

# Metaforsystemer

STEFFEN HEJLSKOV LARSEN

Siden jeg lavede oversigten over brugen af systemer i dansk litteratur i “Systemdigtningen: modernismens tredje fase” 1971, har billedet af praksis ændret sig; nu synes digterne først og fremmest at bruge systemerne som samlende ramme. Af de former, jeg beskæftigede mig med i bogen, benyttes især de systemer, der ordner stoffet i større kompositioner. Inger Christensen anvender således Fibonaccis talrække i *alfabet*, og Klaus Høecks kæmpedigtsamlinger *Hjem* og *Eventyr* er kommet til verden ved hjælp af computerprogrammer.

Men læseren hæfter sig ikke særligt ved kompositionssystemerne i digtsamlingerne. De er ligesom bøgernes emballage. Når man får pakket systemet ud, kaster man sig over stoffet, ordene på linjerne. Det er her oplevelserne formidles. Et vigtigt element i lyrikernes styring af læserens opmærksomhed de sidste tredive år er de metaforiske mønstre. I Systemdigtningssbogen fra 1971 kom jeg ikke ind på den slags. Det var ikke metaforerne, der dengang tiltrak sig digternes opmærksomhed. Trenden blandt systemdigterne omkring 1970 var faktisk en kritisk holdning til metaforen, jf. Per Højholts artikel “Boldene i luften”, genoptrykt i *Stenvaskeriet og andre stykker* 1994. Men siden er mønstrene ikke til at komme uden om. Både hos Inger Christensen, Klaus Høeck, Henrik Nordbrandt og Jørgen Leth finder man dem – muligvis hos flere. Jeg vil koncentrere mig om de nævnte.

Inger Christensen er i *alfabet* 1981 optaget af sammenhængen mellem bevidstheden og naturen. Sammenhængen demonstreres bl.a. ved hjælp af sammenligninger, der er udbygget til små eller store metaformønstre. Sammenligningerne gentages ofte og kommer til at virke ganske rituelle som her midt i “alfabeterne findes”, hvor hendes digtning systematisk sammenlignes med naturen:

jeg skriver som vinden  
der skriver med skyernes  
rolige skrift

eller hurtigt over himlen  
i forsvindende strøg  
som med svaler  
jeg skriver som vinden

der skriver i vandet  
stiliseret monotont

eller ruller med bølgenes  
tunge alfabet  
deres skumtråde

skriver i luften  
som planterne skriver  
med stilke og blade

eller rundt som med blomster  
i cirkler og duske  
med prikker og tråde

Man har svært ved at frigøre betydninger fra sammenligningernes konkrete billeder og finde de overførte værdier, således at Inger Christensens skrift bliver karakteriseret i overensstemmelse med hendes egne ord. Hvordan fungerer fx den skrift, der er som vinden skriver i vandet – det fortæller hun selvkritisk med ordene: “stiliseret monotont”; hvorpå hun går videre og sammenligner sin skrift med “bølgerne” – og nu kommer man på fortolkningsarbejde: “bølgerne” i hendes skrift må nok være tunge ordblokke eller lignende. Helt umuligt er det at forbinde noget med bølgenes “skumtråde” – man gætter helt fortumlet på særlige retoriske eller symmetriske formuleringer.

Inger Christensen bytter jo også om på sine forestillingsplaner – det ser man tydeligt i “skumtråde skriver”, hvor “skriver” karakteriserer bølgeskummets bevægelser; i formuleringen “skyernes rolige skrift” betyder “skrift” skyernes flugt, i “bølgenes tunge alfabet” skildrer “alfabet” bølgerækkerne. I ingen af disse tilfælde karakteriseres den bogstavelige skrift, det hele handler om. Den pludselige metaforisering af skriften gør ikke den indledende sammenligning lettere at fastholde.

