

# Hvad er metrik?

## Nye overvejelser<sup>1</sup>

PER AAGE BRANDT

### 1. Quid?

En enkel bestemmelse af det metriske ville være den, der slet og ret fastslår, at det er det numeriske formperspektiv, som kendetegner det poetiske udtryk. Den i poesien fungerende udsigelse adskiller sig fra udsigelsen i andre sproglige genrer ved at bero på en konflikt mellem intonation og metrik. Mellem en intonerende kontinuitet og en metrisk diskontinuitet. Det i poesien konstituerende element *verset* beror på en 'tællende tale', som hviler på denne konflikt.

I en for nylig udviklet analyse af fænomenet *veridiktion*<sup>2</sup> foreslår jeg en model, der betragter udsigelsen overhovedet som en stratificeret skematik, hvori den fundamentale, *propositionelle* instans: sætningens blotte subjektale fremførelse, overlejres af en *diskursiv* instans: den retoriske udsigelse (der taler på den førstes vegne og indfører ironien), som atter overlejres af en *fiktionel* instans: den fortællende udsigelse (som taler i retorikkens „sted“ og indfører det fatale), der endelig overlejres af en i radikal forstand *tekstuel* instans: den poetiske udsigelse (som atter taler i fortællerens „sted“); denne sidste er en strukturel sidste instans, og den er netop kendetegnet ved den metriske formning, uden hvilken „stemmen“ ville være den fiktionelle fortællers eller en underliggende udsigers. Udsigelsens niveauer er afgørende for den naturlige interpretations niveauer. Receptionen er på forhånd indstillet på at skelne det tekstuelle, det fiktionelle, det diskursive og det propositionelle; ellers ville mennesker misforstå hinanden i langt alvorligere grad, end det allerede er tilfældet.

Metrikken i videste begreb - selve den numerisk-rytmiske kontrol, som kan være virksom i menneskers intenderende omgang med verden, dvs. i opmærksomhed og udtryksaktivitet, sproglig eller ikke - omfatter talens prosodi og gestikkens koreografi såvel som tankens gangarter og fantasiens hop og spring, ja, alle vore vaner, individuelle og kollektive. Hele vor tilværelse i tidens dimension, enhver planlægning, beror på tællelige genkomster af ting, som vi identificerer i kraft af denne kommen og gåen, og som vi skelner og ordner i paradigmer og klasser, når de først er blevet tællelige og dermed selv-identiske. Forskel bygger på identitet, som bygger på metrik. Hvis vi tror, at vi selv hver for sig er helt forskellige fra alle andre, tror vi også, at vi i vor forskel er identiske med os selv, og det tror vi, fordi vi - vore bevidstheder - kommer og går, f. eks. gennem søvnens metrik. Alt intentionelt er metrisk. Når det metriske udfoldes i rummet - i en geometrik - , jf. striber i fodgængerovergange, kalder det på et rytmisk gennemløb. Skriften, med dens punktuationer og ordadskillelser, kalder således på en gennemløbende tale, som læser *op* i tid, hvad pennen skriver *ned*. „Op“ i tid, „ned“ i rum.<sup>3</sup> At vi overhovedet opdager, at vi har en stemme<sup>4</sup>, skyldes formentlig poesien, hvori denne stemme løsner sig fra sproget og bliver en slags ting, netop ved metrikkens mellemkomst.<sup>5</sup> Det metriske i snæver, poetisk forstand lader sproget henviser til det metriske i videre forstand: os selv, der ellers er så uforståelige og utilgængelige for os.

## 2. Quomodo?

Enhver kan høre, at Poul Borums voldsomme, bevægende frivers i *Informel suite (Rinkesten, 1964)* er metrisk styrede:

(III)

- 1 Kalken er blod  
læsk den med gråd  
bland ingen sjæleformer  
i det rustne kar
- 5 kalken er blod  
rummer utætte figurer  
stav med fingrene  
dine øjnes forvirring

kalken er blod  
 10 læs der dine skrifttegn  
 tyd gennem smertens  
 penseløjnehår  
 blodet som tegner  
 din ubanede vej  
 15 med dråbevisse ord.

