

MODERNISMENS SYMBOLVERDEN

Asger Schnack

Brugen af symboler i den modernistiske poesi diskuteres. Påstanden er, at symbolerne i modernismen løsrives fra alle faste, allegoriske mønstre. De lades med egen kraft og bliver på en måde deres eget symbol. Tre symboler behandles nærmere, med eksempler fra dansk litteratur: strengeinstrumentet, de lukkede øjne og floden.

1.

Jeg har valgt at tage udgangspunkt i et par citater fra Jørgen Gustava Brandts bog *Hvad angår poesi* –, der udkom i 1982. De er hentet fra et stykke med overskriften »Modernisme«. Det hedder her, bl.a.:

»I virkeligheden er modernismen én lang samtidshistorie. Baudelaire gav i sidste årh. *det moderne* dets præg, digtet blev objektiverende; Apollinaire brugte ordene *modernisme* og *surrealisme* som sofistikerede slagord, men programmet lå nær ved Baudelaire (og Rimbaud). Den eksklusive sjæl var bristet som illusion. Træk, der hed *symbolisme*, dukker op som autosymbolske udtryk, sensationer båret af vor tids enorme, til det uvisse forlængede, betydningsradius. (...) Modernismen er international – men ikke som stil, ikke som retning, det enkelte digterværk er udviklet intimt af modersmålet, det er en del af rigdommen. (...) Den kosmopolitiske lighed ligger i en kunstnerisk stræben, der er ufravigelig. Den indicerer *sensibilisering* – såvel af den »indre« som den »ydre« verden. Delvis en visionær transfiguration, der eliminerer væsensforskellene i sfærerne. »Pioner« var også Mallarmé – og Whitman med hans ekspansive (og mystiske) *identificeringer*. Moderne poesi har genetisk forbindelse med *de* »klassikere«, der afviger fra abstrakt europæisk tradition, f.eks. Blake, Hölderlin, Nerval. Poesien inddrager »de fremmede« kulturer og eksakte fysiske erfaringer. *Materialiseringen* af livsfølelsen karakteriserer bevægelsen uanset skiftende metoder, teorier og programmer til og med nutidens mangefacetterede udtryk. – Poesi er, mener Pound i 1910, følelsernes *ligninger*, og i 1919 finder Eliot, at digtning er *det objektive korrelat* for følelsen, som også

Asger Schnack, f. 1949. Forfatter og forlagsredaktør. Debut 1967. Blandt de seneste udgivelser kan nævnes: *Lyriskbogen. Dansk lyrik fra 1680 til 1990 – med europæiske eksempler* (1992) og *Pludseligheden. Udvalgte digte* (1994).

tænker. Begreberne vender tilbage til sansningen som kilde til al anskuelighed, også af den anede metafysiske sammenhæng. (...) Et skelsættende træk i forhold til romantik og naturalisme – og siden al populær sentimental-lyrik – er, at modernismen er uinteresseret i særtilfældet, i det selvkredsende jeg, i skæbnens plot, kort sagt: al anekdotisk livsmening og individualisme. Poesiens verden er ikke en herskende orden, men en verden i forvandling, og digtets jeg er en anonymos der undersøger det fællesmenneskelige.«

2.

I den poetiske modernisme løsrives sindbillederne fra enhver overleveret praksis. Man kan sige, at hvis et symbol defineres som en konkret genstand, der repræsenterer noget abstrakt, så lægges vægten i modernismen – i højere grad end i tidligere tiders poesi – snarere på den konkrete, sansede genstand end på, hvad den repræsenterer. Det er én ting, men også valget af genstande frigøres i form af en ekstrem udvidelse, fra faste regler, der modsvarer et hierarkisk system, til nivellerede – depersonaliserede – eksempler på sproglig udfoldelse.

I modernismen understreges en *kunstnerisk* tilgang til symbolet og til billedbruget i det hele taget. Der er i denne forbindelse – som altid – grund til at fokusere på den fare, der generelt ligger i at overbetone det symboliserede til fordel for det symboliserende, når man har med litterære – eller andre kunstneriske – værker at gøre. Der er en tendens til i almindelig fortolkningsiver at glemme tekstens konkrete genstande, især selvfølgelig i pædagogiske sammenhænge, og ende i abstraktioner alene. Jeg vil sige, at den, der oplever abstraktionen – og altså i en vis forstand forstår teksten – men i skyndingen glemmer den sansede genstand, i en dybere forstand forstår mindre end den, der blot oplever den sansede genstand og ikke fatter dens henførende signal.

