

Lone Rørbech:

Retorisk digt- kommunikation, II

Digterfremførelser

Artiklen, der er den anden af to, vurderer nogle udvalgte digterfremførelser der repræsenterer forskellige opfattelser hos digterne, og diskuterer i forbindelse hermed emner som udtrykkets farvning, balancen mellem mundtlighed og skriftlighed, neutral fremførelse, rytmisk fremførelse, rapsodisk fremførelse og deklamation. Det er forfatterens opfattelse at kun få lyrikere forløser digtets immanente oralitet fuldt ud i deres fremførelse.

Når jeg har skrevet et digt, så er det vigtigt at jeg har lyst til at læse det højt. Hvis ikke jeg har den lyst, hvis det blot vil læses, så er der noget galt. De gode digte læres udenad, de slider sig løs, de læses højt. De er ting i luften, vibrerende genstande af svingninger og tonehøjde, de er deres eget materiale, sitrende brøkstreger mellem form og indhold, de er statuer af musik.¹

FØRSTE DEL AF ARTIKLEN blev bragt i *Rhetorica Scandinavica* nummer 19. Her blev digtets kommunikation fra skabelse til fremførelse undersøgt. Fremførelsen af digtet blev tolket som dets fuldførelse: i fremførelsen realiseres digtets immanente oralitet, og tilhørerne er aktive medskabere af digtet idet de oplever det. Fremførelsessituationen er en unik retorisk situation hvor digtet forløses af dets skriftbundethed og omsættes "in neue Unmittelbarkeit".² Digteren selv har i denne henseende ikke forret til digtet, og han er ikke nødvendigvis en bedre fortolker og fremfører end andre som det har givet en æstetisk oplevelse. Ikke destomindre er det en kendsgerning at publikum foretrækker digterne selv som oplæsere, og derfor er det rimeligt at undersøge hvor gode vilkår de egentlig giver deres digte når de læser dem op for et publikum – og om digterne eventuelt kan give noget som andre ikke kan give? Hvilke tanker gør de sig i det hele taget om digtformførelse?

Dette er nogle af de spørgsmål jeg vil diskutere i det følgende på baggrund af samtaler med fremtrædende danske lyrikere og analyser af deres digtformførelser.

1 Søndergaard (1997), s. 77.

2 Gadamer (1960 [1965]), s. 377.

Oplæserens palet

“Hvis man skal læse op, må man kunne lægge farver”, siger Danmarks store, folkekære digter Benny Andersen i min samtale med ham (27/9-99). Det betyder at oplæseren må have udtrykspotentialer til at løse digtet af dets skriftbundethed og levendegøre dets særlige tonefald og stemningspræg. Den kunst kan Benny Andersen, han er en fortræffelig oplæser. Han tilhører 60er-generationen af digtere, som var mere åbne og udadvendte end den tidligere Hereticakreds. Lyrik blev en brugsting, og digterne ville gerne ud at læse op. “Men”, siger Benny Andersen, “jeg bilder mig ikke ind at jeg har den endelige nøgle eller kode til hvert enkelt digt og det går i graven med mig når jeg kradser af. Sådan er det ikke, det er netop det spændende ved det: det virkelig gode digt er noget der er større end det der udløste det hos digteren. Digtet er en selvstændig lille klode som nu lever sit eget liv. Selvfølgelig kan man ikke lægge alle mulige fortolkninger ind i det, man kan misbruge det, men det er ikke pænt.”

Her rammer Benny Andersen lige ind i hjertet af oplæsningens vanskeligste problem: hvordan lægge hele sin sjæl i oplæsningen for at levendegøre digtet uden at komme til at bemægtige sig det så oplæseren og oplæsningen, og ikke digtet, bliver hovedsagen? Mange digtere har en angst for at dette skal ske og vælger derfor en helt *neutral*, ‘tør’ oplæsning, digtet må tale for sig selv. Ivan Malinovski har for eksempel i et interview med Jette Kromann givet udtryk for den opfattelse at oplæseren ikke må mase sig ind mellem tekst og modtager da hans sjæleliv er helt irrelevant. “Digtet skal stå der ganske neutralt, rytmisk akcentueret og tonløst”. På Jette Kromanns spørgsmål om oplæsningen kan undgå at blive en fortolkning, svarer han ja.³

Heri mener jeg at Malinovski har uret. Fremførelsen vil altid være en fortolkning, også når det drejer sig om digteren selv som fremfører. En neutral og tonløs oplæsning vækker ikke digtets iboende mundtlighed til live, og jeg er enig med Don Geiger i at dette faktisk er den mest *misvisende* af alle oplæsninger – tilhørerne må jo tro at al litteratur er skrevet af den samme uinteresserede forfatter.⁴ Det er en utopi at man kan adskille meningen og tonen, så at sige rense digtet og give det et ægte udtryk ved langsomt, tydeligt, rytmisk foredrag. Rytmen alene beforder ikke meningen selv om den føles som meget afgørende. Digterne hører utvivlsomt hele oraliteten for deres indre øre, men den skal også *ud* hvis digtet skal formidles, og det kommer den nu engang ikke hvis man lukker munden på det.

Man forstår digternes betænkelighed ved, som Robert Corydon udtrykker det, at stå og sælge sig selv fra scenen.⁵ Man forstår også deres angst for at digtet skal blive forrådt af oplæseren, den er aldeles velbegrundet. Oplæsning er en vanskelig balancekunst der kræver stor ydmyghed af sin udøver. Oplæserens sjæleliv skal ikke udgydes over digtet, men kan på den anden side heller ikke elimineres, det er uundgåeligt aktivt medvirkende allerede i den første umiddelbare forståelse af digtet. Derimod bør det være oplæserens *intention* at eliminere sig selv og lade *digtet* tale.

Benny Andersen mestrer denne balance. Når han “lægger farver”, betyder det ikke at han giver digtet en ekstra finish for at få det til at tage sig ud eller for selv at brillere. Han afdækker ganske enkelt digtets valører og lader dem træde frem med den tydelighed de hver især tilkommer. Mundtlighedskriterierne artikulation, klang, melodik, dynamik og motorik ligger

3 Kromann (1966), II s. 48f.

4 Geiger (1963), s. 14.

5 Kromann (1966), I, s. 99.

gemt i digtet selv.⁶

Benny Andersen har ikke lært at læse op, han har det i sig, og hans stemme følger sig villigt efter digtets skiftende krav. "Mit liv som indvandrer" fra *Denne kommen og gåen* (1993)⁷ kan stå som eksempel. Digtet har en meget klar opbygning i forskellige livsafsnit, der farves på hver deres måde. Føstertilstanden gengives med varm, blød stemmeklang. De mange mørke vokallyde (især a og o), 'holdes' eller næsten synges. De enkelte verslinjer afsluttes oftest med nedadgående tonebevægelse, og man hører tydelige kadencer ved indsnit når en meningshelhed afrundes. Tempoet er roligt med svage rytmiske accentueringer. Begyndelseslinjerne læses alternerende så tempoet holdes nede:

Det var en mørk og kold novembermorgen
jeg kom til denne verden

Stemmen har et let, sitrende vibrato, og artikulationen er forholdsvis svag – altsammen for at skildre den endnu ufødtes vuggende, drømmende tilværelse. Med fødslen og chocket ved overgangen fra den behagelige tropevarme til den arktiske kulde på Rigshospitalets fødegang bliver stemmens kompression fastere og artikulationen mere udpræget. Langsomt skrues stemmestyrken op, vibratoet udvikles og stiger i et råb om hjælp i tydelig, spændstig artikulation og rytmisk markering af de betydende trykstærke stavelser og alliterationer. Fraselængden er her kortere end i digtets øvrige afsnit som udtryk for den tiltagende angst. Til sidst grædende i mørke a-klange indtil afsnittet vender til en komisk pointe og falder til ro. Linjernes længde vider sig atter ud.

Hjælp	ren tortur
tænkte jeg	jeg skreg og skreg
Nu er det ude med mig	Am -am – mam
tænkte jeg	jeg kunne ikke udtale
Jeg er havnet blandt de vilde	Amnesty International
tænkte jeg	men det havde heller ikke hjulpet
er det så mærkeligt at jeg skreg	Amnesty eksisterede ikke dengang
og jo mere jeg skreg	den kolde og mørke novembermorgen
jo højere råbte de	i krise- og krak-året 1929
de sloges om mig	da jeg blev fordrevet til denne kolde verden
skrabede den sidste varme væde af mig	

Benny vokser op og bliver assimileret, og dermed sættes tempoet i vejret, stemmelejet bliver lysere, og man hører mange opadgående tonebevægelser ved verslinjernes slutning som udtryk for oplagthed og fremdrift. Benny Andersen læser i en neutral tone, letløbende, svarende til verslinjernes hverdags sproglige rytme – indtil afsnittet lukkes i en rolig og klangfuld kadence der spiller på s- og y-lyde (suttelyde) ved tanken om og længslen efter tiden i mors liv; normalsprogets rytme erstattes her af overvejende blidt vuggende trisyllabler

et blideligt skvulpende nynnende sagn
en sagte susen i sindets dybe konkylie

Slutningen af digtet er præget af en mere resigneret og tør tone: livet nærmer sig sin afslut-

6 Om mundtlighedskriterierne eller talemomenterne se Fafner (1977), s. 118-37.

7 Digtet findes på CD: Benny Andersen læser Benny Andersen, Borgens Forlag, København.

ning, man kan se frem til endnu engang at skulle forvises til en anden verden, måske ligeså kold og fremmed som den man blev kastet ind i ved fødslen. Benny Andersen bevarer den talesproglige frasering, den let konverserende tone (stadig med mange optoner) i en helt nøgtern, nærmest henkastet konstatering af at denne verden har en meget tolerant indvandrer- og flygtningepolitik: det er yderst sjældent nogen afvises ved grænsen. Med denne læsemåde realiserer han den ironiske distance til det livsvilkår der er digtets hovedmotiv: vi er alle indvandrere og udvandrere.