De to stærktryk<sup>6</sup> i de dystert trommende to første vers fremhæves af det lettere tredje vers, der måske har tre stærke tryk (bland INgen SJÆleFORmer). Så atter to vers, der er tunge som de første (skønt det fjerde lægger svagtrykkene på en anden måde), og et brydende, lettere vers, der dog også har to stærktryk, men mellem dem hele tre svage (rummer U-tæt-te-fi-GURer). Syvende og ottende vers bliver atter tungere, indtil kánonen (KALken er BLOD) kommer tilbage for tredje gang i niende vers. Så kommer det voldsomme tiende, med to nabostærktryk (LÆS DER dine SKRIFTtegn) - den understregede del bærer kánonens trykstruktur. De følgende fire vers med to stærktryk danner en gruppe, hvis første og tredje vers atter indbygger kánon-batteriet (TYD gennem SMER...; BLOdet som TEG...), og hvis andet og fjerde i kontrapunkt genoptager sjette vers' indre svagtrykbatteri (PEN-sel-ø-jen-HÅR; ...U-ba-ne-de-VEJ). Kadencen i femtende vers kalder derfor på en dobbelt læsning: enten nøjagtigt som det fjortende (med DRÅbevisse ORD) eller med tre stærktryk som det voldsomme tiende (med DRÅbeVise ORD), som det også forbinde sig semantisk med. Blod, forvirring og smerte skriver dråbe for dråbe de ord, der former subjektets (din) vej eller skæbne. Ashes to ashes/ and dust to dust. Dødstrommerne hamrer som i Purcells begravelsesmusik.

Ordene bliver metriske dråber, både fine som øjenhårspenslen og hårde som de tunge tryk (enstavelsesordene er særlig prægnante: blod, læsk, gråd, kar, stav, læs, dér, tyd, vej); kadencen, der også læses langsommere, kalder således et muligt metrisk stærktryk frem på et sprogligt svagtryk (...VI...)<sup>7</sup>, fordi strofen til stadighed har enerveret øret med denne vekslen mellem tungt og let, og de tre stærktryk fra tiende vers til sidst kastes på det femtende vers.

Lad os vende tilbage til hovedspørgsmålet: hvorved er metrikken forskellig fra intonationen? Det er den ved at strukturere det hørte forløbs tid *numerisk og ikke emfatisk*. I stedet for at fordele udtrykkets volumen efter indholdets „betydning for udsigelsen“, fordele den det på stavelserne i teksten, uden hensyn til ytringen og ytreren. Resultatet er, at der opstår vers - på tværs af ytringerne -, og at teksten bæres af en anden stemme end ytreren. Trods ytringens hypotaktiske organisation af ord og syntagmer høres således en *parataktisk* klangfølge bygget af ikke-betydende enheder, stavelser. Det metriske i udsigelsen (nemlig at affektiviteten løsnes fra „meningen“) er derfor ikke et grammatisk-lingvistisk, men et poetisk fænomen, og det udgør altid et selvstændigt organisationsprincip, uanset forskellen mellem metriske traditioner i den skrevne og mundtlige verdenslitteratur. Kendskabet til disse traditioner - som er høremåder - er i praksis afgørende for opfattelsen af metrikkens manifestationer; men bag traditionerne ligger et og samme grundprincip: det syllabiske udtryksstofs numeriske organisation.