Og for at smelte forestillingerne helt sammen gentages ombytningen: planterne skriver “som med blomster i cirkler og duske med prikker og tråde” – den metaforiske skrift karakteriseres med en naturmetafor, som nu ganske ensidigt retter sig mod planternes bevægelser. Udgangspunktet, den indledende sammenligning, glemmes. Man ender med at se havet og bølgerne og forskellige plantestænglers bevægelser for sig. Og det er vel sagen: læseren skal se hendes digte som netop natur.

Grafisk kan man fremstille koblingen på følgende måde:<sup>1</sup>

3. billedplan (ny sammenligning)	yyyyy	
2. billedplan	xxxx	
1. billedplan (sammenligning)	yyyy .....	yy naturen
realplan	xxxx.....	xx skriften

Næsten den samme trappestigestruktur finder man i “nu går drømmene åbenlyst rundt” – lidt fremme i digtet, – trinnene hedder sorg, dråber, skibe, mennesker, sodflager; det første trin er realplan, de øvrige billedplaner med forskellige referencer:

mens dråber af sorg bryder  
frem på en renvasket pande;

som når skibe med vindblæste  
døde forlader det synkende

vand og står ind gennem byen  
i den krybende sol samles

de altid en sommergrå aften  
med vold og anstændighed

lænket til skrøbeligt kød som  
sodflager lænket til sæbe;

Stroferne består af en utrolig lang sammenligning, der strækker sig over hele to sætninger. Billedsproget er også utroligt: De frembrydende sorgdråber på panden sammenlignes med en slags flyvende hollænder-skibe. Og det kan vel give mening. Men så udbygges billedet med, at skibene med de “vindblæste døde forlader det synkende vand og står ind gennem byen”.

Men hvad skal vi med skibenes “vindblæste døde”? Hvad er meningen med “det synkende vand”? Hvad betyder det, at dråberne som skibe netop “står ind gennem byen”?

Rent gæt bliver tolkningen derfor af den næste sætning's billeder, som ikke hører sammen med det foregående: “de” læses helt naturligt som personer, der i en sommergrå aften forsamles med “vold og anstændighed”. Tilføjes til “de”, “lænket til skrøbeligt kød som sodflager lænket til sæbe”, skal måske nok repetere udgangspunktet og metaforisk hentyde til dråbernes “rene pande”, men ordenes normale betydning tager over og erobrer digtets scene. Læseren ser mennesker for sig, der er bundet til deres kropslige eksistens (“kød”) lige så problematisk som sodflager til sæbe – og glemmer udgangspunktet.

Insisterer læseren på, at det sidste led (“de”) i sammenligningen skal

opfattes som sorgens forsamlede dråbeskibe, må han dog indrømme, at han nok ved, at han har at gøre med metaforer, men ikke hvad den overførte betydning nøjagtigt drejer sig om. Han ser kun et ganske surrealistisk billede af menneskeskibe for sig. At det oprindeligt skulle være udtryk for sorg, forbliver kun en vag og dunkel erindring.

Det er karakteristisk for Inger Christensens sammenligninger, at metaforer bygges ind i metaforer, således at bevidstheden og den fysiske verden bytter plads i konstruktionen, og fysikken ligesom skubber sig ind i bevidstheden. Resultatet er, at den konkrete verden bliver en form for bevidsthed. Det er systemet i *alfabet*.

Processen synes jeg er interessant, jeg vil derfor yderligere fokusere på fænomenet i fx hele "fra et tog der er standset", som er enklere:

fra et tog der er standset  
i utide ser jeg hvordan de  
kaster gløderne ud fra det  
slukkede teglværk

måske som de plejer går de  
ned over stien og væk mens  
det snart trækker sammen  
til regn

kun en kant af de fjerneste  
marker ligger stadig i sol  
så måske er det slet ikke  
gløder jeg ser

måske er det valmuer, måske  
er det slukkede teglværk  
en skov der kun delvis er  
fældet, måske

er det får der går ned over  
stien, mens skygger fra et  
hegn de går forbi bevæger  
sig i kast