Det er i princippet ligegyldigt, om det er nye eller ældre tekster, der er tale om. Lad os som eksempel tage Ambrosius Stubs ca. 260 år gamle arie »Du deylig Rosen–Knop«, der klart og tydeligt er bygget op af fire strofer: 1) beskrivelse af rosenknoppen; 2) at den visner og forgår; 3) at pigen – Phillis – ligesom rosen også en dag vil gå til grunde; og 4) moralen: at der findes en skønhed, der ikke forgår, nemlig dyden: »Lev til din Skabers Ære, / I Dyden hans at være! / Naar alting da forgaaer, / Din Skønhed evig staaer.«

Der er ingen tvivl, det siges direkte i digtet, at rosen bruges af digteren som billede på selve forgængeligheden. Det hedder ligefrem i tredje strofe: »Kom, Phillis, kom og see! / Betragt dit Billede!« Men digtet består jo ikke af denne formaning, men derimod af vejen frem til formaning. Nemlig de uforglemmelige linier om henholdsvis den labyrintiske rose og pigens netop *rosenrøde* Kinder, »Den Mund, den Deylighed, / De Øynes Munterhed,« etc.

Hvis man som læser ikke sanser sammenligningens første led, kan det hele være lige meget; hør blot første stofes sidste fire linier – før rosen bliver løftet op i det abstrakte som forgængelighedssymbol: »De Blade gjør saa mange, / Smaa Labyrinthers Gange, / Og dufte Luften op; / Du deylig Rosen-Knop!«

I andre tilfælde, hvor der ikke er tale om velkendte, klassiske sammenligninger, men om skjulte symboler, som måske endda er den enkelte digters helt egne – og derfor fremstår som mere eller mindre unikke – kan glæden ved at 'løse gåden' så meget desto lettere forlede læseren til at overse den konkrete genstand. Hvorved enhver oplevelse af teksten som kunstværk er gået tabt.

Vi kender i øvrigt denne – ikke uvæsentlige – problematik fra mange udsagn fra kunstnere, der fastholder, at deres værker ikke er symbolske – eller ikke skal fortolkes symbolsk. De beder publikum om blot at opleve værket, sådan som det konkret fremtræder. Forklaringen er selvfølgelig, at de ønsker, at det symbolske, underforståede i teksten – filmen, maleriet etc. – skal virke på sine egne, skjulte betingelser – og ikke oversættes til et abstrakt sprog, der er kunstværket fremmed.

3.

Hvornår den poetiske modernisme begynder, og hvorvidt den er slut eller ej – om vi er forbi den eller befinder os midt i den – kan diskuteres. I Danmark har man i visse, udbredte kredse – provinsielt – opfattet modernismen som begyndende i 1960'erne. Her tog godt nok en bølge land, i form af det vi kalder »konfrontations-modernisme«, opkaldt efter Klaus Rifbjergs bog, eller slet og ret »tresser-modernisme«. Men i en international sammenhæng må vi placere modernismens start lidt over midten af forrige århundrede ved Baudelaire m.fl. – som også Jørgen Gustava Brandt gør det i det citerede stykke. Ved den gruppe franske digtere, Jørgen Sonne har kaldt *De første moderne*.

Herhjemme er J.P. Jacobsen vel den første modernist – med sine originalt sansede arabesker, om end han gik under etiketten naturalist. For alvor finder vi modernisme hos en digter som Sophus Claussen, dvs. – som i Frankrig – i et sving af såkaldt symbolisme. Kampen omkring tidskriftet Taarnet drejede sig om en mysticisme på den ene side og en klarhjernnet naturalisme på den anden.

Johannes Jørgensen skrev – vendt mod Edvard Brandes – bl.a.: »Den sande Kunstner er derfor nødvendigt Symbolist. Hans Sjæl genkender bag de timelige Ting den Evighed, hvoraf hans Sjæl er udsprungen ... Virkeligheden bliver for ham kun en højere Verdens Symbol.« Og han citerer i øvrigt netop Baudelaire for følgende programmatisk udtalelse: »I visse næsten overnaturlige Sjælstilstande aabenbarer Livets Dybde sig i det tilfældige Skue, man har for Øje – det være saa hverdags, det vil. Virkeligheden forvandles til et Symbol.«

At 'forstå' symbolismens resultater vil da sige at opleve det regnvejrstunge, vuggende, drømte spil på ord, med ord, som ren musik, med tydelige – lodrette – tråde til en anden – højere, dybere – verden. Der er ingen traditionel, allegorisk betydning at finde i digtets enkeltdele. Hele digtet, alle dets ord, dets henvisninger til den dagklare verden, er ét stort symbol på en poetisk følelse, der kan være mystisk, religiøs – under alle omstændigheder metafysisk.