Den metriske regel, vi følger, når vi læser danske frivers eller bundne vers, er den, der kendetegner *germansk metrik*. Her vejledes intuitionen om det metriske mønster af de leksikalske og syntaktiske, kort sagt sproglige trykforløb. Da imidlertid sprogtrykkenes forløb er langt mere nuancerede og kontinuistiske end den afgørende numeriske organisation af forløbene, vil metrikkens manifestation bero på en art oversættelse fra metriske tryk til sprogetryk, dvs. en projektion, som ikke behøver at følge én bestemt regel overalt i en tekst, og som under ingen omstændigheder kan være en isomorfi. Man kan altså aldrig med sikkerhed udlede et metrisk mønster af sprogetrykfølgen i et vers. Metrikken ledsager så at sige sprogetrykfølgen som en distant musik, der høres „gennem“ versenes række. Intet vers i et digt behøver at manifestere dets metrik ved den enkle regel, at sprogligt stærktryk gælder som metrisk stærktryk, og at et sprogligt svagtryk ækvivalerer med et metrisk svagtryk. Metrikkens manifestation i sprogestoffet vil derimod være den almene definition af *rytme*.

Giver det overhovedet mening at tale om stærke og svage *tryk* i en almen metrik? Vi ved jo, at antikkens metre intet havde med

tryk at gøre, men med stavelseslængder, kvantiteter. En almen metriks enheder er simpelthen tælleligheder, og heraf følger det, der alligevel får os til at tale om „tryk“ i metrikken, nemlig det tælleliges rekursivitet - det, som musikken kalder takten - , dets gruppering: tallene danner tegnsystemer (titalssystem, tyvetalssystem, totalssystem osv.), således at en bestemt talmængde integreres i et simpelt taltegn, positionelt overordnet simple taltegn; musikere, der vil orientere sig i et firetaktsforløb, benytter således et firetalssystem: „*en to tre fire, to to tre fire, tre to tre fire, fire to tre fire, fem to tre fire, osv.*“ Disse gruppetal bliver positionelt prægnante, fordi de angiver, hvilket tal de øvrige taltegn betyder. Det er ganske enkelt denne prægnans, som adskiller taktmærket og det enkelte slag, jeg omtaler som metrisk stærktryk. Musikalsk firetakt behøver på ingen måde at manifestere det ved akustisk stærktryk; vi kan have: „*en to tre fire*“ (jazz og tango). Alligevel er det der. Ved at opleve numerisk installerer vi det metriske som et fundamentalt skema: ingen tællelighed uden taktuel prægnans. Takt og *fod* er forbundne, idet en „versefod“ elementært er et eller et par metrisk prægnant slag med omgivelser, så meget som et sammensat dansetrin ville medtage. Tal-systemernes antropologiske oprindelse kan meget vel være denne koreo-metriske skematik.

Hvordan kan man da overhovedet bestemme et digts, en strofes eller et vers' specifikke metrum? Jeg har ofte oplevet dette spørgsmåls dramatiske potentiale.<sup>8</sup> Til sammenligning kan man naturligvis afspille enhver march i valsetakt uden at ændre en eneste nodeværdi; men dens melodiske frasering bliver da bemærkelsesværdigt akavet: dens globale rytmik mister sin intelligibilitet. I vor egen germansk metriske tradition følger vi den heuristiske og abduktive slutningsregel, at vi i et digt opsøger vers med et eller to sproglige svagtryk mellem de sproglige stærktryk; og finder vi sådanne, generaliserer vi forsøgsvis deres numeriske mønster (som ofte først er regelmæssigt over en hel strofe) som et muligt organisationsprincip for alle eller nogle andre, mindre tydelige vers i digtet (med ingen eller mere end to sproglige svagtryk mellem stærktrykkene); hvis læsemåden frembringer en acceptabel frasering, har vi 'fundet' digtets met-

rik. Vi tager ofte fejl, og det gør digterne også, kan man konstatere. Men det betyder blot, at der er noget at tage fejl af, ligesom det er tilfældet med en teksts sætningsbygning.

