

Jakob Stougaard-Nielsen

Rhythm of Time

English Summary

The article discusses William Carlos Williams's poetics and his particular conception of a modern prosody as expressed in the essay »Speech Rhythm« (1913) and as materialized in his experiments with a poetic form he himself termed »the variable foot« in »the triadic verse«. The article suggests that Williams's poetics should be conceived as both an attempt to reinvigorate a typographically governed poetic language, his reaction to free verse, and as a larger figure for a poetic project which attempts to offer a poetic form to an unruly American idiom. Additionally, Williams's new poetic measure is considered as an attempt to produce a poetic voice that could capture the rhythms and temporalities suggested by the modern age. Williams's poetics present, then, a conflation of poetic scheme and trope, of prosody and anthropology, and are presented here as in tune with Ezra Pound, George Antheil, Albert Einstein and Michel Serres' aesthetic and scientific abstractions of temporality. Williams's poetic experiments offer a new measure for a modern »time«.

Jakob Stougaard-Nielsen

Ph.d. stipendiat ved Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet. Cand.mag i Litteraturhistorie og Engelsk fra Aarhus Universitet og Københavns Universitet med et speciale omhandlende William Carlos Williams' lange digt *Paterson*. Studier ved University College London, University of Illinois at Chicago og Cardiff University. Dansk Lektor ved University of Washington 2001-2004. Har udgivet artikler om amerikansk og dansk litteratur i bl.a. *The Henry James Review* og *Scandinavian Studies*.

Tidens rytmik

Dante Alighieri, William Carlos Williams' prosodi og Michel Serres

Traditionelle versformer som for eksempel sonetten og Dante Alighieris canzone har som grundprincip en metrisk, kvantificerbar prosodi – en foreliggende tællende udmåling af det sprogstof, digteren komponerer til vers og lyrik. Metrikken er i det perspektiv et på forhånd vedtaget skema, der i den givne velproportionerethed giver det lyriske sprog den ønskede højstemte tone samt en musikalitet, der forholder sig til versets rytmik, hvad enten verset har en accentuel eller syllabisk versifikation – hvad enten versets metrum er baseret på stigende og faldende tryk eller på antallet af stavelser. At metrikken er tungt lastet med tekniske termer fra musikken er åbenbart. Canzone, sonet og lyrik er termer, der direkte refererer til sang og til poesiens oprindelige sangbarhed. Sangbarheden og den stadige kobling mellem musik og lyrik, selv efter poesien tabte den auditive udtryksform til fordel for en skriftlighed, har rødder i en klassisk æstetisk oprindelighedstænkning, hvori det antages, at poesien og musikken besidder en iboende mulighed for at nå en slags før-sproglighed, et gudernes sprog og senere de himmelske engles sang. Musikken og dermed metrikken delte i klassikken videnskab med aritmetikken. Den musisk, lyriske form blev vævet ind i en naturgivenhed, der hvilte på udmålingen af versemål ('meter') og en tællen, som i den pythagoræiske teori var selve tingenes substans.

Den amerikanske, modernistiske digter, William Carlos Williams (1883-1963), forholder sig til denne tradition, skønt han ikke umiddelbart skriver digte baseret på en stringent prosodi. Williams' prosodiske teori, som den tager form i hans tidlige skitse »Speech Rhythm«¹ (1913) og senere i udformningen af 'det triadiske vers,' ligger på en og samme tid mile vidt fra den klassiske opfattelse af metrik og ganske nær. Men før jeg vil belyse Williams' eksperimenter med metrik og prosodi, vil jeg

kort mellemlande i Dantes poetologiske overvejelser, som de kommer til udtryk i hans filologi *De vulgari eloquentia*.²

Dante Alighieri behandler i den anden bog af denne ufuldendte tekst den eneste poetiske form, der er det lysende sprog 'vulgare illustre' værdigt. Det lysende sprog, som bliver defineret i den første bog, er en præcisering og forfinelse af de mange 'uskønne' dialektale vokabularer, som det italienske folkesprog udgjordes af på Dantes tid. I *De vulgari eloquentia* samles de under et elegant eller elokvent sprog.³

Den form, Dante finder er den værdigste til dette ophøjede sprog, er canzonen. Som allerede nævnt er canzonen etymologisk beslægtet med sang ('canto') og dette er i udgangspunktet nok til, at Dante placerer den højere end balladen, da balladen ('ballate') er afhængig af dansen, for hvilken den er skrevet. Derimod gør canzoni »alt hvad de skal gøre i kraft af sig selv.« Sonetformen affejer Dante også, idet »alle jo ved, at sonetten er balladen underlegen i form.«⁴ Canzonen er altså en perfekt form i sig selv, der ikke behøver noget tilført ude fra. Canzonen er opbygget af først og fremmest hendekasyllabiske vers akkompagneret af septenarier,⁵ som for begges vedkommende forekommer i grupperinger, der giver den enkelte stanza, som strofen hedder i canzonen, en velproportioneret opbygning – en harmonisk struktur, for at blive ved sangen og musikken. Dog er det ikke en sang i almindelig forstand. Velproportioneretheden gør ordene til melodi og ikke omvendt: »Således synes canzonen at være en handling fuldført af en, der komponerer med ord, som er harmoniseret med en melodi.«⁶

William Carlos Williams har ikke et egentligt 'vulgare illustre' som udgangspunkt for sin poetik. Alligevel er der i udgangspunktet en korrespondance mellem de to poetiske projekter. Williams søger en form, der er i stand til at inkorporere et amerikansk 'vulgaris', eller som han selv kalder det, et 'amerikansk idiom'. Dette poetiske folkesprog er ikke 'lysende' ej heller elokvent i gængs forstand men netop 'vulgært' – almindeligt og dagligdags – som i hans 'episke digt' og livsværk *Paterson*, hvor den industrialiserede, multikulturelle provinsbys beboere får stemmer: »Come on! Wassa ma. You got / broken leg?«⁷ Williams søger efter en poetisk form, der kan strækkes langt nok til at bære dette idiom med dets uregelmæssigheder i rytmik, accentuering og intonation, på samme måde som Dante fandt sin selvberørende form i canzonen. Hendekasyllabelen er med sin længde og muligheden for afvigelser en del af det, Williams søger, men alligevel er enhver form for accentuel-syllabisk tællen for stringent til det amerikanske idiom. Numerologien spiller ingen rolle i Williams' samtid, som den gjorde det i Dantes. Musikkens forbindelse til aritmetikken er ikke længere så stærk hos forfattere i det frie vers, og prosodien