Modernismens historie er en fortsat renselsesproces, hvor dette symbolske arvegods atter og atter nedtones, vaskes rent for at fremtræde på ny i andre udtryk. En art bølgebevægelse finder sted, med konkretistisk puritanisme som den ene pol og med ny-symbolistiske tendenser som den stadige anden. I det symbolistiske digt er havnen, tågen, villavejen, hele det musikalske arrangement, symbol på en særlig hjertebanken, en verdensoplevelse eller livsfølelse, der svulmer og vækker læserens lyst. I det konkretistiske digt er trådene skåret over, farven er grå – men vægten behøver ikke at være mindre.

Fælles for modernismens bestræbelser er, at symbolet, hvordan det end bruges, rives ud af vedtagne systemer eller på forhånd indstiftede hierarkier. Det enkelte digt vælger sine egne symboler – og sin brug af dem – som det vælger sit eget metrum. Symbolerne påkaldes ikke i faste allegoriske mønstre. Men er deres eget symbol. Udtrykkene bliver autosymbolske.

4.

Der ligger en frigørelse i modernismens bestræbelser. Ikke mindst – selvfølgelig – i den surrealistiske understrøm, som præger størstedelen af dette århundredes betydende poesi. Den kan være negativ – eller tragisk, som Hans-Jørgen Nielsen kaldte det – i form af en ufrivillig frigørelse fra en fast individualitet, en usplittet personlighed. Man taler – ikke uden grund – netop om en splittelsesmodernisme. Eller den kan være positiv, forstået som et utopisk element af glitrende opbrud fra givne normer.

Der er naturligvis et utal af mere eller mindre genkommende symboler i den poetiske modernisme. I det følgende vil jeg se på tre sammenhængende symboler og eksempler på deres brug: strengeinstrumentet – det gamle symbol på poesien selv; de lukkede øjne – symbolet på fordybelse, indadvendthed, drømmen, det ubevidste; og endelig floden – symbolet på det strømmende, frigørelsens symbol.

Et strengeinstrument er ikke bare et strengeinstrument. Som billede rummer det en vibrerende, sammensat besked: guitaren fx er – foruden koncertguitaristens – troubadurens instrument, sangerens, digterens, men endnu mere: guitaren er – som ethvert strengeinstrument – det latente fællesskabs diskret fremstormende form – et fællesskab med guder, med naturen og en højere verden.

I universal-romantikken møder vi fænomenet, i allegorisk fremtoning. Tænk på Schack Staffeldt, der i digtet »Indvielsen« – fra *Digte 1804* – siddende på pynten ved sundets bred modtager digtekunstens harpe fra musen, som befinder sig højt til vejrs, spillende en slags sfæernes musik: »Og brat fra Skyerne Strængeleg / Anelsen vakte, / I Aftenrøde Musen nedsteg, Harpen mig rakte«.

I modernismen finder vi den strengespillende romantik hos den svensksprogede finske poet Edith Södergran, som bl.a. udgav den berømte bog »Septemberlyren«, 1918, og i Danmark hos en digter som Gustaf Munch-Petersen. (Hans mor var svensk, hvorfor han tidligt var orienteret i nordisk modernisme). Et af Gustaf Munch-Petersens digte – »det suser i skoven –« fra 1935 – er netop tilegnet Edith Södergran, og digtet henviser tydeligt til hendes billedverden:

en draabe i skoven vil forme alt i sit billed –
 en draabe i skoven
 fandt sig selv sandere end alt –
 skovens draabe greb lyren
 større end verden –:
 dette ene er en skæbne
 at finde sig selv skønnest
 sandest
 renest –

alt vil jeg forme i mit billed –
 alt skal
 være det herligste af alt –
 højere, højere hænger lyren
 større end verden –
 skælv, o verden for din skæbne –
 skælv, o verden –
 skabelsen kommer –
 en draabe i skoven blev sandere end alt