### 3. Cuando?

Lad os for overblikkets skyld betragte nogle eksempler, der viser, hvornår vi kan gøre hvad i analysen. Først et monostrofisk digt af veroneseren Catul<sup>9</sup> („Om tælling af kys“, min titel og oversættelse):

*Viuamus, mea Lesbia, atque amemus,  
Rumoresque senum seueriorum  
Omnes unius aestimemus assis.  
Soles occidere et redire possunt ;  
Nobis cum semel occidit breuis lux,  
Nox est perpetua una dormienda.  
Da mi basia mille, deinde centum,  
Dein mille altera, dein secunda centum,  
Deinde usque altera mille, deinde centum.  
Dein, cum milia multa fecerimus,  
Conturbabimus illa, ne sciamus,  
Aut ne quis malus inuidere possit,  
Cum tantum sciat esse basiorum.*

Lad os leve, min Lesbia, kom, lad os elske,  
Lad alle de gnavne gamlinges skumlen  
For os kun gælde en latterlig skilling.  
Sole kan slukkes og opstå igen;  
Men når først engang vores lille lys slukkes,  
Venter en eneste evig nats søvn os.  
Giv mig tusinde kys og derefter hundrede,  
Dertil tusinde nye og andre hundrede.  
Dertil straks andre tusinde, derefter hundrede.  
Lad os derefter, når vi har talt mange tusinde,  
Holde op med at tælle og hellere glemme dem,  
For at ikke en ondsindet sjæl skal misunde os,  
Når han hører, at så mange kys kunne gives.

Catuls faste metrum er her ellevestavelserverset, hendekasyllaben, *phalaeceus*, som består af en glykonisk versedel, med en korjambe i midten, (= - / = u u = / u = ), plus en bakkæisk fod (u = -).<sup>10</sup> Hans metriske batteri er altså det følgende:

= - / = u u = / u = / u = -

eller: bum ba *bum* di di *bum* di bum di bum ba  
 vers 1: vi ua mus, me a Les bi a^at que^a me mus,  
 vers 2: ru mo res que se num se ue ri o rum

Hvilken metrisk mening er der i et sådant verseforløb? Hvis Crusius har ret, er verset udstyret med fem metriske hovedtryk (her noteret: =), så at vi har en art 5/4-takt: *DA mi BASia MILle, DEINde CENtum* (7. vers), ligesom i Dave Brubecks *Take five*. Tendensen vil da være 3 + 2 inde i takten, som i det netop viste vers (*en* og to og så tre og *en* og to og). Sætningsstrukturen vil trække i andre retninger, og der vil opstå modtakt eller spændinger, som vil „konturbere“ øret og netop skabe den poetisk bærende konflikt mellem intonation og metrum, hvori rytmikken består. Kys udveksles efter en tilsvarende mellemting mellem følelser og ceremoni.

Lad mig tilføje, at oversættelsen af metrisk fast poesi ikke nødvendigvis har valget mellem anvendelsen af samme metrum og løse frivers; samme metrum ville end ikke give mening på dansk anvendt på latinsk poesi, medmindre man gav sig til at skelne lange og korte vokaler (åbne og lukkede stavelser) og således så bort fra den germansk metriske høremåde, som er grundlaget for nordisk versekunst. Man kan i stedet simpelthen som oversætter finde sig et metrum, der oversat i sproget frembringer en tilsvarende fasthed, f. eks. som i min Catul ovenfor en 4/4-takt med en eller to tryksvage mellem de stærke: *Giv mig TUsinde KYS og DERefter HUNDrede...* Noget tilsvarende gælder oversættelse af romansk poesi til dansk.<sup>11</sup>

Hos Borges finder vi det moderne hendekasyllabiske vers, især i hans sonetter. Den første sonet i *Ajedrez* (Skak)<sup>12</sup> ser sådan ud:

1 En su grave rincón, los jugadores  
 Rigen las lentas piezas. El tablero

Los demora hasta el alba en su severo  
Ámbito en que se odian dos colores.

- 5 Adentro irradian mágicos rigores  
Las formas: torre homérica, ligero  
Caballo, armada reina, rey postrero,  
Oblicuo alfil y peones agresores.