opløses i en mindre stringent lyrisk form. Tabet af stringens i forhold til metrikken betyder dog ikke, at lyrikken skaber afstand til musikken. Musikken omdefineres ligeledes i Williams' samtid. Det betyder heller ikke, at lyrikkens rytmik simplificeres – snarere tvært imod. Lyrik skrevet i det frie vers flytter emfasen fra den kvantitative metrik til intonationen i den poetiske udsigelse. Dette betyder ikke, at metrikken fuldstændigt forsvinder fra den poetiske udsigelse. Den poetiske udsigelse opstår i konflikten mellem intonation og metrik, som Per Aage Brandt udtrykker det i artiklen »Hvad er Metrik?«⁸ Denne poetiske udsigelse kunne også kaldes en lyrikkens stemme, der opstår som en tekstuel instans mellem metrikken og intonationen, ifølge Per Aage Brandts overvejelser om metrikken:

»At vi overhovedet opdager, at vi har en stemme, skyldes formentlig poesien, hvori denne stemme løsner sig fra sproget og bliver en slags ting, netop ved metrikkens mellemkomst.«⁹

Stemmen

Stemmen er hos Brandt ikke en auditiv stemme, som for eksempel det amerikanske idiom eller Dantes lysende folkesprog er det uden den lyriske form. Stemmen kan ikke sanses men opstår i digtet i kraft af intonationen og metrikkens mellemkomst som en stemning mellem de to. Intonationen er en røst, en sproglig rytme og en tonesætning – Dantes 'harmonisering med ord.' Kompositionens genkendelige skematik i kraft af metrets kvantitative udmåling af sproget, danner med- og modløb til intonationen. Forskellen mellem metrikken og intonationen er, ifølge Brandt, at intonationen er emfatisk. Det vil sige, at den poetiske udsigelse fordeles efter indholdets 'betydning for udsigeren,' mens metrikken er numerisk og derfor fordeler udtrykket uden hensyn til ytringen eller den, der ytrer sig. Digtets udtryk bliver da ved metrikkens mellemkomst båret af en anden stemme end den talendes. Det er denne intervention, der er på færde i canzonens udmåling af det lysende 'vulgaris' og netop denne intervention, Williams påkalder i forsøget på at rejse det amerikanske idiom fra det såkaldte frie vers ved hjælp af et nyt versemål – et nyt 'measure'¹⁰:

»The measure intervenes, to measure is all we know,
a choice among measures . .
the measured dance«¹¹

Denne poetiske meditation på 'the measured dance' er tilmed forfattet

i det triadiske versemål, som Williams en tid mente var det tætteste, han kunne komme en versskematisk form og en realisering af det versemål, han først beskrev i »Speech Rhythm« og mange årtier senere i versene ovenfor. Vi finder i digtets typografiske disponering på det hvide 'dansegulv', i dets slyngninger omkring det gentagne 'measure' og i dets udtrykte overgivelse til dansens egen takt og rytmik et poetisk billede på Brandts 'metriske mellemkomst'. Digtet peger på, eller danser omkring, sin egen rytmiske tilblivelse i de dansende, udmålte fødder. Vi finder også den 'udmålte dans' i Brandts metriske overvejelser:

»Takt og fod er forbundne, idet en »versefod« elementært er et eller et par prægnante slag med omgivelser, så meget som et sammensat dansetrin ville medtage. Talsystemernes antropologiske oprindelse kan meget vel være denne koreo-metriske skematik.«¹²

Takten er et talsystem, hvori tallene får positionel prægnans, idet de angiver, hvilke tal de øvrige taltegn betyder. Således kan elementer i takten tildeles tryk i forhold til deres respektive position i rækken af elementer. Med andre ord, en fod sat på dansegulvet får først betydning i begivenhedens relation til trinnet, til de forgående og følgende trin, og i dens relation til og afvigelser fra andre mulige 'trin' ('a choice among measures'). Det er her, man ifølge Brandt kan tale om tryk i metrikken; tryk der opstår i den takt som slås an og dermed giver enheder (fødder) positionel prægnans i forhold til omgivelserne (trinnet). Det samme, mener Brandt, kan siges om versefoden eller i hvert fald om visse karakteristika ved denne. Selv skrev Williams i et brev fra 1955:

»Digte begynder med versemål. De begyndte med dansen hvis opdelinger, vi har alt andet end glemt, men de er stadig kendt som versemål. De var mål, og vi taler stadig om deres mindste bestanddele som fødder.«¹³

Dansen er for Williams (og for Brandt) poesiens og metrikkens oprindelighedstroe. Den associerer bevægelighed og andre af Williams' yndlingsfigurer som 'action', 'play', 'loosened' og ikke mindst 'expressiveness'. Disse ekspressive figurer er synonyme med dansens takt, dens 'measure'. Williams' versefod har denne oprindelige koreo-metriske skematik indbygget. Han kalder sin prosodisk ideelle 'fod' for 'den variable fod i det triadiske vers,' hvad han i 1913 i »Speech Rhythm« karakteriserede traditionelt som 'en rytmeenhed.'

Det triadiske vers udgør en relativ lille del af Williams' poetiske værk;

kun to digtsamlinger fra 1950'erne, *The Desert Music* (1954), *Journey to Love* (1955) samt dele af *Paterson*; som citatet ovenfor hentet fra *Paterson*, Book Five (1958). Ikke desto mindre har Williams' egne udtalelser omkring vigtigheden af denne nye form, der skulle være hans løsning på det moderne vers' problemer og kulminationen på en livslang higen efter at opfinde ('invent') en ny form ækvivalent til fortidens former, ledt til en kritisk fokusering på hans triadiske vers og dets variable fod.

Det triadiske vers kan ikke umiddelbart betragtes som værende en fuldt ud succesfuld materialisering af den form, Williams søgte. Han vendte da også tilbage til den mere almindelige strofiske opdeling og en mere sparsom konkret lyrik i sin sidste digtsamling *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962). Selv om det er tilfældet, at triaden ikke opfylder Williams' forventninger fuldt ud, så vil jeg alligevel forsøge at anskueliggøre det, der er på færde i triaden. For det er i denne form, man får et konkret bud på, hvad det er, Williams er på vej til at afdække med sin prosodi.