Disse farver fremgår af digtet selv, de gemmer sig i skriften og skal blot forløses. "Det er ikke mig personligt der sjæler mig ind over det", siger Benny Andersen, "jeg står samtidig udenfor." Han holder oplæserens distance. Lytter man til ældre optagelser, hører man at han er blevet dristigere med årene. Han er rutineret, men hans fremførelser har stadig deres umiddelbare friskhed.

Måske er Benny Andersens digte forholdsvis lette at læse op i sammenligning med så mange andre. De rummer ikke sjældent en direkte henvendelse, og de er enkle i deres billedsprog, hvilket naturligvis giver oraliteten lettere vilkår i en oplæsning. Samtidig er de skrevet i linjestil, verslinjerne brydes om ved deres naturlige afslutning og er ikke længere end at de opfattes som en rytmisk enhed, kun med en lidt større tæthed af trykstærke stavelser og af og til et optisk enjambement. Det er mundrette digte med normal sætningsføjning. Humoren, som Benny Andersen fortæller han bevidst bruger som kontaktmiddel, giver også en umiddelbar åbning ind til digtenes væsenskerne når der spilles på den.

Ét er at fremføre digte foran en mikrofon med et forestillet publikum, noget andet er at møde det direkte og skulle opfylde dets forventninger. Benny Andersen fortæller at dette for ham er en god afbrydelse i det ensomme skrivebordsarbejde, og det virker som han kan lide at kommunikere. Han er en persuasiv oplæser. Han er udadvendt i sin fremførelse, bruger indimellem en illustrerende eller rytmemarkerende gestus og føler selv at publikum kan bidrage til digtets liv; digtet får farve efter publikums lydhørhed. Han er tydeligt bevidst om den retoriske situation og spiller på den.

I en aktuell fremførelse af digtet "Skabssvenskere" fra *Chagall og Skorpiondans* (1991)⁸ havde jeg en interessant bekræftelse herpå. Digtet stiller spørgsmålet om der findes nogen der er mere danske end danskerne. Det gør der: svenskerne. Ret beset er danskerne ikke andet end "en hoben skide svenske fremmedarbejdere". Nu må danskerne bekende kulør og sætte de rigtige farver på nationalfølelsen i den kendte fodboldsang. Benny Andersen arbejdede sig op i et stort crescendo i den vanvittige beskrivelse af dansk og svensk identitetsforvikling. Da han kom til højdepunktet, de to kortlinjer: "Vi er gule/Vi er blå", mistede han et øjeblik kontrollen og sang af fuld hals: "Vi er røde, vi er hvide", lod sig altså uforvarende bære af den stemning han og publikum i fællesskab havde skabt, og greb til de ord som trods alt ligger hjertet nærmest når danskerne i fodboldbegejstringens rus skal udtrykke deres inderste følelse.

Hvilken rolle spiller nu oraliteten i selve skrivefasen for Benny Andersen? Han fortæller at han er i stand til at høre stemmer og udtale i sit hovede. Han kan komponere med sit indre øre, høre tonefald og rytme; de fleste af hans digte er mundtligt tænkte. Først bliver en råskitse til hvor det der foregår i og imellem ordene er det væsentlige, det sjove eller overraskende indfald. Når der ligger en grundform, begynder arbejdet med den rytmiske skandering, klang-

8 Oplæsningsarrangement 29/5-98 på Morgenavisen Jyllandsposten.

billeder, vokalfarve og lignende. Der skal findes ord der ved deres betydning eller klang forstærker udtrykket. Intellectet er altså virksomt, men fører en tilbagetrukket tilværelse så det ikke hindrer åbenheden for ting der ligger uden for dets rækkevidde. Som sidste afpudsning er det sandsynligt, fortæller Benny Andersen, at han vil læse digtet op for at høre om det “falder godt i munden”. Denne holdning er han ikke ene om, for eksempel har Erik Knudsen på spørgsmålet om der er en fast vurderingsnorm over for digtet, engang svaret: “Jeg lytter til digtet, hører mig frem; hvis det ikke klinger, så smider jeg det væk”.⁹

Mellem mundtlighed og skriftlighed

Modernismens digte er ikke kun for øret, men også for øjet. I større eller mindre grad griber skriftbilledet ind i digtets mundtlighed og giver måske tillige en visuel oplevelse.

Fafner inddeler lyrikken i tre grupper, musiske digte, musisk-ikoniske digte og rent ikoniske digte. De to første grupper kan både ses og høres, mens den sidste gruppe kun kan ses. Størsteparten af modernismens digte placerer sig i midtergruppen, hvor de balancerer mellem melos og opsis.¹⁰

I takt med billedmediernes fremstormen i nyere tid og computerskærmens mange muligheder har digtets grafiske form fået stadig større betydning. Det kan medføre at digtet trækkes mod det ikoniske så der opstår problemer med den mundtlige reproduktion. Hvornår bør et digt *ikke* læses op?

Niels Lyngsø prøver grænsen af. Næppe nogen dansk digter arbejder så eksperimenterende med det optiske som kunstnerisk middel. På omtrent hver eneste side i de to digtsamlinger *Stof* (1996) og *Force Majeure* (1999) bryder han med den traditionelle vertikale/horizontale opstilling og danner sine egne mønstre på papiret, ofte ret kaotiske. Han er interesseret i processer og bevægelser. Egentlige figurdigte har han også skrevet. Da Niels Lyngsø samtidig er en flittig oplæser, giver det anledning til at undersøge dette spændende grænseområde nærmere. Hvordan spiller det auditive og det visuelle sammen i fremførelsen? Er det muligt at finde en balance?

Niels Lyngsø er grundlæggende utilfreds med at sproget er lineært da det han har at sige ikke udgør et tidsligt forløb, men er flerstemmigt, fortæller han i min samtale med ham (6/3-2000). Derfor er der flere digte på hver side der fletter sig ind i hinanden, og læseren må selv finde en sammenhæng: hvornår der skal læses ned i én kolonne, hvornår der skal springes over i en anden, eller hvordan det nu skal ske på kryds og tværs. Ikke sjældent må man lede efter begyndelsen, som ikke nødvendigvis behøver at befinde sig i øverste venstre hjørne. Læseren bestemmer selv hvor han går ind og hvor han går ud af digtet. Det kan synes aldeles uoverskueligt, men Lyngsø opnår faktisk det som han ser som noget meget centralt i den æstetiske kommunikation: at kunstværket *drager*, man lokkes ind i det og bliver ikke færdig med det. Man kan sige at digtene, ganske bogstaveligt, står med åbne arme og venter på at blive taget imod, man tvinges til at arbejde med dem, udforske deres muligheder, finde ind til deres kerne. Lyngsø forklarer at han ser den enkelte bogside som et betydningsrum læseren kan vandre rundt i, men dermed kan digtene naturligvis ikke betyde hvad som helst, de er bare mere åbne end digte plejer at være fordi der er forskellige læseretninger. Ideelt skulle der et kor med så digtene kunne realiseres flerstemmigt, noget han har eksperimenteret med i

9 Clausen (1966), s. 68.

10 Fafner (1989) § 136, § 143 og (2000) § 541, § 546.

radiomediet, hvor han har brugt stereobilledets bredde i en stemmecollage som analogi til sidens bredde.

Dette fortæller noget om den betydning Lyngsø tillægger digtets immanente oralitet. Han er et ægte barn af computergenerationen, udfylder digtets rum ved computeren idet han benytter hele skærmens flade, hans digte kunne slet ikke skrives uden computer, men, siger han, de er *stemme*, de er *talte* når de kommer første gang. De gennemgår så en lang proces, men slipper aldrig mundtligheden.

Niels Lyngsø beskriver sin arbejdsproces for mig, og alene hans ordvalg vidner om oraliteten som noget helt fundamentalt: Han sætter sig ikke når et digt melder sin ankomst, til computeren, men skriver først i hånden "for at holde tempoet nede". Det rytmisk-musikalske ligger først for; han hører ikke så godt for sit indre øre, derfor læser han højt, "det skal ud i rummet". Når digtene, eller digtfragmenterne, er arbejdet igennem og hele digtsamlingen så at sige er på lager, sorteres der, og så først tages computeren i brug. Det er også først her læseren kommer ind i hans bevidsthed. Når fragmenterne bliver sat op på skærmen, sker der noget, især på det musikalske niveau: "de begynder at snakke sammen", og så skrives der om igen. Opgaven er at få verslinjerne til at fungere syntaktisk så de kan indgå i flere forløb. Formen på siden, selve konstellationen, giver noget igen så digtet ikke kun kommer indefra. Til sidst danner de ufuldstændige digtfragmenter en helhed, fortæller Lyngsø. Hermed bryder han med den gængse opfattelse af digtet;¹¹ de fleste digtere er ganske anderledes strenge i deres krav til digtets sluttethed,¹² og Lyngsøs digte kommer på prøve når de skal læses op.

Skriftbilledet er for Lyngsø et partitur for den mundtlige fremførelse. "Det kan ikke tænkes fri af musikkens kategori", skriver han i "Kunstværkets rumtid"¹³, og han er af den opfattelse at der er et gestaltpsykologisk grundlag herfor. Vi opfatter nemlig spontant tekstbilledet som kroppe eller legemer i et rum. Et digt kan stå solidt, sidde, ligge, svæve, trykke sig eller bevæge sig og svaje for eksempel i en zig-zag-bølge, Lyngsøs foretrukne form. Zig-zag-mønstrene er udtryk for rytmiske forhold, de angiver crescendo og ritardando. Lige venstre-margin giver et roligere tempo end uregelmæssig indføring, der betyder temposkift. Strofelængde, strofeyde, linjebud – alle disse optiske stiliseringsmidler har deres mundtlige udtryk. Digtets hele grafiske form kan signalere harmoni, kaos, løshed, strenghed, bevægelse, stilstand og meget andet. Men det sker ikke sjældent at digtets mundtlige version bliver forskellig fra den skriftlige fordi ikke alt i skriften kan komme ind i oplæsningen på en logisk og rytmisk tilfredsstillende måde. Niels Lyngsø føler selv at digtet er nyt og levende hver gang han fremfører det; han forbereder sig ikke, men lader øjeblikkets intuition bestemme "hvilken tur han vil gå i digtet". Der er på den måde et moment af improvisation i det, som i jazz-musikerens variationer over et tema, men han går aldrig ud over digtets ramme, føjer ikke noget til. Når han på denne måde går tur i digtet, føler han at han glimtvis kan få digtets skriftlige versions rumslighed med, at han kan overføre en fornemmelse af det spatiale til den oplæsning som ellers er lineær og således få digtet i fuld udfoldelse.