- Cuando los jugadores se hayan ido,  
10 Cuando el tiempo los haya consumido,  
Ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra  
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.  
Como el otro, este juego es inifinito.

#### Oversættelse i 5/4:

Spillerne styrer i deres dystre hjørne  
De sene brikker. Brættet holder dem fast  
Til dagry i den alvorstunge lyskreds  
Hvor hadet mellem sort og hvidt regerer.

Inden for kredsen hersker magisk strengthed  
Som stråler fra figurerne: det bryske  
Tåm, den lette rytter, kongen hengemt,  
Dronningen væbnet, den snigende løber, bonden.

Når spillerne engang er gået bort,  
Når tiden har fortæret dem, vil riten  
Utvivlsomt ikke dermed være ophørt.

I Østen tændtes bålet, denne krig  
Hvis skueplads i dag er hele jorden.  
Som hint er dette brætspil uden grænser.

Hvert vers indeholder ifølge et sådant digts *romanske metrik* et fast stavelsesantal, her elleve, og i stedet for antikkens raffineret vekslende stavelseskvantitative fødder en fast række enkle tryk-fødder<sup>13</sup>, her fem jamber plus en stavelse med svagtryk. Kun i



syvende vers er fraseringen så godt som uden modtakt: caBALlo, arMAda REIna, REY postREro...

Hvis vi vil følge Borges' frasering, må vi altså kunne høre den voldsomme kontrast mellem den sprogligt intonerede tryklægning:

En su GRAve rinCON, los jugaDOres (tre stærktryk)  
og den metriske:

En SU graVE rinCON, los JUgaDOres (fem stærktryk)

Trykmængden varierer i den intonerede udgave mellem kun to (Cuando los jugaDOres se hayan Ido, / Cuando el TIEMpo los haya consuMIdo) og (sjældent) fem, med flest på tre og fire. Den metriske trykrække rokker sig ikke fra sine fem. Hos Borges bestemmes versets klang ofte af de metrisk prægnante stavelsers vokaler: (2) RiGEN las LENTas piEzas. El tabLEro ; (12) En EL OriENTE se^ ENcendió^Esta guErra ; (14) Como^El otro ^Este juEgo... Herved trækkes de tre liniers betydningsstof også mod hinanden: skakbrættet med dets intensive langsomhed (2) og dets ekstensive hurtighed (12, 14), dets indadvendte, „indædte“ magi og udadvendte kraft, den flammende ekspansion. Netop de finitte figurers lokalt afgrænsede, dynamiske kraftfelt, den formelle stringens, bliver et globalt, grænseløst, infinit vilkår. Spillet, gjort af former og kræfter, bliver for de dødelige en ubrydelig rite eller et eksistentielt bydende, passionelt, fastholdende, transcendent og udødeligt metrisk princip. Krigen, hadet, lidenskabernes stringens - hvor meningsløs den end er: „to farver hader hinanden“ - følger i enhver skala dette rum-tidslige metrum, som definerer et spil. I denne henseende opfører poesien sig altså netop som tilværelsen. Poesien driver ikke blot gæk med sproget, den spiller skak med det, mod det, tryllebinder det og (for)fører metrisk<sup>14</sup> dets betydninger ud over deres grænser. Spillets magt er større end dødens autoritet, et muligt billede af den ondskab, de jordiske ikke kan stå for, fordi den er numerisk.

Et kendt<sup>15</sup>, sent digt af Hölderlin<sup>16</sup> lyder således:

#### Die Aussicht

Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben,  
Wo in die Ferne sich erglänzt die Zeit der Reben,  
Ist auch dabei des Sommers leer Gefilde,

Der Wald erscheint mit seinem dunklen Bilde.

Dass die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,  
 Dass die verweilt, sie schnell vorübergleiten,  
 Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet  
 Den Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzet.