det er som når man ser på  
et gammelt maleri, hvor der  
altid i baggrunden færdes  
en række figurer

som man først når det hele

forstørres kan skelne enten  
som folk der går hjem fra  
et teglværk

trætte soldater på march  
eller får der løber væk  
fra en hyrde; i forgrunden  
sidder Madonna

i et sammenfiltret krat af  
umodne brombær

Her er bevidsthedsplanet en række overvejelser af, hvad jeg'et ser fra et vindue i et tog, der holder stille. Jeg'et er usikker på, hvad det ser: et slukket teglværk eller en fældet skov; gløder fra teglværksovnen eller valmuer; arbejdere eller får, der går ned ad en sti. Hele denne usikkerhed sammenlignes med problemerne med tydningen af et gammelt maleri, som må forstørres, hvis man skal se motivet. Figurerne i baggrunden af maleriet kan enten være folk, der går hjem fra et teglværk, soldater på march eller får. Men i forgrunden kan man tydeligt se Madonna i et sammenfiltret krat af umodne brombær.

De to skildringer dækker ikke helt hinanden. Især maleribeskrivelsen rummer mere end togudsigten. Det er klart nok meningen, at den usikre aflæsning af maleriet skal sammenlignes med vanskelighederne ved at skelne landskabstrækkene. Men sammenligningen indeholder et par elementer, der er ganske tydelige, nemlig Madonna midt i brombærkrattet. Intet i udsigten fra toget svarer til hende. Men sammenligningsordene "det er som når" indikerer, at hun skulle være analog med noget, som jeg'et har vanskeligheder ved at se. Intet usikkert knytter sig imidlertid til hende. Forgrundsfiguren i maleriet bliver på denne måde helt fiktiv. Et rent billede. Et hjemløst Gudsmoder-ikon. Hjemløst fordi figuren unddrager sig vor konkrete forestillingsverden, virkeligheden, også selv om denne er nok så usikker.

Man kan fremstille metaforstrukturen i "fra et tog der er standset" sådan:

billedplan	xxxxxx	sammenligning: maleri
2. realplan	xxxxx	fiktion: Madonna blandt brombær
1. realplan	_____	psykologi: fortolkning af landskabet

Mønsteret er næsten det samme på de øverste trin i de foregående trappestigestrukturer: et metaforisk plan forvandler sig til et fiktivt realplan. På den måde bliver skildringer af verden i *alfabet* til rene bevidsthedsstrukturer.

Også Klaus Høeck arbejder med komplicerede sammenligninger, dvs.

sammenligninger hvis metaforer ikke altid fungerer som metaforer. Især i kærlighedsdigtet med den prosaiske titel “Torve, pladser” fra digtsamlingen *Hjem* 1985. Midt i digtet finder jeg følgende strofe:

Kærligheden har sine stadier.  
 Dén som når til det  
 sidste vil vide, at det  
 er som at krydse et torv  
 hvor de første snefnug  
 falder i mellemrummene:  
 samme nænsomhed og overraskelse.  
 Somom Verden standsede  
 sin gang et kort øjeblik.

Den sidste kærlighed sammenlignes med et torv. Torvemetaphoren er udbygget med mellemrum mellem fliserne, som de første snefnug lægger sig i. Man kan nok forestille sig en sen kærlighed som et torv i let snefald. Sneen står for det tempererede følelsesklima. Torvet kan man også se som et mødested, der er åbent for kontakt med andre mennesker. Sådan kan en moden kærlighed være. Men mellemrummene mellem fliserne kan være svære at få med i sammenligningen – hvad er de udtryk for? Klaus Høeck kommer straks læseren til undsætning. Snefnuggene i mellemrummene betyder mærkeligt nok “nænsomhed og overraskelse”. Og Klaus Høeck supplerer med en ny sammenligning til nærmere forklaring: “Somom Verden standsede sin gang et kort øjeblik”. Snefnuggene, der lander i mellemrummene og bliver liggende dér, er metafor for det sære ved, at nænsomhedsfølelsen fylder én til randen, og tiden står stille et kort øjeblik. Og det var jo ikke indlysende.