Om nu denne fornemmelse kan overføres til tilhørerne, er nok mere problematisk. Jeg foreslår derfor en skærm bag oplæseren som en mulighed, men det er at gå med både livrem og seler, mener Lyngsø. Digtet må kunne klare sig mundtligt, skriften skal ikke være støt-

11 Bachelards store værk *La poetique de l'espace* (1957) hviler for eksempel på en grundopfattelse af digtet som en form der runder sig om sig selv og derved koncentrerer og indkapsler verden.

12 Søren Ulrik Thomsen mener endog at et digt skal være skrevet "i og som én bevægelse", og at det skal konciperes og opleves i ét slag. (1985 [1990]), s. 27.

13 Lyngsø (2000).

tepædagog, ligesom den færdige bog heller ikke skal forsynes med en CD. Det skriftlige og det mundtlige skal være stærke hver for sig, mener han. Det er som med en mønt, der også har to sider: hvis man hører digtet, opdager man noget af det, hvis man ser det på papiret, noget andet. Men det spiller ingen rolle at noget går tabt i oplæsningen, for det gælder også den anden vej, lyder argumentet.

Her gemmer der sig et alvorligt dilemma. Argumentet holder ikke. Hvis man *læser* digtene i lønlig ensomhed, kan man forestille sig hele dets immanente oralitet og høre den for sit indre øre, omend ikke så fuldkomment som i en virkelig lydlig realisation. *Hører* man derimod kun digtet, tilmed en version af det som digteren har valgt ved intuition, forholdes man helt den visuelle oplevelse, den grafiske form med de spændende kropslige konstellationer. Vil man have hele digtet med, må man høre og læse det på én gang.

XVIII

Du er her
først som en sitren
i rummet en varme
i mørket en tæthed
af verden

I en tåge
så tæt som en dyne
af sne toner et ansigt
umærkeligt frem
åbner øjne

Og
mit
blik
styrter
ind i det
skum af
nakke og
skuldre som
breder sig her

Du vender dig
sover uroligt

Drejer dig
ud af en flade

ind i et rum hvor ord smiler

som ekko smiler og falder

sammen

Digt nr. XVIII i *Force Majeur* er et figurdigt som indleder bogens andet afsnit, "du"-afsnittet (som omkranses af et "jeg"-afsnit og et "vi"-afsnit). Digtet består af fem fragmenter sat sammen som et ansigt med øjne, næse og mund. Den ydre form afspejler digtets motiv, glæden ved den elskedes nærvær projiceret ud i ansigtets smil. Der er en fin rytmisk balance omkring en lodret midterakse gennem næseryggen og mundens midte, en motiv- eller proportionsrytme der sanses momentant.¹⁴ Denne rytme er naturligvis kun for øjet, ikke for øret, men alligevel er det som om der er en overensstemmelse mellem det set og det hørte i ansigtets afrundede form: det afsluttende ord "sammen" står isoleret i sin egen linje og samler de to

14 Arnholtz (1966) skriver at i rumsrytmen sammenfattes de enkelte elementer til én afsluttet individualhed, mens der i tidsrytmen sker en inddeling af indtryksstrømmen i en kæde af uafsluttede smådele, s. 42f.

fragmenter der udgør munden. Derved intensiveres ordet og får både visuel og auditiv tyngde, næsten som et musikalsk signal: helt selvfølgelig vil man læse/høre dette ord som sidste led i en kadence så man ser og hører ansigtets fuldkomne form samtidigt.

XIX

sammenfald

Nej jeg
 tør ikke
 ae dig
 for jeg
 frygter
 en stump
 af dit
 ansigt
 vil falde
 som bark
 fra en
 fugtig
 stamme
 jeg kan
 ikke tåle
 at se det
 hvide
 indenunder

du siger at
 Ligesom hvert blad
 er en lille og ufuldstændig model
 af sit træ er hvert ansigt en lille
 version af det store ansigt

Digtet følges af endnu et digt med stærk enhed mellem auditiv og visuel rytme. Det består af tre kroppe: en meget slank der rent grafisk står og trykker sig helt ude i venstre side (1-2 ord i hver linje). Den gengiver det nervøst, abrupte, angsten for at ansigtet skal gå i stykker. Linjebrydningen fortæller at dette fragment bør læses langsomt og tøvende, men Lyngsø mener dog ikke at han i en oplæsning vil holde alle versgrænser fordi sammenhængen så vil glippe. Helt oppe i højre hjørne svæver så en lille, tynd figur, ordet *sammenfald*, som måske er det øjet ser allerførst som en omvendning af forrige digts slutord *falder sammen*. Det får en kolossal vægt ved denne overraskende og helt isolerede placering, og samtidig fylder det papirets flade ud og spænder således siden op. Ordet bremser det rytmiske forløb og forstærker digtets billedskabende udtryk. Endelig i en lidt bredere og rundere opstilling i nederste højre hjørne, som et liggende eller siddende legeme, perspektiveres der ud: Det elskede ansigt som en version af "det store ansigt". Ordet *version* fremhæves ved linjebrydningen så det står først i sidste linje. Opstillingen indbyder til at der læses med større fylde og ro. Nu får billedet af ansigtet sin egen kunstneriske værdi, det står med stor klarhed på nethinden som symbol på kærlighedens dobbelte væsen, kærlighedens smerte.

Disse to digte kan naturligvis fremføres mundtligt og skabe stor fascination ved deres rytmiske fuldkommenhed. Men den dobbelte rytme (for øje og øre) kan ikke forløses i en oplæsning, en meget væsentlig dimension vil gå tabt. Det vil heller ikke være problemfrit at få det centrale ord "sammenfald" med foreningen af det slanke "jeg" og det brede "du" med ind i oplæsningen. Faktisk vil det være umuligt.

Figurdigte er i sagens natur i særlig grad afhængige af skriftbilledet, men der er også digte med meget spredt opstilling der kan give problemer, især digte hvor enkeltord er drysset ud over papirets flade. Digt nr. XXIII i "Force Majeur" har for eksempel et meget betydningsfuldt "du" stående helt isoleret uden for en zig-zag-opstilling. Digtet er i bogstaveligste forstand spændt ud mellem dette "du" i papirets øverste højre hjørne og dets visuelle omvendning "ud" i nederste venstre. Ligeledes i øverste venstre hjørne "havet under verden" og i nederste højre "havet over verden". Disse hjørneord kan ikke indplaceres i logisk følge og derfor ikke komme med i en oplæsning; kun på papiret er de inden for rækkevidde, læseren har dem i øjenkrogen og er under hele læsningen bevidst om det "du" som digtet spænder sig op imod. Det er sådanne forhold der gør at den mundtlige version af Lyngsøs digte ikke altid kan leve op til deres skriftlige forlæg.

Niels Lyngsøs kropsholdning harmonerer smukt med hans oplæsningsstil. Hans bevægelse er ikke stort, en let vuggen med kroppen i fast rytme frem på den ene fod på de trykstærke stavelser og tilbage på den anden som et pendul. Det gør han, siger han, fordi digtet skal *svinge*. Givetvis fornemmer han selv i sin krop små variationer i svingningsmønstret svarende til digtets indre bevægelser, men for iagttageren er dette ikke synligt, Lyngsø er i sin egen verden, det virker stereotyp. Han ville gerne kunne give digtene noget rumligt ved gestikulation, men det falder ham unaturligt, han må bruge al sin koncentration på det at læse. I oplæsningen mærker han at han er fremmed for sit digt, han må i en vis forstand distance sig og ikke *føle* for meget da det ellers vil blive for stærkt både for ham selv og publikum.¹⁵

Niels Lyngsø er en alvorlig oplæser, han læser dæmpet og enstonigt, meget langsomt og tydeligt med vægt på stavelserne, der ofte adskilles.¹⁶ Wilhelm Wanscher taler i *Den æstetiske opfattelse af kunst* om vigtigheden af at finde den rytmiske sammenhæng hvor ordene bliver til for fantasien "ligesom født af selve bevægelsen i billederne".¹⁷ Således ikke hos Lyngsø der mener at den enkelte tone i *stavelsen* i det melodiske forløb er vigtig. En oplæsning er for ham en musikalsk fremførelse, og hans digte er langsom musik. Digtets musik er afgørende, og den ville forsvinde, mener han, hvis det gik hurtigere. De enkelte klangbærende momenter som assonans og halvrime skal have lov til at stå og klinge. Hertil er at sige at også langsom musik skal have sammenhæng. Der skal skabes et musikalsk forløb af de enkelte klangfarver ved retningsbestemt frasering; forbilledet kan ikke være minimalmusikken, der er skabt til at klinge i flader, eftersom digtene ikke er minimalistiske, men tænkt i syntaktiske forløb. Han mener at det som lytter kan være svært at følge med hvis det går for hurtigt, og at han også selv skal nå at være til stede i teksten. Det har noget at gøre med hans grundrytme. Det sidste ved han jo bedst selv, men hvad lytteren angår, mener jeg at der må et vist flow til for at skabe mening. Ved at betone vertikalt i stedet for horisontalt fortolker han ikke sammenhængen

15 Benny Andersen var inde på samme tankegang. Jeg kan i øvrigt henvise til diskussionen om tale og følelse i Grethe Vanggaard Stemme, tale og udtryk (1970), kapitel X, hvor Diderot's tanker om en skuespilkunst uden følsomhed lægges frem.

16 Dog ikke hvor der i stavemåden er angivet mundtlige sammentrækninger (ku, sku, sir). Der er enkelte eksempler på at ord skrevet stavelsesadskilt for den grafiske forms skyld læses sammenhængende.