UDSIGTEN

Når menneskenes bo og liv forsvinder bort, (6)  
 Hvor vinrankerne modne lyser mod det fjerne, (6)  
 Ses også dér de tomme sommermarker, (5)  
 Og skovens dunkle billede står frem. (5)

At tidernes fuldendes af naturen, (5)  
 Som dvæler, mens dé hastigt går forbi, (5)  
 Er af fuldkommenhed, den høje himmel lyser (6)  
 For mennesket, som løv omkranser træer. (5)

Her er vi tilbage i den germansk metriske høremåde; den tilstræbte jambiske fasthed opnås kun - modsat hvad vi så hos Borges - ved det greb, vi kalder poetisk licentios „omvendt ordstilling“<sup>17</sup> („Jeg en gård mig bygge vil“). *Udsigten* bruger foranstillede genitiver, men ikke overalt (i første, tredje, syvende vers, men ikke i andet og femte), nexus-omstillinger („Sig nærmer tiden“), men ikke overalt; objekt-omstilling i sidste vers; fjerde, femte og sjette vers er helt fri for greb af denne art, *straight*. Forskellen mellem sekstryk-vers og femtryk-vers synes at påvirke Hölderlins måde at kaste versene af sig på; det enkle versekast gør tonen enklere, mere lavstemt og indtrængende. Licentios omstilling er på vej ud af det tyvende århundredes versfrasering og dukker nu stort set kun op i festsange og ellers for sjov. I nutidig germansk metrik - i hvert fald fra efterkrigstiden - løsnes i stedet „fodslaget“, som jeg nævnte det ovenfor (sidst i „Quomodo?“), således at de stavelser, der bærer metrisk stærktryk (og oftest også markant leksikalsk stærktryk), omgives af x svagtryk ( $x < 3$ ). Komposition udfrå versefødder i strengere forstand er hermed ophævet. Om vi et givet sted har en „jambe“ eller en „anapæst“ osv. leksikalsk set, er uden betydning, når blot

trykforløbet giver mening. Det er så at sige den pris, vi har betalt for udelukkelsen eller undladelsen af licentiøse omstillinger. Bundne vers klinger dermed omtrent som frivers; det er formentlig indflydelsen fra friversene, der har medført denne udvikling.

I min oversættelse af *Udsigten* har jeg fulgt det samme princip. Min høremåde forhindrer mig i at gøre det samme i oversættelsen, som originalen gør på dette punkt. Det forekommer mig at løfte teksten ind i den aktuelt hørbare poesis verden og dermed at gøre den gangbar, læselig og oplæselig. Rimtvangen medfører på den anden side en semantisk ombrydning, som i almindelighed gør oversatte digte komplet ukendelige. Et mere beskedent mål for aktuelle oversættere af poesi er at gengive mest muligt af originalens betydningsstof uden at fjerne versenes økonomi; dvs. uden at sætte leddeløse prosalinier i deres sted. Oversættelse af bundne vers fordrer metrisk fasthed.<sup>18</sup>

Hölderlins meditation over menneskene, der forsvinder ind i verden som lysende natur, når denne i sin fuldkommenhed dvæler, mens tiderne skifter, lader digtet selv være denne faste, dvælende „omkransning“ af det skiftende: *Dass die verweilt, sie schnell vorübergleiten...* er hvad vi hører i verset, der uden omstillinger intonerer (kontrasten die / sie), mens metrikken tæller; og den, der tæller, dvæler, standser - hvor meget han end iler. Tæl til ti, før du gør noget overilet...

\*\*\*\*\*

## Noter

<sup>1</sup> Artiklen „Metriske meditationer“, *Passage* nr. 11-12 (1992) udgør da referencen som en første overvejelse. I „Rytmens fænomenologi“, *Tryllygten* nr. 1, Kbh. 1991, finder man i øvrigt en elaboreret ansats til perspektivet i den førstnævnte. Metrikken angår naturligvis både musiksemiotikken - jf. „Om måner og fugle“ in F. Gravesen, *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*, Kbh. 1993 - , udsigelsesanalysen, psyko-semiotikken og tidsanalysen - se *Almen Semiotik*, nr. 7-8, Århus 1994 - , som jeg forbinder i *Dynamiques du sens*, Århus 1994.