I det triadiske vers er den variable fod repræsenteret i triadens trin. Således er 'the measured dance' i eksemplet ovenfor den tredje fod i dette triadiske vers. Denne kompositionsteknik ligner Dantes ideer med den velproportionerede canzone; med Williams' ord fra »Speech Rhythm«:

»Af praktiske årsager og for mit vedkommende er enheden af en bekvem længde således, at den kan værdsættes af et øjeblikks opmærksomhed. Den må ikke være for lille, så den undslipper opmærksomheden, det vil sige ikke fastholder den. Den skal være i et godt målestoksforhold, som arkitekterne siger.«¹⁴

Williams' definition af den variable fod har med 'praktikalitet', 'bekvemmelighed' og 'opmærksomhed' at gøre. Digteren udmåler sprogstoffet i enheder (fødder), der tager form efter stemmen, efter ytringen, i modsætning til metrisk styrede vers, hvori sprogstoffet disponeres i versene i forhold til et på forhånd givet mønster. Den variable fod har en indbygget pragmatik, der ikke søger at frisætte verset fra prosodien, men istedet i kraft af dens elasticitet netop peger på sproget som aktivt udmålende og på digtets stadige stræben efter ideelle betydningsmæssige, visuelle og rytmiske proportioner.

Rytmen er det, der først og fremmest er 'measured' i Williams' triade. Dens kontrolinstans kan i udgangspunktet betragtes som optisk eller ty-pografisk. Således vil grundformen for triaden se ud som her:

[.] _____

_____ [.]

Hver enkelt ‘variable fod’ er i denne matrix en betydningsenhed (‘den må ikke være for lille, så den undslipper opmærksomheden’) og en rytmeenhed, der som størrelse giver plads og rum til en signifikant lydlig bevægelse (et komplekst sammensat dansetrin kunne man sige) i modsætning til den traditionelle poetiske fod. I Williams’ prosodi er der tale om en radikal ekspansion af den traditionelle rytmeenhed i metriske vers som for eksempel jamben, der med trykstærkt følgende tryksvag enhed giver den mest populære og simple rytmeoplevelse – ‘Jamben marcherer fra kort til lang’, som Coleridge skrev i et læredigt om metrik til en ung dreng. Williams’ ‘fødder’ marcherer ikke. De bærer opmærksomhedskrævende semantisk betydning og kan som i dansen udgøre et komplekst, rytmisk, hvirvlende ‘trin’.

Williams prosodi er som antydnet en abstrakt, intuitiv (‘bekvem’) størrelse. Den variable fod i triaden kan ikke skanderes accentuelt-syllabisk. Som antydnet i Dantes poetologi, der fandt sit mål i folkesproget og i Brandts metriske overvejelser, der finder en kropslig og antropologisk ansats i digtningens udmåling af stemmen, kan prosodiske idealer funderes i andet end rent formelle æstetiske kategorier. I Williams’ poetik er prosodien også andet og mere end dansende ord. Metrikken (‘the measure’) får figurativ karakter i Williams’ digtning, baseret på den etymologiske forbindelse mellem det græske metron (et middel til udmåling), meditere (at måle noget med tankerne) og medicin (fra det latinske medicus, en læge der måler menneskets sygdomme og skader). Disse etymologiske konnotationer bærer alle en betydning af at foretage bestemmende udmålinger, hvad enten disse er mål i tingsverdenen, i poesien, i ånden eller i kroppen. Den figurative betydning af ‘measure’ og versmålet, vi finder her, repræsenterer en retorisk sammenflydning af skematik (metrik) og trope, i Williams’ anvendelse af begrebet. Den prosodiske udmålen får i Williams’ poetik mytisk, antropologisk og socio-kulturel karakter. Den er på én gang opfattet som en vers-teknisk prosodisk term og en større metafor for et poetisk projekt, der involverer en reaktualisering af klassisk digtning i forsøget på at give en poetisk form til den moderne, provinssielle industriby.

Measure som poetisk skematik

Tilbage til den form Williams i første omgang betragter som et skematisk

mønster for den poetiske skaben og det measure, han taler om, når han taler om det i prosodisk forstand. Las os se på nogle versskematiske karakteristika ved Williams' triadiske vers. Først endnu et eksempel på triaden. Denne gang mere udfoldet i »The Descent«, som Williams antog for at være det tætteste, han kunne komme på den fuldendte 'variable fod':

»The descent beckons
as the ascent beckoned.
Memory is a kind
of accomplishment,
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new places
inhabited by hordes
heretofore unrealized,
of new kinds –
since their movements
are toward new objectives
(even though formerly they were abandoned).
[. . .]«¹⁵

Triadens skematiske form lader sig genkende på trods af, at versene i triaden afviger i længde fra ned til to stavelser og op til hele sytten. Dette er den variable fods berettigelse. Man ser også, at der ikke er nogen sammenhæng mellem en hel sætning og den enkelte fod. Således løber den sætning, der begynder i første triades tredje linie (tredje variable fod) over de næste to triader. Det giver slet ikke mening at tale om stanza i triadens tilfælde, ligesom det ikke giver mening at tildele liniernes stavelser eller accentueringer en form for metrisk konsistens. Genkendeligheden er i første omgang optisk eller typografisk. Typografien afspejler den læsende bevægelse fra venstre mod højre og nedefter og indstifter derved en læsende forventning, der tenderer mod en form for rytmik eller læsende meditation. Indrykningen i trappetrin har i »The Descent« også en mimetisk funktion som en nedstigning. Med digtets kontekst i *Paterson* indtræffer denne triadiske form, som digteren Noah Faitout Paterson begynder sin nedstigning fra bakketoppen, han er gået op på under sin spadseretur i parken en søndag (»Sunday in the Park« er undertitlen på *Paterson Book Two*). Men denne mimetiske funktion har triadens indrykning ikke i alle niogtyve triadiske digte, Williams har skrevet, selv om man kan tale om nedstigning i mange betydninger for eksempel som en nedstigning i tankernes og tidernes dans, en nedstigning til digtets eller

sprogets oprindelse.