Opklaringen af metaforen kom altså overraskende. Og læsningen gik lige så overraskende i stå et kort øjeblik, fordi den vidtløftige sammenligning blev afbrudt, – hvorpå yderligere en ny sammenligning løfter læseren op i billedplanet. Grafisk kan man fremstille metaformønsteret i “Torve, pladser” på denne måde:

billedplan	xxxx	yy	sammenligninger: torv (x) og verden (y)
realplan	.....	....	den sidste kærlighed

Klaus Høeck priser i *Hjem* henrykt topografiske lokaliteter, som var han en barokpoet, Arrebo eller sådan en, men interesserer sig i virkeligheden kun for sjælen. Realismen og romantikken strides i Klaus Høecks digte. Forholdet mellem det realistiske billedplan og det romantiske realplan i digtsamlingen er meget fjernt. Sammenligning mellem dem er næsten umulig. De konkrete sammenligninger virker derfor umiddelbart postulerede og kræver alvorlig indsats af læseren for

at blive gennemført. Belønningen er imidlertid svimlende rutschebanetur i det semantiske. Det er hans system.

Henrik Nordbrandt er om nogen metaforlyriker. Og også hos ham danner de mønstre. I *Vandspejlet* 1989 er det dog ikke sammenligningen, som dyrkes, men symbolet, hvis undermening en eller flere metaforer er nøgle til.

Digtet "Kyria Dora's hus" er karakteristisk. Huset ligger i det græske landskab i skyggen af et bjerg. Selv kaster det skygge hen ad aftenen. Men når solen skinner lavt gennem de åbne vinduer, lyser en gyvelbusk op på den mørke bjergside – vinduerne i begge sider af de tomme rum ligger lige overfor hinanden og sender solens lys igennem til bjerget:

Om morgenen falder bjergets skygge over huset.  
Om aftenen klatrer husets skygge op ad bjerget  
med åbne vinduer: To ligger overfor hinanden  
så solen går hele vejen gennem huset  
og får en gyvelbusk på bjergsiden til at lyse.

Lysfænomenet er selvfølgelig ejendommeligt, men ellers er der intet mærkeligt ved huset, bortset fra at rummene må være tomme, hvis sollyset skal gennem to modsatte vinduer. Det er underligt, at læseren selv må forestille sig, at rummene er tomme, for at digtet skal synes naturligt. Digteren er godt kendt med det hus, for i næste strofe fortæller han om udsigten til en lokal havn fra et tredje vindue:

Fra et tredje vindu kan man skimte en havn.  
Under havspejlet i det lave sollys  
findes der to dybe sejrender:  
En for indgående, og en for udgående trafik.  
Fra mit vindu ser man hen under aften

lyset falde på de skibe der sejler ud.  
De der sejler ind er sorte skygger.

Nu siger han også "mit vindu", så man kan ikke undgå fornemmelsen af, at han bor i Kyria Doras hus, og at han er i færd med at fortælle om sit forhold til skygger, en fortsat affære gennem hele forfatterskabet. I allersidste linje forvandler de indgående skibe sig til sorte skygger, og denne skibsmetafor videreføres af læseren til hele digtet, der bliver en række antydninger af, hvorledes skyggerne behersker digterens liv. En enkelt pointerende metafor udpeger således tekstens undermening. Forlader han sit hus, ligger alt i lys, vender han tilbage, ligger det i mørke, blot med enkelte lysglimt bag sig, når solen står lavt. Hvad skyggerne betyder, får vi ikke noget at vide om, men noget fatalt er det nok, sorte som de er. Dybderne under havspejlet får også lov til

at forblive tvetydige. På denne måde bliver Kyria Doras hus i det græske landskab billede på Nordbrandt selv. I kraft af at mørket og lyset omkring det bliver symboler. Fortolket banalt: rejsen giver Henrik Nordbrandt håb, fast ophold truer ham med dæmoni.