<sup>2</sup> „Quelque chose - Nouvelles remarques sur la véridiction“, Center for Semiotisk Forskning, Aarhus Universitet.

<sup>3</sup> Visse fænomener, som er 'oppe i tiden', falder derefter ned i historiens bogholderi. Men først må de 'opstå', idet de rejser sig, åbenbart fra et grundlag, som talen af skriften, eller som hos Hjelmslev: som forløbet af systemet. Hvad er da metrikkens første, tiden eller rummet? Spillet eller skakbrættet? Dens første er givetvis *tallet* selv, hvis betydning er nær-vær-fravær, dvs. mulighed. Det mulige går 'op' og bliver tid eller 'ned' og bliver rum. 'Oppe' i tiden bliver det eksistens, 'nede' i rummet bliver det intelligibilitet. Jf. *La charpente modale du sens*, 1992.

<sup>4</sup> Jf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, 1967, som 'kritiserer' Husserls fænomenologi som baseret på den ved talen givne oplevelse af selv-nærvær. Han kunne med samme ret 'kritisere' tyngdekraften (jf. min artikel om Poul Borum, „Det var dér han var“, udk. 1994). - Se heroverfor I. Fónagy, J. Kristeva, J.-A. Miller m. fl., *La voix. Colloque d'Ivry*, Paris 1989.

<sup>5</sup> Tidsskriftet *Action poétique*, nr. 133/134, 1994, bringer en stor og rig-holdig enquete om spørgsmålet: „La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle, disparaître?“, som bl. a. besvares udførligt af Jacques Roubaud og Henry Deluy; Christian Prigent (s. 32) siger, at poesien i kraft af sine rytmikker, hvordan de end udformes, gør rede for „la sensation que nous avons du discontinu des choses et de l'in-signifiante du présent (l'innommable „réel“)“.

<sup>6</sup> I antikken ville verset udgøre en korjambe: - u u - .

<sup>7</sup> Man vil da i øvrigt høre: viise ord.

<sup>8</sup> Således da litteraten Erik A. Nielsen under en debat i Forfatterforeningen forsvarede det synspunkt, at Racines *Phèdre* bestod af jambiske vers. Hvorfor ikke? F. eks.:

Oui, PRINce, JE lanGUIS, / je BRÛle POUR ThéSÉE...

Stavelser synes lige så tålmodige som det papir, der tager imod vore øvrige vildfarelser.

<sup>9</sup> Fra Catulli Veronensis Liber, i udvalg m. fr. overs. ved Pierre Feuga, Coll. Orphée, Ed. La Différence, 1989. - *Banana Split* nr. 3, Kbh. 1992.

<sup>10</sup> Notationen: - , u , = angiver: lang, kort, lang-betonet. Se Fr. Crusius, *Römische Metrik*, München 1967. J. W. Halporn, M. Ostwald, T. G. Rosenmeyer, *The Meters of Greek and Latin Poetry*, N. Y. 1963. Jeg takker Hanne Roer for catullisk medskandering og den sidste henvisning.

<sup>11</sup> I min oversættelse af Giacomo Leopardi, *Il infinito*, i *Banana Split* nr. 6, 1993, har jeg bevaret originalens 5/4, hvilket man visse steder skal tælle efter med en vis smidighed for at høre - ligesom hos Leopardi bliver ikke alle prægante tryk naturlige sproglige stærktryk, men ret mange bliver det. Forskellen er, at Leopardi hører jamber og kun jamber, og disse hørte fødder går i romansk metrik uden videre helt på tværs af sprogtrykkene, fordi versets stavelsesantal (elleve) til gengæld er fast - når