Men hvorfor lige tre trin – hvorfor en triade? Williams reflekterer ikke over dette nogen steder, men man kunne forstille sig, at Dantes terza rima ligger som en symbolsk reference i Williams' søgen efter en prosodisk genealogi. Analogien fra de tre linier til Treenigheden som et strukturerende element synes ikke i princippet at ligge så fjernt fra Williams' prosodiske tanker. Hans oprindelighedstænkning er netop af mytisk karakter og søger strukturerende principper, der ligger umiddelbart uden for den empirisk tællelige verden. Måske er den middelalderlige og klassiske numerologi alligevel ikke så langt væk for modernisten William Carlos Williams i hans forsøg på at give form og stemme til den uformelige og kakofoniske modernitet.

Williams' typografi spiller på læserens forventninger og er især bemærkelsesværdig de steder, hvor forventningerne afspores; når han lader et trin i triaden være venstrejusteret, hvor man forventer en indrykning og dermed får brudt øjets rytmiske bevægelse ned gennem digtet. Forventningerne brydes også i et andet teknisk aspekt ved triaden.

Ud over venstrejusteringen og indrykningen er enjambement den mest almindelige tekniske gestus, der præger triaden og den læsende forventning. Enjambement betyder gennem sin rod *enjamber* 'at skræve over.' Syntaksen deler sig i to ben, der skræver over versenes terminus, og Stephen Cushman har meget ret i at forstå Williams' variable fod som bedst udtrykt i brugen af enjambement. Cushman skriver, at Williams »i sin søgen efter den variable fod i stedet opdagede det skrævende ben.«¹⁶ Billedet af romerske soldater, der taktfast sætter deres 'fødder' i jorden i den klassiske metrik, erstattes af Williams med en pige, der skræver over en balkons gelænder i det ikke-triadiske digt »The Right of Way« fra *Spring and All* (1923):

»Why bother where I went?
for I went spinning on the

four wheels of my car
along the wet road until

I saw a girl with one leg
over the rail of a balcony«¹⁷

På vejen spinder Williams i sin bil lykkeligt fri for den taktfaste marcheren. Han ser pigen, der først ser ud til at mangle et ben (»I saw a girl with one leg«). Det andet ben viser sig først, når man læser ind i det næste vers på

den anden side af gelænderet. Enjambement er som her en kontrapunktisk begivenhed mellem syntaks og linieføring. Det er på denne måde, Williams komponerer sine variable fødder i triaden, hvad enten han kalder dem rytmeenheder, beats, musiske fraser eller visuelle enheder.

»The Descent« består på samme vis af en fragmenteret syntaks, sætninger der knækkes. Enjambement er det bærende versskematiske princip i digtet. Som med pigen på balkonen fragmenterer denne skræven en tilsyneladende stabil betydning i verset for igen at instituere semantisk enhed til sidst i det citerede udsnit af digtet. Digtet åbner med to næsten grammatisk identiske vers: »The descent beckons / as the ascent beckoned.« Det store begyndelsesbogstav og det afsluttende punktum sætter en stabil grammatisk ramme for syntaksen, hvilket er en sjældenhed hos Williams. De to liniers lighed i accentuel-syllabiske kvantiteter giver en umiddelbar rytmeoplevelse, der minder om metrisk styrede vers. Allerede i første triades tredje linie starter fragmenteringen af det poetiske sprog; en fragmentation, der virker endnu kraftigere i *Paterson*-udgaven, da Williams her har udeladt det meste af tegnsætningen. Den lyriske rytme afløses af et prosaisk sprog, der hvirvler ned gennem triaderne i en bevægelse ud og ind og nedefter. Sproget minder mere om en amerikansk syntaks end den strammere engelske, sådan som Malcolm Cowley beskriver det amerikanske idiom i 1945:

»1. Ordene er i sig selv simple. De er taget fra almindelig tale, og forfatterne forsøger ikke at undgå lange rækker af en-stavelser. Frasen – det vil sige grupperingen af ord – har tilbøjelighed til at være noget længere end i engelsk standardsprog og accenten eller stemmens forandrede toneleje på det sidste ord i hver gruppe er næsten som på fransk [...] 2. Sætningsstrukturen er generelt løsere end i engelsk standardsprog med en række simple ytringer forbundet af ‘and’ eller ‘but’ eller ‘when.’«¹⁸

I »The Descent« falder stemmens forandrede toneleje på det tilsyneladende uvæsentlige men flertydige ‘even’ i anden triades tredje fod. Dette ‘even’ bliver fragmenteringens omdrejningspunkt i kraft af placeringen. Williams fremhæver som en konsekvens af triadeformen og den variable fod dette simple ord og med det ordene, der omkranser det.

Enjambebet linieføring skærer et ord ud fra dets midlertidige kontekst og frembyder det til inspektion; fremhæver dets positionelle prægnans blandt sine naboer. Enjambement får læseren til at pausere, tøve eller fremhæve. Læserens opmærksomhed bliver sendt i flere retninger og opdager her den specielle hvirvlende rytmik, som Williams’ variable fod

iscenesætter.

Dette 'even' refererer i »The Descent« både tilbage til 'renewal' og dermed 'Memory' (»a sort of renewal even«) og frem til 'initiation' (»even an initiation«), til nye steder, 'new places'. Dette på en og samme tid. »The Descent« drager én (»The descent beckons«) til at gå ned i digtets fragmenterede men alligevel strukturerede syntaks for dermed at stige ned i erindringens vekselvirkning mellem opdagelse og genopdagelse, mellem opstigning og nedstigning til de steder, der før blev forladt (»even though formerly they were abandoned«). Man kan altså læse digtet i sammenhæng med Williams' prosodiske insisteren. Vi må genopdage lyrikkens oprindelige strukturer og med dem opfinde nye, der passer ind i tidens nye perspektiv eller 'new objectives,' for dette er den eneste måde hvorpå digtet kan give det amerikanske idiom, som det er talt af horderne, en lyrisk stemme, ifølge Williams.

Measure som trope

I »The Descent« så vi, hvordan den på en gang løse og stringente versform i kraft af enjambement kan føre læsningen to veje. Versificeringens typografi får øjet til at løbe nedefter i en bølgende bevægelse for bare at blive afbrudt i et kort øjeblik af det lille 'even' placeret et trin før den næste lange syttenstavelleslinie. Dette 'even' instituerer ikke bare en pause men også en modbevægelse, der inden for digtets tematik er en opstigning ('ascent') ved erindringens mellemkomst. Digtet formår i stilstanden – i en grammatisk tavshed – at danne modløb til sin egen dynamiske fremadskriden. Nedstigningen er i digtets logik samtidig en opstignen. Digtet viser at orden og uorden, betydningskonstruktion og -destruktion, er flettet ind i hinanden.