17 Wanscher (1906 [1963]), s. 91.

tilstrækkeligt tydeligt for tilhørerne. Stavelsesadskillelsen fungerer ikke som kommunikation fordi vi opfatter det hørte sprog i små fraseringsbuer. Lyngsø svinger ganske simpelt ikke på samme bølgelængde som sine tilhørere. Han er klar over at idealet er den gyldne middelvej hvor digtet spændes ud i en balance mellem det syntaktiske og det rytmiske, og han erkender at det er svært.

Her er det så interessant at Lyngsø har eksperimenteret med at koble sin hjertelyd til en forstærker under fremførelsen. Der er altså en vis dobbelthed i hans holdning, på én gang en distance og en nærhed. Om han har haft til hensigt at markere og forstærke sin grundrytme eller ønsket at dele sin sindsbevægelighed med publikum ved hjertets letpåvirkelige, skiftende pulsslæg, skal jeg ikke kunne sige. Hvordan det har virket, kan der også kun gisnes om. Måske har det forstyrret tilhørernes koncentration, måske forstærket deres oplevelse af at være sammen med digteren i hans værksted. Under alle omstændigheder vidner ideen og dens udførelse om den alvor og ydmyghed Lyngsø lægger i digtfremførelsen: det er nu og her det bævende digterhjerter nærmer sig poesiens inderste væsen, digtet skabes i fremførelsesøjeblikket. Der er noget renfærdigt over hans lavmælte læsning.

Den levende krop

De to lyrikere Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsen har begge i deres poetikker *kroppen* som centralt tema, og de bekræfter til fulde de synspunkter på den sansende krop som jeg fremlagde i denne artikels første del: det kropslige engagement er udgangspunkt og fundament for al erkendelse og kunstnerisk skaben.¹⁸

For Tafdrup er digtet en krop der er kommet til orde. Poesi er kropsliggjort sprog. Sproget er digtets materiale, men kroppen er instrumentet.¹⁹ Thomsen formulerer sig lidt skarpere, for ham er kroppen paradigmet på form, og ethvert digt er en ny form.²⁰

Det er imidlertid ikke med samme konsekvens og intensitet kroppen manifesterer sig hos de to digtere, og det interessante er at dette afspejler sig i deres oplæsning.

Allerede titlerne *Mit lys brænder* og *Over vandet går jeg* antyder en forskel: over for den forfærdende konstatering at når lyset brænder, brænder det også ned, står den trøsterige oplevelse af at blive båret over dybet. Pia Tafdrup kalder sin poetik en *svævets poetik* med henvisning til den følelse af svæv der fylder hende når digtet skabes. Det er som om tyngdekraften ophæves. I disse øjeblikke bliver hun til. "Virkeligheden er bare virkeligheden".²¹ I et af fragmenterne skriver hun:

Hvad jeg ønsker er at opleve mig selv som virkelig. Jeg ønsker en skæbne, en historie, ønsker at mærke jeg er til, som jeg er, når jeg lever forlæns, f.eks. i begæret og i den vægtløse tilstand al nedskrivning producerer. I digtet bliver jeg til, dér træder jeg i eksistens:

"Alene
erobre nærvær
bedrive poesi
profilere sig i kød og digt"²²

18 *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/2001, s. 10f.

19 Tafdrup (1991), s. 59, 99, 106.

20 Det er i *Mit lys brænder* (1985) denne tanke fremsættes, mens *En dans på gloser* mere koncentrerer sig om den digteriske proces.

21 Tafdrup (1991), s. 23, 155, 166.

22 Tafdrup (1991), s. 152.

Et par sider længere fremme står der: ”Kroppen er det ‘utopiske’ sted jeg ønsker at være.” Det er et noget kryptisk udsagn, for her tænker hun på kroppen som bærende instans for det sjælelige svarende til at hun oplever nærværet i svævet, de øjeblikke hvor identiteten netop ophæves. Det ser således ud til at selv om bogen taler meget om kroppen, så undsiger den rent faktisk kropsligheden.

Erik A. Nielsen hæfter sig ved bogens høje metafysiske sprogniveau og dens brug af sansforladte ord om det kropsligt-sanselige. Han mener at Tafdrup holder sig selv i et jerngreb af intellektualisme, og at det bliver en spændetrøje for det kropsligt rytmiske liv i digtene.²³ Jette Lundbo Levy ser en spaltning mellem den subjektivitet Pia Tafdrup forestiller sig bærer digtet og så kroppen, livsverden, idet kroppen hos Tafdrup både er udtryk for subjektivitet og det modsatte, en almenhed. Ordet *universalitet*, mener Lundbo Levy, trænger sig alt for tydeligt på, det udvisker alle de sansninger og erfaringer Pia Tafdrup berører og gør dem utydelige og tyngdeløse. Universaliteten får poetikken til at fremstå som et befæstningsværk; lidenskab er begrænset, nydelsen kontrolleret og ordnet.²⁴

Når man hører Pia Tafdrup læse op, må man også konstatere at hun ikke lægger meget krop i udtrykket. Ikke at hun mangler styrken, den er klart forankret i kroppens meget tydelige støttefunktion. Men støtten udnyttes ikke som fundament for stemmelig variation; udtryksskarakteren ændrer sig ikke væsentligt fra digt til digt, og den fornemmes netop tyngdeløs, svævende, som en messen i ens tempo med meget beskedne dynamiske og klanglige udsving, men med nogle karakteristiske optoner på mange af flerstavelles ordenes sidste stavelse. Dette til trods for at hun i poetikken skriver: ”Digtet har sit leje, sin tone, der kan veksle i styrke og højde.”²⁵

Blandt de nitten digte fra *Dronningeporten* (1998) som Pia Tafdrup har indlæst på CD²⁶, vil jeg fremdrage to med vidt forskellig udtryksskarakter.

Det lyriske digt ”Mytisk morgen” er ganske transparent, nærmest sfærisk svævende, spændt ud mellem fødsel og død, skabelse og tilintetgørelse, fastholdt i bunden form (5-fods-jamber ordnet i 9-linjede strofer).

Det var et sfærisk, overjordisk sted,
 en plet der kunne ligne ren idyl,
 men mørkets nat i sjælen fulgte med.
 I denne skønhed fandtes sår og ar,
 det var som viste nogen med et vink
 en vild og gådefuld troskyldig leg,
 en større magt der greb usynligt ind,
 en død der fandtes overalt, selv midt
 i dagens hilsen lå et afskedsstik.

Pia Tafdrup læser udpræget monopodisk²⁷ som efter et fastlagt dynamisk og motorisk mønster, enstonigt i et forholdsvist lyst leje hele digtet igennem. Denne læsemåde kan støtte digtets sfæriske stemning, men lader dets foruroligende undertone af smerte og ophør i stikken. Digtets dobbeltbundethed kommer ikke frem.

23 Nielsen (1991), s. 87f.

24 Lundbo Levy (1991), 79-84.

25 Tafdrup (1991), s. 68.

26 BOOKTRADERS LYRIKCD 11, september 2000.

27 Dog høres et malplaceret rytmebrud i anden linje hvor hun læser ku for kunne.

“Josef i cisternen” er et episk digt af dramatisk karakter skrevet i 4-linjede strofer uden fast form med et stavelsesantal der varierer efter indholdet. Dets rum er ikke naturen en vågnende forårsmorgen, men det ulideligt varme og klæbrige brønddyb Josef blev kastet ned i af sine brødre. Digtet er lagt i munden på den skrækslagne dreng, der gennemgår en udvikling fra rædsel og dødsangst over håb til frelse.

Jeg er alene i min krop, ser ikke min egen skygge,
fluerne klistrer til min nakke og mine arme, jeg er klæbrig
som harpiks og dadler, jeg længes efter en drik vand og vinden,
jeg løb imod, da jeg blev sendt bort fra Hebrons dal.

Brødre, I lagde ikke dækslet tilbage over cisternen,
ville I skjule mig eller drukne mig som fjende?
Kan mine råb klatre op ad disse smuldrende mure,
en slæbsom vandring, kan de nå bort fra dette dyb?

Min puls giver genlyd mellem denne kreds af klippesten,
skal jeg skide disse vægge til af angst forinden,
skal jeg fanges nøgen i mit eget drømmespind,
elsket er jeg ikke af mine brødre.

Der er meget krop i dette digt, men kropsligheden forløses ikke i Pia Tafdrups enstonige og pæne oplæsning. Billeddannelsen glipper. Hermed mener jeg ikke at digtet skal dramatiseres, men dets stemningsskift, der netop sætter sig spor helt ud i drengens konkrete fysiske virkelighed, skal antydes. Oplæsningen mangler farve.

Pia Tafdrup tilstræber tydeligt en messende, metrisk bunden diktation i sine oplæsninger, måske for at realisere den fornemmelse af svæv eller overjordiskhed hun selv føler i skabelsesøjeblikket. I en lille opsats om oplæsning skriver hun:

Når sproget synger, sker der gradvist en ophævelse af det individuelle jeg, pludselig hører digteren, der læser digtet højt noget andet tage over, noget der er større end digterens egen røst.²⁸

Denne overjordiske stemme, der i hendes øre lyder som en fjern, henåndende syngen, giver formodentlig hende selv den oplevelse af nærvær som hun ønsker publikum skal dele. Men oplæsningen fungerer ikke i den retoriske situation, og jeg kan ikke lade være med at ønske at hun ville gøre som en digter hun engang hørte læse op: han stod på gulvet med bare fødder.

For Søren Ulrik Thomsen er virkeligheden ikke “bare”, den er det livsdrama han står midt i nu og her. Når han sætter kroppen som paradigmet på form, er det fordi den kropslige selvoplevelse trækker en grænse mellem indre og ydre og sætter forskel mellem det der omfattes af formen, og det der ikke gør det. Kroppens vilkår er at den dør, og derfor er døden formens betingelse. Døden, “det absolutte andet”, er en fysisk realitet der kun kan sanses. At stille sig i forhold til døden indebærer at man erfarer sin egen kødelighed, sanser sig selv som subjekt i tid og rum.²⁹ Kroppen må producere sig selv som form for at opnå denne erfaring. Ethvert

28 InterPOL 26/11-1995.

29 Muligvis står Thomsen i gæld til Merleau-Ponty, hvis tanker blev omtalt i denne artikels 1. del. Egebak (1994), s. 23-30, ser Thomsens tanker om det absolutte andet i lyset af Merleau-Pontys udformning af fænomenologien.

digt er en ny form der aktualiserer oplevelsen af kropsligt nærvær og giver læseren mulighed for at blive opmærksom på sin egen eksistens. Derfor kan væren kun forstås som “absolute-ret subjektiv *praksis, formulering, tilblivelse, proces, bevægelse, præsentation*”.³⁰ Altså noget radikalt forskelligt fra *svæv*. Og fodfæste, det har han når han læser op!