Det er karakteristisk for Henrik Nordbrandts symbolisme i *Vandspejlet*, at en kort og tilsyneladende konkret skildring af et eller flere huse diskret bliver undermineret af en eller anden sproglig forskydning, normalt en eller flere metaforer, og bibragt en overført betydning, – samtidig med at den konkrete sansning fastholdes. Sådan er systemet i hele digtsamlingen. Grafisk kan Nordbrandts variant af symbolismen i *Vandspejlet* således illustreres på denne måde:

2. billedplan	yyy	en eller flere metaforer
1. billedplan	xxxxxxx ...	hus
realplan	..... ...	jeg

Jørgen Leth er filminstruktør med adskillige film bag sig. Når han i *Billedet forestiller 2000* skriver digte, forholder han sig ligesom en filminstruktør, dvs. han ser billeder, holder sit sprogkamera foran sig og registrerer i søgeren, hvad der sker inden for billedets rammer, fx i et vist tidsrum. Dokumentarisme er det imidlertid ikke, for han flytter rundt på elementerne i sine billeder, undersøger og fortolker dem – som var der tale om figurer, der skulle optræde på et stykke celluloid, ikke om virkelighed. Metoden er altså at skrive digte, som om man optog film. Filmoptagelse er således en metafor for den digteriske proces. Det er hans system. I en lille håndfuld digte i *Billedet forestiller 2000* skildrer han landskabet på Haiti på forskellige systemiske måder:

I “Solnedgang” arbejder Leth med en “emblematiske” fastholdelse af motivet, – “emblematiske” betyder symbolsk med en fast vedtagen betydning. Naturen skal altså fastholdes i et eller andet symbolsk billede. Det sker som bekendt i symbolismens sjælelandskab. Der er da også både et landskabsplan og et psykologisk plan i digtet:

Det er noget uperfekt rod som finder sted  
 hver dag ved samme tid, men med uhyre forskelle  
 som sprænger den emblematiske fastholdelse  
 og desuden er præget af skridende forandringer  
 inden for den tidsramme, man har valgt, f. eks.  
 den pludselige blegnen af det røde skær ude  
 i venstre side midt imellem bjergkontur  
 og et afhakket stykke hav, og hele tiden  
 stressede skyer på vandring, i spredt orden,  
 akkompagneret disharmonisk af lyden fra havet,  
 denne kubikmængde bugt som ligger og roder nede



blandt træer og hustage, og forgæves prøver  
 at finde form og ro og mening, for ikke  
 at tale om kokospalmernes sitren, som er  
 uden enighed, nogle helt stille, andre  
 løfter umotiveret på sig. Der mangler  
 en tanke med det hele, et system,  
 solnedgangens magiske time er fyldt med  
 uorden, med ting, der stræber væk og ikke  
 føjes sammen, ikke vil det samme.

Det psykologiske plan i digtet er dog fyldt op med gloser, som ikke kan fungere i naturbeskrivelserne, – som der står i digtet: “der mangler en tanke med det hele, et system”. Samler man dem alle, kan man se, hvorledes de efterhånden mister mening i landskabet og fremstår som helt åbne – det er netop systemet:

*et afhakket stykke hav,  
 stressede skyer på vandring,  
 akkompagneret disharmonisk af lyden fra havet,  
 kubikmængde bugt som ligger og roder  
 og forgæves prøver at finde form og ro og mening,  
 kokospalmernes sitren, som er uden enighed,  
 andre løfter umotiveret på sig,  
 ting, der stræber væk...ikke vil det samme,*