I disse romantisk-ekspressionistiske digtes univers foregår der en afgørende identifikation mellem harpen/lyren og naturen – og videre: med altet. Skabelsens alt. I et andet digt af Gustaf Munch-Petersen, »med lukkede øjne« fra 1933 – der for mig altid har foregrebet Jimi Hendrix – flyttes den tonende streng ind i digteren selv. Bemærk havet, der – om så kun i form af en dråbe – blander sig med instrumentet som et skjult flag for det underbevidste i disse digte:

det er som om
 ingen strøm kan drukne mig
 ingen sorg kvæle mig
 helt –
 det er som om
 kærlighed kommer til mig
 over alle have,
 fordi en blød streng altid svinger
 i mig –

Også hos Michael Strunge er strengeinstrumentet symbol på poesien. I hans utopiske digt »Et forkomment englebarn« fra samlingen *Vi folder drømmens faner ud* – fra 1981 – er strømmen flyttet ind i instrumentet – i form af en elektrisk guitar; havet er fortsat det underbevidstes ophøjede banner: »Vi venter på en ny æras vandopløselige guitarsoloer / der vil spredes med vore stemmers syltetøj / som opnår fart og rækkevidde / i hjernens dybvandsexplosioner.«

Hos Peter Laugesen er den romantiske ballon punkteret, og dog; der ligger en lurende hippie-filosofisk praksis i følgende nivellerede, titelløse digt fra samlingen *Livstegn*, 1987. Stemningen er som et hav, der ligger dovent under solen og giver og tager i én blå, dybt fortrolig uendelighed:

en billig guitar
 og en kasse øl

og en tot græs
 og en mundharpe

og en guitar mere
 og en violin

og en tot græs
 og en mundharpe

og en violin
 og en tamburin

De citerede digte med harpe, lyre, streng, guitarsolo, og en guitar mere, skulle gerne vise symbolets fælles betydning: digtet selv, eller snarere: den kunstneriske skabelsesproces. Men forskellen i brugen af symbolet er nok så vigtig.

Hos Schack Staffeldt allegorisk: sansningen er lagt ud i naturen, hvor musen stiger ned som en ren idé. I digtet til Edith Södergran bliver lyren frigjort fra musen, den hænger i luften og gribes – ikke af digteren – men af skovens dråbe; et personligt billede fra det underste land. Videre – i det

andet Gustaf Munch-Petersen-digt – føres instrumentet endnu længere bort fra den allegorisk nedstigende muse: nu er det sanset som en i kroppen svingende streng, der rytmisk blødt påkalder kærlighed hen over alle sjælens bølgende overflader.

Hos Strunge er alvoren skudt i sæk; symbolet vrænges ud, skrigende, egentlig tømt. Der henvises bevidst i metoden til en surrealistisk automatisme; hvorved symbolikken atter nærmer sig idé, altså allegori. Endelig, hos Peter Laugesen, fyldes tømtheden, det flade, sidestillede græstot-sprog, og, og, og, og, med ny symbolkraft, ydmygt, blufærdigt.

5.

Jeg har allerede citeret Gustaf Munch-Petersens visionære digt »med lukkede øjne«. Et andet digt med indre syn er Iljitsch Johannsens »Sommermorgen« fra 1949. Det kom ikke med i den surrealistiske samling *Harlekin og døden* fra samme år – hvor derimod det kendte mindedigt til kollegaen Sonja Hauberg, »Sommermorgenen«, er at finde. I »Sommermorgen« er ansigtet dækket af edderkoppetråde, og skeletter er omskyllede af skov. Som i megen surrealistlyrik glider grøn vegetation sammen med underbevidsthedens grønne vand:

Skeletter af grå kisel stod ensomme, omskyllede af dyb, grøn skov.
Jeg så i majmorgenen spættten som en krabbe stige i sidelæns spiraler om egens grove koral med de spredte totter af grønne alger.

Ved stedet, hvor skov og sø skyller sammen, sang nattergale i dufte buske, slog om hjerter i alle de åbne blomsterbehængte bure.
Morgenens pauker gik åndeløse efter natten. Og himlen stod hvert øjeblik fuld af perlende fontæner.

Alle vegne fra kom lyden, hastig, nær, som gennem blikstille vand.
Jeg stod med ansigtet dækket af edderkoppetråde og følte det, som sang alle sommerens nattergale i mit hår.