I Jørgen Leths meget smukke portrætfilm om Søren Ulrik Thomsen³¹ fortæller digteren at første gang han læste op for et publikum, gik han bagefter direkte hjem, satte sig på sengen og græd, han følte han havde udleveret sig selv. Han havde endnu ikke udviklet den professionalisme som er en nødvendig beskyttelse. Hvor Benny Andersen taler om at stå udenfor og Niels Lyngsø om en dobbelthed eller distance i oplæsningssituationen, taler Søren Ulrik Thomsen om *kølighed*. Enhver æstetisk form, herunder oplæsning, har en vis kølighed, det er netop i kraft heraf den kan rumme det brændende og voldsomme. Han fortæller videre at han har læst op med digtene stående på et nodestativ, men at det føltes forkert at have begge hænder fri. Langsomt har så en form udviklet sig hvor han står med bogen i venstre hånd og den højre fri til at gestikulere. Den *modtager* fra publikum og *giver* til publikum og indgår altså som en vigtig brik i den retoriske situation. Den anden hånd, som han holder for sig selv, sørger så for at der bliver en vis reservation.

På papiret former Søren Ulrik Thomsen sine digte som skulpturer. I fremførelsen kommer de i hørlig og synlig bevægelse. Forankringen i det kropslige forbindes med det sociale i den meget udprægede gestikulation. Ingen dansk digter vover sig ud i tilnærmelsesvis så stort et udtryksregister som Søren Ulrik Thomsen, han har helt sin egen oplæsningsstil. Det er en visuel-musikalsk fremførelse, som er stærkt fascinerende. Tanken ledes hen på 1700-tallets elocutionister, specielt Gilbert Austin der opstiller et system af gestus og mimiske udtryk relateret til bestemte affekter.³² Men Søren Ulrik Thomsens gestikulation fungerer på en anden måde.

Jeg vil igen se på to digte med forskellig udtryksskarakter og undersøge oplæsningen.

“Tusindhaven” er et af de erotiske digte der indgår i *Mit lys brænder*, til dels som eksempler på sprog der realiserer kroppen som sproglig handling.

Op gennem den varme regn
 driver aftenens smeltede sange
 på din lette hånd flyder nellikers tunge folder
 a wild gardenia lyser i faldet
 a wild gardenia falder i lys
 fra et sølvskarpt vindue på syvende sal
 strømmer Det Vidunderlige uophørligt ud gennem
 mørket
 i Tusindhavens blodfyldte blomstring
 ligger en rå diamant i den smattede jord
 blå årer iler under lårets hvide hud
 blidt foldes øjenlåget over synets sitrende klarhed
 mundene bades i kobbersange

30 Thomsen (1985), s. 19, 49, 53.

31 Thomsen (1998): Jeg er levende.

32 Ud fra Gilbert Austins Chironomia (1806) har Merete Onsberg på video genskabt en af Austins digt-oplæsninger med præcise og nøje indstuderede gestus/udtryk. “Da digtet fik krop”(1997).

tungerne indskibes vådt i hinanden
 fra en fed og flækket roses åbning
 løber det Uophørlige vidunderligt ud gennem
 folderne
 Åkander
 Asters
 Aralier
 langt bag de grågrønne regntræer vender trafikken
 i glinsende buer ud ud ud
 af byens revnede centrum -
 nu hælder allerede de tungeste roser
 ind i en rådden, en hed og fugtig august
 rå diamant
 Åh,
 Rå diamant:

du skal åbne din hånd

du skal åbne din hånd:

Vis mig dit indres fugtige ydre.

Digtet udfolder ekstasen, men giver også i et kort glimt ophøret som livsudfoldelsen sættes op imod. Med stærkt varieret linjelængde og uregelmæssig indføring af venstre margin beskriver digtets krop en zig-zag-bevægelse. De tre sidste linjers symmetriske opbygning signalerer ro. Søren Ulrik Thomsen vælger i sin oplæsning et meget hurtigt tempo, glidende eller strømmende fra den ene linje til den næste med meget få pauseringer ved versgrænsen. Stemmen er velfungerende og klangfuld, intenst båret. De mange allitterationer og assonanser der giver bevægelse og tyngde, betones, enkelte klangbærende lyde forlænges som udtryk for det strømmende (slutstavelserne i sange, hinanden og byen). Den fremadgående rytme markeres på trykstærke stavelser og understreges også af højre hånds gestikulation. Der er illustrerende og rytmemarkerende gestus en masse: Den åbne hånd viser strømmen ud i en stor gestus (linje 7) og fører den længere og længere ud i gentagelsen (linje 22), ligesådan linje 29 og 30 indtil hånden bliver ude i ro under sidste linjes kadence. Blodårnernes forløb aftegnes ved en let bølgebevægelse (linje 11), øjenlågets foldning illustreres ved at hånden føres op til øjet og markerer rytmen ved nedadgående foldebevægelser (linje 12) og så fremdeles. Der går en levende og stærk puls igennem hans oplæsning; digtet får krop i bogstavelig forstand.

“Med en lysstråle” fra *Det skabtes vaklen* (1996) har en helt anden tone; sygdom, død og opløsning er blevet en smertelig erfaring.

Med en lysstråle peger den unge læge
 ind i mit øje,
 hvor en stumfilm knitrer.
 Den sidste af de medvirkende,
 som overlod mig
 at skrive ord til historien,
 bar jeg til graven igår
 mens syrenerne, svanerne
 og alt, hvad der er hvidt i denne verden,
 henlagde resten i skygge.

Dér sad jeg længe og lytted
 til den susende opløsning
 af to kodimagnyler i vand.
 "Det er arveligt", siger han,
 og slukker lygten.

Skriftbilledet viser et tæt korpus i ro. Det er den kropsholdning Søren Ulrik Thomsen indtager som optakt til fremførelsen. Blikket er fattet. De to første verslinjer læses i et neutralt, nøgternt konstaterende tonefald. Tempoet er meget langsomt, artikulationen udpræget. Med tredje linje beskriver hovedet en let, nedadgående sidebevægelse, øjnene lukker sig, og de ustemte, skærende lyde forstærkes. Det er tydeligt at vi nu går fra et ydre til et indre plan, smerten og meningsløsheden aftegner sig i kroppen. På hovedordet *graven*, der udtales med tyngde, falder venstre hånd med bogen et stykke. Så kommer gestikulationen, og den neutrale tonegang skifter til en let syngende hvor hentoner sammenbinder ordene i en strøm. Højre hånd, der hidtil har været holdt blødt ind til kroppen, åbner sig med håndfladen nedad og beskriver nedadgående bevægelser på de trykstærke stavelser så en blød, bølgende rytme markeres og naturens hvidhed males. På *resten* (linje 10) søger hånden ind til kroppen igen og lukker sig. Herfra slås en pegende gestus på *Dér* (linje 11), blikket følger, og vi er atter på vej ind i den ydre verden. De to sidste linjer, der sammen med de første udgør digtets ramme, læses i hastigt tempo, lakonisk, mens blikket stiller skarpt på modtageren.

De to digtoplæsninger viser spændvidden i Søren Ulrik Thomsens fremførelse. Fra syngende tale til tør konstateren realiserer han digtets immanente oralitet. Det syngende formidler afgrænsede melodiske forløb og går ikke som hos Tafdrup som en grundtone gennem hele digtet så nuancerne udviskes i metronomisk messen. Tonen er konstant i levende bevægelse og går i ét med det kropslige udtryk.

Søren Ulrik Thomsen har udtalt³³ at et digt skal befinde sig i højspændingsfeltet mellem en teori og en sang, der skal det stå og vippe mellem øjet og øret. I fremførelsen skaber han et sådant højspændingsfelt. Mon ikke han er en af de digtere hos hvem Jørgen Gustava Brandt ser en kropslighed og hengivelse af nærmest dionysisk og kultisk karakter?³⁴

Det er et spørgsmål om denne oplæsningsform med stor gestikulation er for patetisk. Den moderne dansker er på vagt over for patos. Men Søren Ulrik Thomsen vil netop generobre patos fordi begrebet efter hans opfattelse længe har været i miskredit. Han mener at poesien har to grundstammer, det hymniske og det elegiske, og at patos har den vigtige funktion at forbinde dem. ("Tusindhaven" og "Med en lysstråle" kan stå som eksempler på henholdsvis lovsangen og klagesangen).

Elocutionisternes oplæsning var voldsom patetisk både i diktion og gestikulation, men gestikulationen var tillært, sat i system, og det vil så godt som altid virke kunstigt og påklistret. Søren Ulrik Thomsens gestus kommer indefra som et helt spontant og naturligt udtryksmønster, som også kan iagttages i hans almindelige frie formulering.³⁵

Hvor Niels Lyngsø udtalte at han gerne ville kunne give digtoplæsningen en rumlig dimension, men at det faldt ham unaturligt at gestikulere, ville det være helt unaturligt for Søren Ulrik Thomsen *ikke* at gestikulere. Hans udtryksregister er stort, men udtrykket kammer ikke

33 *Jeg er levende* (1998).

34 Se nærmere denne artikels 1. del, *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/2001, s. 17.

35 Om sammenhængen mellem gestus, troværdighed og overbevisningskraft se Jørgensen, Kock og Rørbech (1994), kapitel 4.

over; stemme, mimik og gestus indgår en naturlig symbiose – holdt i ave af en passende kølighed. Han står inde for oplæsningen med hele sin personlighed og giver ægte udtryk for digtets væren.