Hvad vil det sige, at skyerne er “stressede”? Hvad betyder det, at bugten ligger og “roder”, mens den “forgæves prøver at finde form og ro og mening”? Hvad er meningen med palmernes “sitren, som er uden enighed”? “Den emblematiske fastholdelse” er ikke lykkedes, må man vist hævde, hvis man ser solnedgangen som Leths personlige sjælstilstand. Hvis landskabet derimod læses som symbol på den moderne splittede tilværelse, kan det imidlertid lade sig gøre at fastholde emblematikken. Naturen ter sig alt for menneskeligt og bliver et udtryk for manglende ro og mening. Splittethed og nervøsitet har besat landskabet og gjort det til metafor for sig selv. Skyerne, havet, bugten og palmerne ligner en flok psykiatriske patienter i et venteværelse. Det er delvist selvforskyldt, når digteren til sidst jamrer over, at “solnedgangens magiske time er fyldt med uorden”. Klichéen: “solnedgangens magiske time” dækker i virkeligheden over manglende sammenhæng i livet og manglende fælles værdigrundlag for menneskers samvær. Det er det, landskabet symboliserer.

Under ét skildrer Jørgen Leth i “Solnedgang” landskabet ved hjælp af en række holdningsmetaforer. Disse glider ned gennem digtet fra meget subjektivt at karakterisere eksteriøret metaforisk over til at blive læst bogstaveligt og forsyne landskabet med en mening af splittelse og

tilfældighed, landskabet forvandles derved til et symbol på mangel på værdier. Mønsteret genfindes i det store og hele i alle Jørgen Leths landskabsdigte fra Haiti. Det kan illustreres af denne figur:

2. billedplan	y yy yyy	subjektiviteter
1. billedplan	xxxxx.x ..x ....	landskab
realplan	..... yyyy ...	manglende mening

Konklusion: Alle disse metaformønstre ligner hinanden, men de er ikke ens.<sup>2</sup> Dog er de mere eller mindre karakteristiske for hver forfatter. Så tit går de igen i de forskellige digtsamlinger, at man godt kan tale om et metaforsystem i hver. I modsætning til de fleste systemer, jeg omtaler i “Systemdigtningen: modernismens tredje fase”, er metaforsystemerne rene betydningsstrukturer, altså relationer mellem sammenhørende betydninger. Spring mellem betydningsniveauerne er det mest karakteristiske ved dem. Oftest er springene anbragt sidst i teksterne som en pointe. De overrasker og afdækker det dybest liggende betydningslag i det læste. Derfor er de ikke umiddelbart synlige i teksterne som form, men træder kun frem ved grundig fortolkning af metaforerne i teksten. De opstår i kraft af forfatterens bestræbelser på at udtrykke sig så anskueligt og perspektiveret som muligt på én gang; deres bestræbelser på at få samlet flere betydninger under så at sige én hat; – på at få formuleret et tydeligt og samtidig komplekst grundsyn.

#### Noter

1. Der er tale om en idealiseret figur, der beskriver den principielle opbygning af et aspekt af digtet. Tekstens bogstavelige betydninger kaldes realplanet (\_\_\_), de overførte værdiers konkrete udtryk kaldes billedplanet (xxx). De to planer tænkes liggende i to lag, således at billedplanets overførte værdier indlejres i realplanet. Springene mellem planerne i figuren er afgørende, den vertikale dimension; den horisontale er af mindre betydning. Det er således ligegyldigt, hvor langt plansignaturerne strækker sig, og hvilke signaturer der anvendes. Billedplanernes overførte værdier i realplanet markeres med en punkteret linje (....); de forskellige signaturbetegnelser (xxx,yyy) for billedplanets emner i digtene, demonstrerer, at billedmønstrene er de samme, uanset hvad digtene handler om.

2. I “Danske Studier” 2000 gør jeg rede for tre overordnede metaformønstre i artiklen “Tre mønstre – tilføjelser til ‘Om billedstrukturer i dansk lyrik’”. Alle mønstrene i den foreliggende artikel om metaforsystemer er varianter af det tredje mønster, klasestrukturen, som er den hyppigst forekommende af de tre mønstre.