I et kort digt i Pia Juuls første bog, *levende og lukket* fra 1985, optræder ordene 'med lukkede øjne'. Digtet er syntaktisk sprængt, som glasdråber falder det på siden – og dets tråd er – som hos Iljitsch Johannsen – en edderkoppetråd. Synet af edderkoppen, der hænger ned fra digterjeg'ets øre og knuses, er intenst. Men knap nok nævnt. Billedet er spredt som fra en drøm, der ikke fortælles i billeder, men i glimt:

vender mig helt sluger

med lukkede øjne intens
alle mine hår vævet sammen
af tråden

fra mit øre edderkoppen
ned i hans hånd
knuses

Disse eksempler på digte med lukkede øjne må være nok til at belyse symbolets kraft. Hos Gustaf Munch-Petersen er det blot digtets titel. Hele digtet er en vision. I Iljitsch Johannsens tilfælde fremgår det billedligt, at øjnene er lukkede – de er dækket af en edderkops fine spind. Synet er indadvendt. Hos Pia Juul nævnes det atter, at øjnene er lukkede, og synet er helt ud i det formelle et indre syn. En person med lukkede øjne symboliserer drøm – eller i surrealistisk poesi: drømmen.

6.

Denne drøm om et indre, spirende vækstlag, en blomstring fra mørket – ‘det vidunderlige’, som surrealisterne kaldte det – udtrykkes ofte ved selve det strømmendes symbol, floden. I et digt af Steen Colding – »Den underjordiske flod« – fra ca. 1930 er der tale om en flod, der symbolsk kommer fra det ukendte, fra det underste. Floden strømmer imod havet, som den slutteligt – i et erotisk møde – glider sammen med, hinsides de bedrevide overflade-menneskers byer med broer og spidse tårne:

Ingen kender floden
ingen dens skæbne eller dens modstand
Dybt under overfladen
baner den sine egne veje
også jeg går mine
Bekymrede eller ubekymrede
færdes vi i græsset
en mand fortæller
min pilekvist siger
at her er en flod
man smiler ad ham
man ler ad ham
man spotter ham
Men et sted bryder floden frem
fra klipperne
den glider gennem et landskab
hvor kvæg græsser på engene

gennem byer med broer
 og spidse tårne
 for til sidst
 at kysse havet

Sprængte diger hedder Uffe Harders første digtsamling fra 1954, en af de få egentlig surrealistiske digtsamlinger på dansk. I digtet »Kun om natten« forklares titlen ekstatisk: »Sprænge digerne for de / rivende ord-floder / der skyller alt over ende / lade ordenes blomster sprænge sig åbne / og bedøve verden / med deres dufte / lade dem fyge som en regn af gnister / fra dansende ild-tunger / se dem stryge ud / som fugle« (etc.). De natlige ord-floder vil sprænge sig vej til den realiserede drøm.

Også hos Peter Laugesen er floden sprogliggjort. Hans digtsamling *Åens skrift* fra 1979 består af ord – sætninger, smådigte – der side for side er aflejret fra en sprogflodens daglige gennemløb. Men her er overbygningen kappet af. Det er bare sprog, der strømmer. Billederne er rene og klare, hvis ikke blot banale eller omvendt sublime.

En lille tekst lyder:

planterne i åen som kæmpestore purløg –
 vandet –
 liv og død –

Det sidste eksempel på et flod-digt er anderledes. Morti Vizki har været hele Jordan rundt – som Bob Dylan i sin tid med »Nashville Skyline«. Hans utopiske surrealisme er sat i vidunderlige citationstegn. »Kampdigt (floden)« er fra samlingen *Vokseværk* fra 1985. Vi befinder os her et sted, der er hævet op over den tidligere nævnte bølgebevægelse mellem symbolisme og konkretisme, bevægelsen er ophævet i et luftigt skum af bevidst brug af de historiske virkemidler:

jeg giver en flod
 den knuser de vægge
 som bøjer følelser til angst

jeg giver en flod
 den stjæler hvor den kan:
 ilten foræres ikke væk

jeg giver en flod
 den drukner de ovnhuler
 hvor ensomheden bliver bagt

jeg giver en flod
den fortynder den storm
som raser i aftenens blod

jeg giver en flod
den løber gennem morgenen
og udaf morgenhimlen

jeg giver en flod
den er livets pointe
og elskede nyhed

Konkluderende: de symboler, jeg har trukket frem, behandles forskelligt; fra en varm, utopisk symbolistisk brug – med klangbund i en metafysisk verdensoplevelse – til en kølig, konkretiseret brug. Revoltens flod bliver eksempelvis til selve bogsidens hvide papir. For atter at vende tilbage som »livets pointe / og elskede nyhed«.