For at kunne konstruere og give digtet stemme må digteren hele tiden rive ned og destruere – og dette fungerer i digtet. Dette er den stemme, vi kan høre under eller mellem Williams' triader. Stemmens fremdukken bag om Williams' digte figurerer i både den skematik, han forbereder sine digte i, og i den oprindeligheds-tænkning han lægger til grund. Hans poetik arver blandt andet Dantes oprindelighedsideal, men gør dette i genopfindelsens navn (opfindelse som både en opdagelse og nyskabelse) under påvirkning af det nye verdensbillede, der tog form i det nittende århundrede.¹⁹ Man finder, at Williams inkorporerer disse modbevægelser mellem fortiden og fremtiden, mellem konstruktion og destruktion af betydning, i sine forsøg på prosodisk og retorisk at anvende tid og rytme i sammenhæng med det measure, han hele tiden afsøger.

Tid og rytme

Williams påbegynder med »Speech Rhythm« sit halve århundrede lange korstog på vegne af sin teori om det nye versemål, der i sin essens består i følgende formulering: »Tid og ikke stavelser skal tælles.«²⁰ Traditionel prosodis accentuel-syllabiske tællen erstattes her af Williams med den abstrakte størrelse tiden. Det er tiden, der skal tælles. Her er det ikke længere en nødvendighed i forhold til det amerikanske idiom, men snarere en nødvendighed i poesien selv, Williams hentyder til. En nødvendighed der er opstået i kølvandet på Walt Whitmans frie vers: »Det frie vers er et afsluttet kapitel – Whitman gjorde alt, der var nødvendigt med det. Vers har intet at vinde her og alt at tabe.«²¹

Som i den traditionelle metrik trækker den prosodi, der beskæftiger sig med tidsudmåling i stedet for syllabisk tællen på tekniske termer fra musikken, især fordi musikken, som den eneste æstetiske form forsøger at forholde sig direkte udmålende til tiden. Dette i koblingen af musisk tid med musisk rytme. Her må vi igen til Dantes samtid for at finde en tidlig parallel til denne kobling mellem musikken og poesien, som Williams med andre i sin samtid gør sig til talsmand for – her tænkes især på komponisten George Antheil og Williams' ven, komponist/digteren Ezra Pound. Nærmere bestemt kan man gå til Ars Nova-bevægelsen i det fjortende århundrede.²² I Ars Nova-bevægelsen begyndte man at præcisere noteringen af musisk rytme og tid ved at introducere nye tegn, der noterer kvantitative varigheder. Dette gjorde en større rytmisk variation mulig, og det fjortendes århundredes musik er da også kendt for den specielle rytmiske elan. Denne kvantificering af rytme og temporær varighed sker i direkte forlængelse af det mekaniske urs udbredelse i Europa i det sene trettende århundrede. Tiden blev da hørbar og sekunderne, minutterne, timerne blev små soniske tidsceller hver især proportionale i forhold til andre. Denne udvikling påvirkede Ars Nova-bevægelsens notation af musik samt dens rytmiske forståelse. En sådan fokusering på musikkens rytmik, som funktion af tiden, genopstår i begyndelsen af det tyvende århundrede hos komponister som Stravinsky og førnævnte George Antheil (1900-1959) ligeledes under indflydelse af ny mekanisk innovation. Antheils *Ballet Mechanique* (1924-25), der gør brug af flypropeller, vækkeure og båndmaskiner er et eksempel på dette. Han skrev selv om stykket:

»Stykket er signifikant i ét forhold: Jeg skrev det i en ny form, der er speciel idet, den fylder rummet ud på tidens kanvas med en musisk abstraktion og rigt kontrasterende lydmateriale, hvor jeg havde

tidsværdier i tankerne mere end tonale værdier. I B. M. brugte jeg tid, som Picasso brugte sit kanvas hvide overflade. Mine ideer med kompositionen var det mest abstrakte af det abstrakte.«²³

Denne musiske abstraktion rumliggør tiden. Dens komposition er en kubisme, der arbejder i tidslige planer på samme måde, som Picasso arbejder i geometriske planer. Vi har her at gøre med en musisk tidsopfattelse, der ligger tæt op ad malerkunstens i Antheils samtid præget netop af kubisterne men også af fauvisterne og ekspressionisterne. Ifølge Ezra Pound er denne musisk-kubistiske tidsopfattelse et væsentligt element i den moderne kunsts opfattelse af rytme: »Rytme er form skåret i TID, som et design er bestemt for RUM.«²⁴ For Pound er rytmeenheden som linierne i en automobilmotor. Den har et specielt formål og bør have den samme formålstjenlighed som designet på bilen. Med disse versioner af begrebet rytme bevæger vi os et stykke væk fra Ars Nova bevægelsens opfattelse af tiden og rytmen. Her var det jo en rytme som tid, der kunne kvantificeres og ikke en abstraktion, som den bliver det i begyndelsen af det tyvende århundrede.

Rytmen blev et abstrakt værdimål for et kunstværks gode komposition (dets gode målestoksforhold kunne man sige) i forbindelse med konstruktivisternes, og begrebet blev et modefænomen hos fauvisterne i begyndelsen af 1910'erne. Frank Rutter skrev om stemningen på den tid:

»RYTME var tidens magiske ord. Ingen vidste præcist hvad det betød og de mange forsøg på at definere det var ikke helt overbevisende. Men det lød godt. Man accepterede det; man 'vidste hvad det betød' og gik ikke videre med denne sag. Når vi kunne lide et maleri eller en tegnings design, sagde vi, at det havde rytme. Matisse's billeder havde meget rytme.«²⁵

Dette magiske ord, rytme, som ingen rigtigt vidste hvad betød, er ikke desto mindre et begreb, man må tage alvorligt i forståelsen af Williams' prosodi. Det er ikke min opfattelse, at man blot kan affeje hans investering i dette begreb som udslag af et modelune eller et nostalgisk forsøg på at drive digtningen tilbage til tiden før det frie vers. Rytmebegrebet er hos Williams som hos mange kunstnere i hans samtid et meget abstrakt begreb, der ikke umiddelbart lader sig anskueliggøre ved at fastholde traditionelle ideer om metrik, rytme og tid. Der skal en lige så abstrakt teori til at beskrive dette.