Det rapsodiske ideal

At en oplæser må have forstået det værk han læser op, eller i det mindste væsentlige aspekter af det, siger sig selv. Det er grundforudsætningen for at fremførelsen kan holdes inden for den ramme værket sætter. *Værkerammen*, digtets *ægthedsmargin*, indkredser det råderum oplæseren har for sin fortolkning. Der gives ikke kun én sand og gyldig realisation af digtet, faktisk er ikke to realisationer ens. Enhver ny fremførelse vil altid føje en dimension til digtets mening, som aldrig udtømmes. Ikke desto mindre har vi en ganske klar fornemmelse for hvornår et digts ægthedsmargin overskrides. Den æstetisk indstillede lytters øre er følsomt på det punkt. Rytme, klang og intonation opleves som dele af digtet selv, og bevæger disse udtrykselementer sig i en gal retning, er det ikke det originale digt der realiseres.

Der er to hovedårsager til at digtets ægthedsmargin ikke holdes. Den ene er at oplæseren ikke har tilstrækkelig kommunikativ evne til at udfylde den retoriske situation. Oplæseren må have udtryksmidler til at realisere digtet. For eksempel befinder Kirsten Thorup sig tilsyneladende så dårligt i situationen at det virker som en bremse på hendes udtryk.³⁶ Hun læser hurtigt, nærmest jappende og uden tegn på engagement i en enstonig dagligdags tonegang, usikkert og med adskillige fejl-læsninger. End ikke digtenes rytme står klart. Det er ikke let at opfatte ordenes sammenhæng, digtene kommer ikke til deres ret og ville være bedre tjent med en oplæser der var i stand til at realisere dem – eller måske med bare at blive læst.

Den anden hovedårsag til at digtets ægthedsmargin ikke holdes, er at oplæseren pådutter digtet noget som er det fremmed. Det kan f.eks. være et ukontrolleret følelsesudtryk som har mere med oplæserens person at gøre end med digtet. Dermed krænkes digtet i sin helhed, dets identitet brydes, fremførelsen bliver uægte.

Det er et interessant spørgsmål om digteren selv kan tænkes at gøre sig skyldig i en sådan overskridelse af værkerammen? Teoretisk: ja! Digtet er jo principielt løst fra digteren, og hans tolkning er derfor ikke nødvendigvis mere sand og rigtig end andres, således som det er fremgået af artiklens 1. del.³⁷ I praksis vil det dog være uhyre sjældent at det sker, digterne holder sig langt hellere på den forsigtige side.

Jørgen Sonne er en undtagelse. Han har som den eneste danske digter udgivet en CD med oplæsning af digte hvortil der ikke findes noget skriftligt forlæg.³⁸ Det er både bemærkelsesværdigt og dristigt, men naturligt og indlysende eftersom mundtlighed er digtets naturlige væreform. Jørgen Sonne mener at i oplæst og hørt poesi er der elementer der påvirker uden om bevidstheden (ligesom i musikken) og som samtidigt underbygger sprogets leksikalske effekt. Han mener også at det er nemmere at høre et digt end at læse det, fordi man slipper for både at holde læseprocessen gående og samtidigt bearbejde resultatet af den, man er nødt til at høre efter og lade være med at hænge sig i det man ikke fik med.³⁹ Man er altså på godt og ondt prisgivet oplæserens evne til at levendegøre og formidle digtets oralitet.

36 Hørt i Glyptoteket 14/8-01

37 *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/2001, s. 18.

38 BOOKTRADERS LYRIKCD nr. 4, 1999.

39 Clausen (1966), s. 100 og Kromann (1966), II, s. 166.

Jørgen Sonne giver gerne det danske sprog et hip: Dansk lyder ikke af noget, det er ikke energisk, ikke musikalsk og haspes alt for ofte af med forsagt talestemme.⁴⁰ Selv er han en dramatisk oplæser med et vældigt udtryksregister, men digtene får ikke lov til at ånde som de vil, han blæser dem omkuld. CDens 38 digte er inddelt i grupper der handler om Danmark, børn, politik og elskov. "Musiktimen", som jeg har forsøgt at nedskrive her, er fra 2. gruppe.

Og den unge frøken lader sig ledsage
ind i sangkassen
for at yde sine spontane lektioner
på fortefortissimoet i stemmens misbrug.
Hun synger sine vokaliser af susende kælkebakker,
hun slår sit looping the loop ud af skyens dyner,
hun giver elevatorens mareridt.
Alt umælende lægger hun mæle til,
astmatiske nilfisk
synger refræn om den gamle rundsagers (?) gebis,
krigssang om den snehvide Løve-Olsens legehjør,
??????
men efter en fjernere stumhed
stiger uglekronerne
og oven på disse tonende overanstrengelser
i et sus af lytten
natten.

De første linjer giver en indføring i situationen. Sonne læser neutralt og let distancerende. Ordet 'sangkassen' springer så frem ved en særlig markeret artikulation så ingen skal være i tvivl om at vi befinder os i sandkassehøjde. På 'forte-fortissimoet' skifter stemmen brat fra sit naturlige, rolige leje til kraftig råben, som for at illustrere ordet. Metaforerne 'kælkebakker', 'looping the loop' og 'skyens dyner' får også særlig stemmelig fremhævelse så digtets billeder trækkes ud af sammenhængen og ligesom påpeges. Værst går det ud over 'skyens dyner' med de fine vokalfarver. I den følgende linje trækkes stemmen helt ned i halsen og presses ud gennem de sammenbidte tænder, aggressivt hvæsende. Og så fremdeles. Én linje forsvinder helt mellem læberne på ham og kan ikke tydes.

Det er en meget ujævn, manieret og overspillet oplæsning, og tendensen er mindst ligeså udpræget i CDens øvrige digte. F.eks. i "Mosen" fra samme afsnit hvor Sonne udmaler mose-ligets gru som i et rædselsromantisk drama. Selv sidste afsnits erotiske digte læses med en mærkværdig og unaturlig guttural røst.

Man forskrækkes af de pludselige råb, frastødes af vrængen og hvæsen, undres over enkeltlyde der overartikuleres, hvad enten det nu er overdreven forlængelse af vokaler, både lange og korte og både i trykstærk og tryksvag stilling (uuugleekroooneernee) eller skarptsllebne konsonanter der stikker ud (bes-k-t, fru-g-t). Med rette skriver den forsigtige og alvorlige digteroplæser Niels Lyngsø i sin anmeldelse af denne CD at oplæsningen tiltrækker sig så megen opmærksomhed at digtene selv af og til træder i baggrunden for den lyttende. Han betegner oplæsningen som teatralisk.⁴¹

40 Sonne (2000): *Blækportræt 1*.

41 Politiken 1/1- 2000.

Sonne smager på ordene, han *udstiller* i stedet for at *fremstille*. Han omklammer sine digte og iscenesætter dem med et forceret, man fristes til at sige selvnydende, udtryk. Ingen skuespiller ville give en så overdramatiseret *deklamation*. Det er pædagogen der løfter pegefingeren. Sonne hindrer faktisk lytternes fiktionsdannende evne⁴² i at træde i kraft ved at stille sig selv imellem digt og lytter. Derved sætter han skel mellem indhold og udtryk.⁴³

De fleste digtere vægrer sig ved at lade skuespillere læse deres digte op netop af frygt for at digtets ægthedsmargin skal brydes. Skuespilleren vil nemlig være tilbøjelig til at sætte sin egen person og sine egne følelser ved at læse digtet i fokus, at identificere sig med digtet og gøre det til en rolle.

Heroverfor står *rapsoden* der søger at eliminere sin egen person for blot at være *talerør* for digtet. Rapsoden søger bevidst efter digtets stemme, lytter sig ind til digtets iboende mundtlighed og stiller digtet frem for tilhørerne som det er, det vil sige med de klanglige og rytmiske momenter som digtet selv giver anvisninger på. Intet mere, intet mindre. Rapsoden opfatter kun sig selv som et formidlende mellemlid mellem det skrevne digt og tilhørerne. Han er på én gang *i* digtet og *uden for* det. Skuespilleren derimod ændrer den retoriske situation så der i kommunikationen ikke længere indgår tre faktorer (digt, oplæser, tilhørere), men kun to, digt og oplæser smelter sammen.⁴⁴ Der er altså en væsensforskel mellem oplæsning og deklamation. Oplæsning er en retorisk-hermeneutisk handling som tager sigte på at formidle digtet *rent*. Rapsoden forbliver sig selv, mens skuespilleren forlader sin individuelle karakter for at skabe en illusion. Skuespilleren hverken fremstiller eller udstiller, men *forestiller*. Man kan spørge hvad det er han forestiller? Digtet "i ny umiddelbarhed" er det ikke, snarere et helt nyt kunstværk inspireret af det. Altså en hybrid. Hermed være naturligvis ikke sagt at alle skuespillere er uegnede som oplæsere af lyrik, skuespilleren har jo netop udtryksmidler som er rendyrket gennem uddannelse og erfaring, og er han i stand til at træde tilbage og bøje sig ind under de særlige krav den retoriske digtkommunikation stiller, kan han naturligvis være en fremragende rapsode.

