortæller.

I. Denne tekst blev oprindeligt formuleret og fremlagt som diskussionsindlæg på ph.d.-seminaret *Det litterære billedsprog*, Sandbjerg, april 1996.