Absolut tid og absolut rytme

Williams' rytmebegreb, som beskrevet i »Speech Rhythm« ligner til forveksling Antheils kompositionsteknik:

»Det essentielle ved rytme er ikke lyd men bevægelser af to slags: fremad og op og ned; bevægelsens hastighed og kvalitet. Antallet af lyde i rytmeenheden giver derfor ikke på grund af deres antal enheden nogen kvalitet, men har kun værdi som retningsgivende i en af de to retninger.«²⁶

Rytmen er ikke kvalificeret ved ordenes lydige kvantiteter, ligesom Antheil ikke tænkte i nodeværdier men i tidsligheder. Den rytmiske kvalitet ved ordene er for Williams ikke noget, der kan tælles. Derfor besidder en daktyl i den traditionelle metrik ikke en rytmisk faldende kvalitet for Williams i hans 'measure'. For at få et begreb om dette nye versemål kan man ty til Ezra Pounds rytmeforståelse igen. Han forstod den 'absolut sande' kvalitet ved rytme ikke bare som 'temps mesuré' – ikke blot et urværk af taktlængder – men som en assimilering af alle mulige uensartede 'tidsudsnit'. Pound ser denne 'sande rytme' (»Absolute Rhythm«) som det, der alene holder musikken i live.²⁷ Dette er en radikaliserings af Ars Nova-bevægelsens innovative notationspraksis, idet den løser rytmeoplevelsen og dermed tidsoplevelsen fra kronometertiden. Tiden får altså en radikalt anden rytmik hos digtere som Pound og Williams.

Omdefineringen af tid og rytme, som Pound, Antheil og Williams påkalder, kongruerer med samtidens revurdering af rummet og tidens beskaffenhed. Her især den indflydelse Albert Einsteins relativitetsteorier havde; hans opgør med 'den absolutte tid' og 'det absolutte rum' i den almindelige relativitetsteori fra 1915. Omkalfatringen af tid/rumopfattelsen hænger sammen med en ny forståelse af rummets geometri og et opgør med Newtons rum- og tidsabsolutter, der hvilede på den euklidiske geometri og det metriske rum.²⁸ Det euklidiske rum er som kronometertiden isotropt, det vil sige, det har de samme kvantitative egenskaber i alle retninger. Således er det mekaniske ur en figur for den kantianske anskuelsesform, at alt indtager en plads i tidsfølgen, hermed også at vi kan nå tilbage i tidsfølgen i kraft af erindringen. Denne anskuelsesform betragter tiden som reversibel. Topologiens grundlæggelse i det nittende århundrede af Bernhard Riemann (1826-1866) indvarslede den måde, hvorpå det tyvende århundredes videnskabsmænd, filosoffer og kunstnere kom til at forstå rummet og tiden. Disse i århundreder stabile og funda-

mentale kategorier, som kunne måles med lineal og ur, blev komplicerede og kontingente størrelser, der i højere grad afhang af perspektivet på rummet og tiden.

Riemanns geometri fandt senere indpas i Einsteins relativitetsteori og fik stor indflydelse på tænkere som Henri Bergson, der var meget populær på Williams og Pounds tid, og senere på Gilles Deleuze og Michel Serres, ligesom disse erfaringer gør sig gældende i flere af de poetikker og ismer, der fremkom i starten af det tyvende århundrede. Den nye tid krævede et nyt versemål, ifølge Williams, der passede til 'tiden', som vers altid har forholdt sig til deres historiske kontekst. I det tyvende århundredes engelsksprogede lyrik finder man eksempler på denne indflydelse fra naturvidenskaberne i Pounds forståelse af lyrisk rytme som produkt af kontingente (mulige) tidsudsnit og Williams' variable fod, der gennem digtets rytmik muliggør en samtidighed af forskellige tidsudsnit – af erindring og fornyelse, orden og kaos, som min læsning af »The Descent« foreslår.

Rummet og tidens regelmæssigheder fragmenteredes af videnskaberne og samtidig forsvandt enhver begrundelse for den stabile metrik med de socio-kulturelle forandringer omkring århundredskiftet. Williams laver denne forbindelse mellem digtets versemål og den forandrede, ikke-metriske virkelighed digtene afspejler i essayet »VS« (1948):

»Hør her! Den gennemgående stabile kvalitet ved alle fortidens digte var en klart forståelig tællen. Versene var udmålte og stort set regelmæssigt arrangerede for at afdække en lignende regelmæssighed i tanke- og adfærdsmønstre i samtiden. Sådanne udmålinger [measures] (læg mærke til ordet) var synonyme med et uniformt samfund og var udgjort af let målbare helheder, racemæssige såvel som filosofiske. [...] Således var der en sammenhæng mellem verdens politiske og filosofiske ståsteder og digtets form, der repræsenterede disse – bemærkelsesværdigt i Dantes terza rima. [...] Vi lever ikke i sonettens verden; vi lever end ikke i en jambisk verden og bestemt ikke i en verden af jambiske pentametre.«²⁹

Polykroni og polyrytmik

Michel Serres bestemmer sammenløbet af tidsanskuelser i dette nye perspektiv som 'livets polykroni' i *Le Passage du Nord-Ouest* (1980).³⁰ Vi lever, siger Serres, fangede af den reversible tid, der på grund af det arbejdsprægede samfunds inddeling og besættelse af timer og dage stjæler døden fra os og får os til at glemme eller forspilde de andre tider (samstemmende med Williams' syn på fortidens metriske former som udtryk for den ar-

rangerede 'regelmæssighed i tanke- og adfærdsmønstre' og 'et uniformt samfund'). Iblandt disse andre tider befinder sig entropiens irreversible tid, der slår den reversible tid i stykker ved dødens nøgne kendsgerning. Denne irreversible tid går fra orden imod kaos, men, siger Serres:

»Den er i lige så høj grad selve tingenes tid, som den newtonske tid er det; den er i lige så høj grad min dødelige organismes tid, som mit hjertes tid kan være det; den er i lige så høj grad vores arbejdes og vores anstrengelsers tid, som vores beskæftigelses tid er det. Det er ikke let at forstå denne sameksistens, at vi lever i to forskellige, og sådan ser det ud – uforenelige tider. Og alligevel forholder det sig sådan. Verden indretter sig efter det, og kroppen affinder sig med det.«³¹