Digteren Thorkild Bjørnvig skrev i 1960 et essay vendt mod skuespilleriet, der efter hans mening skyldes en fejlopfattelse af digtet. Som 'ordets kunst' regnes digtet almindeligvis for at stå teaterkunsten nær, men det står musikken og dansen, altså de rytmiske kunstarter, langt nærmere, mener Bjørnvig. Der går gennem digtet en indre vital *strøm* som ødelægges ved effektsøgende dramatisering. Både digtets akustiske og visuelle side udspringer af dets inderste immanente musik, og dets virkning beror på grebthed og samklang. Bjørnvig karakteriserer netop den rapsodiske oplæsning som en "fuldstændig Hengivelse til Rytmen". Med rytme tænker han langt fra på noget mekanisk. Ægte rytme er aldrig helt regelmæssig, snarere som pulsslaget eller åndedrættet *organisk*. Effekten vil altid bryde det organiske, effekt og rytme udelukker hinanden. Derfor er det så sjældent at en skuespiller er i stand til at behandle digtet som digt.⁴⁵

Digterne sympatiserer utvivlsomt med det rapsodiske ideal, men de færreste lever op til det selv. Måske på grund af en vis blufærdighed eller et ønske om at beskytte digtet, måske fordi manglende stemmelige udtryksmidler forhindrer dem i at give digtet hvad det tilkommer. Uffe Harder refererer til nogle forsøg på Fiolteatret, hvor det viste sig at mange af digterne har

42 Jørgen Sonnes eget udtryk i det glimrende essay om skabelse, Sonne (1973), s. 155.

43 Se herom også denne artikels 1. del i *Rhetorica Scandinavica* nr. 19, s. 9.

44 Rørbech (1979), s. 18. Fafner (1982), s. 377ff.

45 Bjørnvig (1962), "Effekt eller Rytme", s. 64-77.

en tydelig fornemmelse af hvordan det skal lyde, men at det ikke er alle der kan realisere den fornemmelse så andre kan høre det.⁴⁶

Blandt de digtere der ligger tæt på det rapsodiske ideal, vil jeg nævne Benny Andersen, Jørgen Gustava Brandt, Peter Poulsen og Klaus Rifbjerg som alle har en sund, kontant og naturlig, rytmisk fremførelse der følger sig efter de enkelte digtes udtrykskarakter. Ydmyghed og udtrykskraft forener sig hos disse digtere.⁴⁷

Jørgen Gustava Brandt beretter at digtoplæsningen i 1960'erne undergik en forvandling:

Fra en nærmest "metronomisk", ensidigt skolet, "spillet", (monologisk replikagtig), selvbevidst følsom oplæsningsfacon eller let bravadeagtig pointering, ofte tungt højtidelig, så godt som altid udført af skuespillere - til en langt mere *talt*, intim oplæsningsmåde af større autenticitet, [...].⁴⁸

Den ny oplæsning blev i vid udstrækning digternes egen, enkelte skuespillere lod sig omskole, de smed billedligt talt kjolesættet, skriver Gustava Brandt, iførte sig sweater og prøvede at lade digtet tale for sig selv. Der opstod et nyt "lyrisk parlando".

Benny Andersen var en af de digtere der var med i bevægelsen. Han har fortalt mig at den nye generations digtere ligefrem mødtes og forkastede den ældre generations deklamatoriske oplæsningsstil, herunder den enstonige, tungt skanderede oplæsning som Tom Kristensen var eksponent for, og som Poul Borum praktiserede helt op til sin død i 1996.

Sten Kaalø er både digter og skuespiller⁴⁹ og læser gerne sine digte op for publikum, ja, inderst inde har han et ønske om aldrig at bestille andet, betror han mig i min samtale med ham (2/10-01). Han lægger afgørende vægt på væsensforskellen mellem oplæsning og deklamation, og der er ikke det mindste skuespilleri i hans diskrete fremførelse. Han mener at digtet i enhver situation vil tale for sig selv, blot det holdes frem. Han ser helt bort fra digternes større eller mindre evne til at realisere digtets immanente oralitet. Udtrykket må gerne have stærke farver, for eksempel dynamiske, melodiske og motoriske variationer, hvis digtet kalder på det, og hvis digterne er i stand til at realisere dem. Men er det ikke tilfældet, er det fuldt tilstrækkeligt at digterens krop er fysisk til stede i rummet, for da vil også digtet få en krop og en verden. Kaalø kan ikke forestille sig at digteren ikke altid skulle være den bedste til at formidle sit eget digt til trods for at han har oplevet digtere der ikke kunne høres og forstås, selv med mikrofon. Man kommer alligevel ind i digtet, mener han, tilhørernes åndedræt forenes med digtets og med digterens i en fælles vejrtrækning, og man får lov til "bare at være". Men det er et spørgsmål om ikke også Kaalø her gør sig skyldig i en reduktion af digtkommunikationens tre faktorer. Hvis ikke digtet får liv som den selvstændige lille klode det er, stilles det jo rent faktisk ikke frem. Værket mister sit væsen ved dårlig fremførelse, skriver Roman Ingarden.⁵⁰

"Hvad der ikke duer", skriver Bjørnvig, er "en udslukt, forkullet Patos, en erindret Skaberlykke, Generthed ved Blottelsen, trodsig Forlegenhed, halvkvalt Mumlen". Den største fare ser han i det ensidigt patetiske der er et forsøg på at overvinde genertheden og følelsen af ikke at være forstået som digter, den er i virkeligheden en "krampagtig Kompensation for Kontakt og Samklang". Digteren må stå frem med tydelighed og åbenhed og stå ved hvad han har

46 Kromann (1966) I, s. 109.

47 De tre sidste hørt i Glyptoteket 14/8-01. Gustava Brandts og Rifbjergs oplæsninger er udgivet i Booktraders LyrikCD-serie nr. 17 og 18.

48 Gustava Brandt (1982), s. 67f.

49 Kaalø er tillige valgmenighedspræst.

50 Ingarden (1931 [1965]), s. 361.

skrevet – eller lade være med at læse op.⁵¹

En netop udkommet svensk poetik af Katarina Frostenson vender sig også skarpt imod den intime, nedtonede, let messende oplæsning. “Rutinepoesitonedefaldet”, som hun kalder det, dækker ofte over en selvforelskelse, og det er en beskyttelsesdragt som hurtigst muligt bør slides af – for stemmen er jo selve digtets emne, den er både dets muse og dets dæmon.⁵²

I øvrigt mener jeg også at Kaalø med bemærkningen “bare at være” risikerer at passivisere tilhørerne, som jeg i denne artikels 1. del netop begrundede som den retoriske situations aktive medskabere af digtet.⁵³

Men måske er det et helt andet og ikke mindre spændende aspekt ved digteroplæsningen Kaalø kredser om, nemlig den helt særlige tiltrækningskraft digterne selv kan have på publikum. Man kan – for at vende tilbage til Platons magnetiske kraftfelt⁵⁴ – ikke se bort fra en vis magnetisme.

Hemmelighedstilstanden

Da der i 1964 var forfattermøde på Hindsgavl Slot, afsluttedes mødet med at forfatterne den sidste aften læste op for hinanden. Vagn Steen var ikke synderlig fascineret, han fandt oplæsningerne kedelige og alt for nydelige, men den 29-årige Inger Christensen betog ham: hun var *besat*.⁵⁵

17. april 2001 modtog Inger Christensen “Rungstedlundprisen”, og Torben Brostrøm mindedes i sin tale til hende da han i 1962 første gang hørte hende læse op: “Jeg var ved at falde ned af stolen af forbavselse over hendes mod, hendes hengivelse, den vished om digtets magiske besværgelseskarakter, hun udstrålede.”⁵⁶

Modet og hengivelsen i Inger Christensens oplæsning drager tilhørerne med ind i en tilstand som, med titlen på hendes poetik, kan kaldes *hemmelighedstilstanden*. Det er her sproget og virkeligheden forbinder sig med hinanden, den indre og den ydre verden er til stede sammen, digteren bliver seende, digtet bliver til. Herfra strømmer det ud som musik – for Inger Christensen på det nærmeste *synger* sine digte frem. I fremførelsen af sonetkransen *Sommerfugledalen, et requiem* fra 1991 høres det udpræget.⁵⁷

Sonetten er i sin natur en intellektuelt reflekterende og poetisk argumenterende digtform. Den er gerne organiseret så de otte første linjer, kvartetterne, lægger et materiale eller en præmis frem, som de sidste seks linjer, terzetterne, så giver et svar eller en konklusion på. Sonetten *vender* altså med niende linje, som det også fremgår af den første sonet i Inger Christensens digt:

De stiger op, planetens sommerfugle
 som farvestøv fra jordens varme krop,
 zinnober, okker, guld og fosforgule,
 en sværm af kemisk grundstof løftet op.

51 Bjørnvig (1962) “Effekt eller Rytme”, s. 71.

52 Frostenson (2001), s. 11, 33, 39.

53 *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/2001, s. 14.

54 *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/2001, s. 15.

55 Steen (1969), s. 28.

56 Talen gengivet som kronik i Information 18. april 2001.

57 Christensen (1998): Inger Christensen - cikaderne findes. BOOKTRADERS LYRIKCD nr. 9, 2000.

Er dette vingeflimmer kun en stime
af lyspartikler i et indbildt syn?
Er det min barndoms drømte sommertime
splintret som i tidsforskudte lyn?

Nej, det er lysets engel, som kan male
sig selv som sort Apollo mnemosyne,
som ildfugl, poppelfugl og svalehale.

Jeg ser dem med min slørede fornøft
som lette fjer i varmedisens dyne
i Brajcinodalens middagshede luft.

Sonetens logiske udvikling giver en oplagt mulighed for et argumenterende eller pointerende foredrag med tydelig markering af dens to dele ved variationer i artikulation, klang, dynamik, motorik og melodik. Jørgen Fafner mener at især melodikken kan karakterisere sonetformen fordi denne form tillader større melodiske intervaller, hvad vi netop bruger når vi argumenterer.⁵⁸

Men Inger Christensen benytter sig ikke af denne mulighed. Der er ikke tale om en oplæsning hvor de forskellige talemomenter lægges frem for at realisere de enkelte sonetters immanente oralitet. Man sporer for eksempel ikke i den citerede første sonet nogen synderlig ændring i diktionen hvor sonetten tydeligt og bestemt markerer sit omdrejningspunkt med ordet *Nej*. Det kunne eksempelvis være en mere udpræget artikulation, en fastere kompression med kraftigere dynamik, en ændring i tonegang eller tempo. En læsning med fermat er oplagt fordi den ville virke som en bremse på den alternerende gangart og forstærke udtrykket. Heller ikke i den femtende sonet, mestersonetten, der med sit udvidede billede af universet rummer alle de foregående sonetter i sig og bringer den samlede konklusion, sker der ændringer i foredraget. Inger Christensens tilgang til sonetkranzen er af en helt anden art. Hendes argumentation går på *helheden*, og den er af lyrisk-elegisk karakter. Jeg mener hun søger ind i sonetkranzens grundtone for med den at lokke til *overgivelse*.