sammentrækningerne (synæreserne), overtaget fra antikken, medregnes. Originalen og oversættelsen har altså begge 5/4-takt, men metret er ikke det samme! Oversættelsen via germansk metrik tæller ikke stavelser i verset, da stærktrykkene „søger“ sproglige stærktryk, og antallet af svagtryk (1 eller 2) mellem stærktrykkene er variabelt. Man kan sige, at verset da bliver metrisk løsere, men sprogligt fastere - og lettere at høre i oplæsning. - Jeg går i detaljer med disse forhold, fordi praksis viser, at de er uindlysende og svære at forstå, selv for vore digtere...

<sup>12</sup> Fra *El hacedor*, 1960.

<sup>13</sup> I det franske dodekasyllabiske (12-stavelser lange) aleksandrinerens - jf. note 7 ovenfor - er der metrisk tale om fire anapæster, som da fraseres sprogligt efter historisk vekslende (rytmiske) konventioner, jf. M. Grammont, *Petit Traité de Versification française*, Paris 1965 ff.; J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris 1965 ff.; „Métrique française et métrique accentuelle“, *Langue Française*, nr. 99, 1993. I *Phèdre* såvel som overalt ellers er det metriske grundlag altså f. eks.:

*D'un aMOUR crimiNEL Phèdre acCUse HippoLYte!*  
*Un tel EXcès d'horREUR rend mon Ame interDite ;*  
*Tant de COUPS imprévUS m'accabLENT à la FOIS,*  
*Qu'ils m'ôTENT la paROle et m'éTOUFFent la VOIX*

Og *Phèdre* udbrød faktisk:

*Oui, prinCE, je lanGUIS, je brûLE pour ThésEe...*

Dette generer germanere voldsomt, fordi de ofte tror, at enhver metrik må „opsøge“ sproglige hovedtryk. Romanske oplæsere kunne ganske vist aldrig finde på at læse i sådanne anapæster, medmindre manifestationen er til det; men metrik er jo ikke et læsemønster, det er blot den orden, fraseringen er „oppe imod“.

<sup>14</sup> Metrik og magi er to sider af samme sag. Formulærens kraft, dens bindende virkning på mennesker, beror afgørende på dens metrum. Omvendt fremkalder dette oplevet magiske fænomen, vi kalder lidenskab, metriske ekstaser. Hinsides sprogets diskursive kværnen venter tallene os.

<sup>15</sup> Roman Jakobson, Grete Lübke-Grothues, *Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin*, Suhrkamp 1976.

<sup>16</sup> Filologisk dateret 1843, digterens dødsår.

<sup>17</sup> Th. Bjørnvig, *Passage* nr. 11/12, ss. 177-178, forsøger dette greb, men kan besynderligt nok ikke høre det, når det optræder. Kong Kristian (Ewald, 1779): „og kamp og sejer før mig til“. For Bjørnvig findes det simpelthen ikke hos Ewald og heller ikke hos Hölderlin. Meget man høre skal, før af ørerne falder.

<sup>18</sup> Men heller ikke denne fordring står oversætterne klar; den lærde belgiske Hölderlin-oversætter Alain Préaux, som underviser ved *École supérieure de traducteurs et interprètes de la Ville de Bruxelles*, bruger som næsten alle andre akademiske poesioversættere udelukkende sl-

appe frivers, dvs. livløs knækprosa, i sin tosprogede 'gendigtning' af de sene digte, *Poèmes de l'autre vie*, Bruxelles 1993. Forlagets (Ed. Le Cri) serie hedder ellers *Poètes à découvrir*. - *Poètes à retraduire* ville være mere passende. - Denne debat raser i øvrigt i Frankrig, hvor den er blevet en strid mellem poeter og akademikere, der slås om oversættelværdigheden; begge parter går til yderligheder (et internationalt digtermøde ved institutionen Royaumont 1992 var helliget 'oversættelsesproblemet'; ingen fokuserede på dets metriske aspekt).