Kroppen er netop i denne forstand en tidsudveksler; det sted hvor disse forskellige tider finder et samtidigt nærvær, hvad Serres kalder 'tidernes syrrhèse'.³² Det levende går mod uorden, sin opløsning og sikre død i overensstemmelse med termodynamikkens anden lov for lukkede isole-rede systemer. Den levende, åbne organisme reproducerer samtidigt sig selv, vier sig til evolutionen, som om den tømmer rummet for negativ entropi. Den levende organisme er på en gang et lukket og et åbent system – et sted hvor de reversible og irreversible tidsligheder løber sammen i en kompliceret hvirvlen, Serres poetisk forsøger at indfange som livets mulige umulighed:

»Livet kan siges at være denne åbne hvirvelvind, som fejer ned ad en skråning som synker, som stiger igen og som svinger rytmisk. Livet er denne mangelfulde og gentagne genoprettelse af en labil ligevægt under kontinuerlig destruktion; en indfangelse som indhenter udsvinget; udslaget, hvor ligevægten til sidst bryder sammen for at blive bragt på fode igen af slægtens videreførelse. Det fungerer, fordi det ikke fungerer.«³³

Det samme kunne man sige om 'velproportionerede' digte skrevet i frie vers og om Williams' forsøg på at indfange tidens rytmik med sin lyriske stemme. Det essentielle ved rytmen for Williams er bevægelsens retning ikke dens lydlig kvaliteter eller bogstavernes kvantiteter. I denne forbindelse er Williams' rytmeenhed en serresk syrrhèse, der fungerer i en organisme; i digtet, der på en og samme tid er et åbent og et lukket dynamisk system. Digtet er en 'gentagen genoprettelse af en labil ligevægt under kontinuerlig destruktion.' Digtet fungerer, fordi det ikke fungerer,

som man kunne sige om placeringen af 'even' i »The Descent«. Williams' digt og hans moderne prosodi kan, med en omskrivning af Serres, siges at være denne åbne hvirvelvind, som fejer ned ad en skråning; denne mangelfulde og gentagne genoprettelse af en labil ligevægt under kontinuerlig destruktion.

Vi er her langt fra den numeriske metriks funktion. Den åbenbare forskel mellem den tællende metrik og livet er, at metrikken som maskine altid fungerer og derfor desto mindre modsvarer livets tilstand, der i Serres' logik er kontingent. Ifølge Serres opstår denne kontingens, når to varieteter, eller begivenheder, berører hinanden, og »det er kontingens når to tider berører hinanden. Hvis tiden kan tænkes ud fra orden og uorden, så viser kontingensen sig ved ordenens og uordenens fælles grænser, hvor vi genfinder dens gængse betydning som tilfældighed og ikke nødvendighed. »[. . .] Systemer møder kontingensen i nærheden af deres grænser.«³⁴ Man kunne spørge, om det er i denne retning, Williams forsøger sig, når han siger, at det er tiden, der skal tælles og ikke traditionelle fødder. Det er det ikke umiddelbart, men i forbindelse med Williams' følgende formulering om rytmens beståen selv gennem uorden, ser vi denne gentagelses/destruktionsfigur, der i Serres' optik er livets hvirvelvind:

»Ethvert helstøbt rytmisk værk er da essentielt en samling strømme, bølgeskulp, krusninger – kort sagt en samling større og mindre rytmiske partikler regelmæssigt gentagede eller ødelagte. [...] Rytmeenheden er simpelthen en hvilken som helst gentagelig sekvens af længder og højder. På denne æter er de lydige variationer udspændt – glidende, klingende, udspændte, triumferende men altid på vej fremefter selv avancerende gennem øjeblikke af total uorden. Dog forbliver rytmen intakt.«³⁵

Tidens Rytmik er en skulpen og krusninger på en lyrisk overflade. Den opstår mærkeligt abstrakt i mødet mellem enheders, 'fødders,' eller partiklers kaotiske bevægelser og overfladens spændte træghed. Den indbyggede træghed i materialet i metaforen her, vandet, søger hele tiden en labil ligevægt i kraft af materialets træghed og af kræfter udenfor materialet selv (her for eksempel tyngdekraften), men denne ligevægt er under evindeligt destruktion, da overfladen hele tiden påvirkes af partiklernes kaotiske og entropiske bevægelser. I mødet mellem orden (den labile ligevægt og metrikken) og uorden (den destruktive entropis bevægelse og det moderne idiom) indtræffer en begivenhed, som på tilfældig vis danser om den prosodiske stemning, Williams forstår som sin tids og digtnings hvirvlende rytmik.

Noter

- 1 »Speech Rhythm« et et kort essay, nærmest en programmerklæring, af to sider omfang, som William Carlos Williams forsøgte at få udgivet i Harriet Monroes lille tidsskrift *Poetry*. Det blev dog aldrig udgivet i Williams' levetid. Monroe sendte det tilbage til Williams, da redaktøren mente det var uforståeligt, hvilket måske kunne have noget at gøre med, at doktor Williams havde skrevet det i hånden. Mike Weaver fandt senere i Williams' efterladte papirer en maskinskrevet version, som han senere trykte i sin studie i William Carlos Williams' kulturelle og historiske kontekst: *William Carlos Williams: The American Background*, Cambridge 1971, p. 82-83. Essayet er den tidligste dokumentation for Williams' teoretiske og formelle interesse for prosodi og samtidig den klareste fremstilling af, hvad han selv lagde i begrebet 'measure', der for Williams både henviser til versemål og til en langt større logik, der indbefatter udmålinger af verden og mennesket i alle former. Alle oversættelser af Williams er mine, hvor intet andet er gengivet.
- 2 Den følgende fremstilling af Dantes canzone er inspireret af Hanne Roers udlægning i artiklen »Poesiens Lysende Former – om Dantes poesi og politik,« in *Prismer* (Forår 1995), pp. 94-98. Oversættelserne fra latinsk er ligeledes Hanne Roers.
- 3 Jvf. Dante Alighieri: *De vulgari eloquentia*, Book II, ii, 7. Teksten er trykt med engelsk oversættelse som appendiks til Robert M. Durling og Ronald L. Martinez: *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime Petrose*, Berkeley 1990.
- 4 Op. cit., II, iii, 5.
- 5 *Hendekasyllabelen* er et klassisk vers med elleve stavelser. Dante bruger dette versemål sammen med *septenarier*, vers med syv stavelser.
- 6 Op. cit., II, viii, 6.
- 7 William Carlos Williams: *Paterson*, New York 1963, p. 57.
- 8 Per Aage Brandt: »Hvad er Metrik? – Nye overvejelser« in *Passage* 16 (1994), p. 90.
- 9 Op. cit., p. 88.
- 10 Williams' overordnede poetiske projekt gik ud på at give den prosaiske virkelighed i den amerikanske provins en stemme; en stemme, der kan forstås i socio-kulturel forstand, men, som det er perspektivet her, også kan ses som en egentlig prosodisk insisteren. Den stemme, der fremkommer i digtet, er netop ikke udelukkende bundet til en ytring, men fremkommer som et æstetisk 'objekt', der giver det 'lydløse materiale' (ordene og mennesket) stemme og dermed eksistens.
- 11 Williams: *Paterson*, p. 239. »Udmålingen afbryder, at udmåle er det eneste vi kan, / et valg mellem mål . . / den udmålte dans«
- 12 Brandt: »Hvad er Metrik?« p. 91 (se note 8).
- 13 Citeret efter Stephen Cushman: *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven 1985, p. 115.
- 14 Weaver, p. 82 (se note 1).
- 15 »The Descent« blev først udgivet som en del af *Paterson, Book Two* (1948), men blev senere trykt som selvstændigt digt i *The Desert Music and Other Poems* (1954). Den eneste forskel mellem de to udgaver er en mindre men

- væsentlig variation i tegnsætningen. Uddraget citeret her er fra den redigerede udgave af *Selected Poems* (1968), der stemmer overens med 1954-udgaven: »Nedstigningen drager / som opstigningen drog. / Erindringen er en form // for bedrift, / en slags fornyelse / selv // en begyndelse, siden de rum den åbner er / nye steder / beboede af hidtil / uopdagede horder, // af nye former – / da deres bevægelser / er imod nye formål // (selvom de førhen var forladte).«
- 16 Cushman: *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, p. 15.
- 17 William Carlos Williams: *Spring and All*, New York (1923) in William Carlos Williams: *Imaginations*. Webster Scott (ed.), New York 1971, p. 119-120.
- 18 Malcolm Cowley: »The Middle American Style – D. Crockett to E. Hemingway« in *New York Times Book Review*, 15. July 1945.
- 19 Destruktion/kreation-figuren er en hjørnesten i en stor del af Williams' digtning. Figuren har for Williams sin mytologiske oprindelse i persefonemyten, hvor forårets gudinde, hende får kornet til at gro på ny, 'voldtages' af Hades og føres til underverdenen. I *Paterson* er det også naturkatastroferne, der destruerer for, som efter branden der lægger Paterson øde, at efterlade en æstetisk nyskabelse i en af ilden forvredne flasker. Et andet eksempel på den samme figur i *Paterson* er Madame Curie, hvis »radiant gist«, opdaget i radioaktivt plutonium, både er en skabende og dødbringende opdagelse.
- 20 Weaver, p. 83.
- 21 Op. cit., p. 82.
- 22 Bevægelsen blev opkaldt efter Phillippe de Vitris (1291-1361) afhandling af samme navn.
- 23 Citeret efter cover-teksten til Telefunken-indspilningen af stykket med det Nederlandske Blåserensemble dirigeret af Reinbert de Leeuw.
- 24 Ezra Pound: *ABC of Reading*. London 1991 (orig. 1934), p. 198.
- 25 Frank Rutter: »Art in My Time, 1933«. Citeret efter Jan Bäcklund, »Varför Alltid Cézanne?« in *Deleuze og det Æstetiske*, Århus 1996, p. 92.
- 26 Weaver, p. 83.
- 27 Ezra Pound skrev mellem 1917 og 1920 en spalte i *The New Age* hvori han anmeldte moderne musik og kunst. Det var blandt andet i disse spalter, han formulerede sine teorier om 'Absolute Rhythm' og 'Great Bass,' som i stykket jeg her har parafraseret. Denne artikel er fra den 7. marts 1918 og er senere genoptrykt i en samling af disse artikler i R. Murray Schafer (ed.): *Ezra Pound and Music, The Complete Criticism*. New York 1977, p. 85.
- 28 Det ville kræve en større historisk redegørelse at føre bevis for dette, der for indværende må blive ved påstanden, at der ligger den samme stringens og universalisme til grund for metrikken i den euklidiske geometris grundtanke som for udmåling og formgivning af traditionelle metriske vers.
- 29 Citeret efter Cushman, p. 104.
- 30 Oversættelserne af Michel Serres *Le Passage du Nord-Ouest* (Paris 1980) citeres efter Michel Serres: »Rum og Tider«, in *Profil 3* (1988), pp. 14-24.
- 31 Op. cit., p. 20.
- 32 Serres' specielle begreb *syrrhèse* kan på dansk oversættes til sammenflydning eller konfluens, 'to floder der flyder sammen'. Serres forståelse af konfluensen som en essentiel figur i hans tænkning kommer 'poetisk' til udtryk i hans samtaler med Latour. Her et sigende citat gengivet i den engelske oversættelse: »What I seek to form, to compose, to promote – I can't quite find the right

word – is a *syrrhèse*, a confluence not a system, a mobile confluence of fluxes. Turbulences, overlapping cyclones and anticyclones, like on the weather map. Wisps of hay tied in knots. An assembly of relations. Clouds of angels passing. Once again, the flames' dance. The living body dances like that, and all life.«
Michel Serres and Bruno Latour: *Conversations on Science, Culture, and Time*. Overs. Roxanne Lapidus, Ann Arbor 1995, p. 122. Interessant i relation til Williams' poetik er Serres erstatning af det systematiske (den stringente metrik) for en art kaosteori, der ikke er mere kaotisk, end at den ligner dansen, ilden, vejret, den levende krop og livet som sådan – der hos Serres også inkluderer skyer af (Dantes?) engle. Der opstår en interessant *konfluens* mellem Williams' 'dansende versemål' og Serres' 'dansende flammer, kroppe og liv.'

33 Op. cit., p. 22.

34 Op. cit., p. 24.

35 Weaver, p. 82.