Dette gør hun ved at lægge vægten på det musikalske, ikke i en tungt skanderet, mekanisk messen, men med en levende puls i et glidende melodisk forløb. Mange klangbærende lyde i slutningen af ordene forlænges og trækkes over i det følgende ord så der skabes en jævnt flydende strøm (for eksempel: okker, guld, gule, stime, male, Apollo, dem). Rytmen blødes noget op derved.⁵⁹ Der er stor tonal variation i et forholdsvis lyst leje⁶⁰, men dette foregår også så glidende at der aldrig bliver tale om nogen dramatisk karakterisering, tonestigningerne forekommer vilkårlige. (De største af dem høres på 2. stavelsen i fosfor, 1. stavelserne i grundstof, vingeflimmer, stime, lyspartikler, sommertime, de sidste stavelser i Apollo og 2. stavelsen i male).⁶¹ Således kommer Inger Christensens oplæsning til at svæve som sommerfuglene. Hun

58 Fafner (1995), s. 84.

59 I øvrigt holder hun ikke altid rytmen; men lader den til tider løbe i begyndelsen af en linje, eksempelvis i den citerede sonets linje 7 hvor den jambiske gangart erstattes med en tetrasyllabel i en helt dagligdags, ilende diktion.

60 Voldsommere i Jytte Rex' film der viser en oplæsning med publikum, end på Booktraders CD der kun har et forestillet publikum.

61 Inger Christensen har direkte sunget digte, ikke med en melodiføring der kan genkaldes, men med udsving inspireret af øjeblikket. Det kan høres på Jytte Rex' film, og det er interessant at Inger Christensen har tur-

skaber en legatofornemmelse. Hun er i fuldkommen ro. Med mild, til tider næsten bævende stemme, synger hun os ind i en inderlighed hvor vi – med Sten Kaaløs ord – får lov til “bare at være”. Som fornuften sløres hos digteren i skabelsesøjeblikket, således skal vi give slip på den daglige virkelighed og lade os lokke med ind i digtets verden. “Jeg ser at jeg skynder mig hen til det sted/ Hvor det hele alligevel sker af sig selv/ Hvis ikke jeg skynder mig hen til det sted/ Kan jeg slet ikke se at det sker af sig selv” hedder det i et af digtene i *Det*. Og i *Del af labyrinten* gør Inger Christensen det klart at hendes hensigt ikke er at formidle, men at påvirke *blindheden*.⁶²

Marrian Bødker gør opmærksom på at selve sonettens æstetiske form virker magisk og suggestiv fordi de musikalske og arabeskagtige slyngninger via klanglyde, rim og rytme indvirker på sanserne.⁶³ Det er dette Inger Christensens syngende fremførelse tager afsæt i. Hun forfører os ind i hemmelighedstilstanden, og at det er ganske bevidst, ses af hendes meget direkte øjenkontakt til publikum. Hun er ikke i en tilstand af trance, hvad man godt kunne tro, men behersker til fulde den retoriske situation.

Der er også noget hemmelighedsfuldt, dragende over Pia Juuls oplæsning.⁶⁴ Hun læser sine eventyrlige fortællinger og små hverdagshistorier med en underfundighed så man spidser ører. Synsvinklen skifter uafsladeligt i disse digte, udtrykket vendes og drejes, og det gådefulde får frit spil i en mageløs, oftest ironisk distance. Oplæsningen bevæger sig i store melodiske og motoriske *spring*. Lynsnart og helt uventet skifter stemmen fra talesprogets normale je til enten lyst, nærmest lillepigagtigt randregister, eller til dyb, til tider knirkende funktion. Snart roligt fremadskridende, snart ilende, snart tøvende med en meget effektfuld udnyttelse af pausen. Klangkarakteren går fra det tørre, kontante til det varmt syngende.

Den særlige udtryksværdi i Pia Juul's oplæsning ligger i det skiftende, det overrumplende springende. Hermed lader hun tilhørerne ane de mange lag der gemmer sig i digtene; man forstår at der tales med flere stemmer og fanges ind af det uudgrundelige i hendes univers – ganske som hos Inger Christensen, men med helt andre midler.

Ikke to digtere læser op på samme måde, alle har de deres særpræg. Men det betyder ikke at digterens stemme er lig med digtets, digteren forstår principielt ikke sit digt bedre end andre, og han har ikke patent på fremførelsen. Digterens oplæsning kan skabe en åbning til den verden digtet gemmer, og det kan i mange tilfælde være svært at abstrahere fra den stemme man éngang har hørt, når man siden læser vedkommendes digte. De færreste digtere lever op til det rapsodiske ideal, de realiserer ikke digtets immanente oralitet fuldt ud. Et fællestrek for mange er den rytmiske insisteren. Rytmen er digtets skelet, rytmen føles i kroppen, og det ligger lige for at klamre sig til den for at værne om digtets grundstamme. Men det undertrykker digtets øvrige udtrykselementer, klangen og melodikken, så der bliver en dårlig balance i digtets udtrykskarakter. Det digterne hører for deres indre øre, kommer ikke altid ud når de står på scenen.

Alligevel er der noget særligt ved at høre digteren selv. Der opstår en fællesskabsfølelse og et nærvær som giver en mere intens oplevelse af digtoplæsningens rituelle funktion. At nogle måske kommer for at se giraffen og selv blive set, fratager ikke andre muligheden for en ople-

det gøre det som ganske ung. Det virker ikke kommunikerende, men genopliver formodentlig for hende selv øjeblikke af digtets skabelse.

62 Christensen (1969), *Universaliteter* 2, s. 217 og (1982), s. 36. Se også denne artikels 1. del, *Rhetorica Scandinavica* Nr. 19/September 2001.

63 Bødker (1995), s. 30.

64 BOOKTRADERS LYRIKCD nr. 13, 2001.

velse af at være lukket ind i digterens værksted og måske få løftet en flig af skabelsesprocessens hemmelighed.

Det er umuligt at forholde sig til så stort et antal digte på én gang som det kræves ved et oplæsningsarrangement. Man kunne have lyst til at bede om at få digtene læst en ekstra gang, som Anne-Marie Mai foreslår, vel vidende at ideen ikke vil være populær ved de små borde.⁶⁵ Nogle digte kræver også en større intimitet end de offentlige rum kan give.⁶⁶ Men digtene sætter alligevel sine spor, og hvad forhindrer tilhørerne i senere at fordybe sig ved en stillelæsning – inspireret af mødet med digterne at lytte sig ind i digtets meningsfylde og måske dvæle lidt i hemmelighedstilstanden?

65 Mai (1998), s. 44.

66 Se herom også Emil Staiger (1946[1959]), s.47.

Litteratur:

- Andersen, Benny (1960): *Benny Andersen*. LP, Sonet SLP 1217. Borgen, København.
- (1999): *Benny Andersen læser Benny Andersen*. CD. Borgen, København.
- Arnholz, Arthur (1966): *Dansk Verslære I*. Akademisk Forlag, København.
- Bachelard, Gaston (1957): *La poetique de l'espace*. Tysk oversættelse: *Poetik des Raumes* (1975), Ullstein Buch nr. 3136. Frankfurt/M.
- Bjørnvig, Thorkild (1962): *Begyndelsen*. Gyldendal, København.
- Brandt, Jørgen Gustava (1982): *Hvad angår poesi*. Borgen, København.
- Booktraders LyrikCD- serie. The Booktrader, Skindergade 23, 1159 København K.
- Marrian Bødker (1995): "Kunstens tredje øje. Metaforens centrale rolle i Inger Christensens Sommerfugledalen", i: *Kritik* 116, s. 30-40. Gyldendal, København.
- Inger Christensen (1969): *Det*. Gyldendal, København.
- (1982 [1992]): *Del af Labyrinten*. Gyldendal, København.
- (1998): *Inger Christensen – cikaderne findes*. Kollektiv Film ApS/Chr. Braad Thomsen. Instruktion Jytte Rex.
- (2000): *Hemmelighedstilstanden*. Gyldendal, København.
- Clausen, Claus (1966): *Digtere i Forhør*. Gyldendal, København.
- Egebak, Niels (1994): "Poesi og kropslighed" i *Kritik* 110, s. 23-30. Gyldendal, København.
- Fafner, Jørgen (1977): *Retorik. Klassisk og moderne*. Akademisk Forlag, København.
- (1978): "Sproget i radio og fjernsyn" i *De musiske udsendelser III*, s. 380-89. DR 1925-1975. Udg. Felix Nørgaard, Harald Krebs og Waldemar Wolsing.
- (1982): *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. Reitzel, København.
- (1989): *Digt og Form. Klassisk og moderne verslære. Dansk verskunst I*. Reitzel, København.
- (1995): "Sonetten som poetisk argumentation" i *Retorik Studier* 10/1995, s. 77-92. Reitzel, København.
- (2000): *Dansk Vershistorie 2. Dansk verskunst II*. Reitzel, København.
- Frostenson, Katarina (2001): *Skallarne*. Bonnier Essä, Stockholm.
- Gadamer, Hans Georg (1960 [1965]): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr, Tübingen.
- Geiger, Don (1963): *The Sound, Sense, and Performance of Literature*. Scott, Foresman and Company, Illinois.
- Ingarden, Roman (1931 [1965]): *Das Literarische Kunstwerk*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Jørgensen, Charlotte, Christian Kock og Lone Rørbech (1994): *Retorik der flytter stemmer*. Gyldendal, København.
- Kromann, Jette (1966): *Digtere på bånd I-II*. Borgen, København.
- Levy, Jette Lundbo (1991): "Sigeligheder" i *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur* 1/1991/92, s. 78-86. Hellerup.
- Lyngsø, Niels (1995): "For en verdensvendt poesi. En poetikskitse fra sidelinjen" i *Ildfisken. Tidsskrift for ny litteratur* 13/1995, s. 4-11. Århus.

- (2000): “Kunstværkets rumtid” i *Dansk noter* nr. 1, 2000, s. 71-75. Dansk lærerforeningen.
- Mai, Anne-Marie (1998): “At læse” i *Det sproglige kunstværk*. Årbog fra Modersmål Selskabet 1998. Reitzel, København.
- Nielsen, Erik A. (1991): “En stige ind i himlen” i *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. 1/1991/92, s. 87-89. Hellerup.
- Onsberg, Merete (1997): “Da digtet fik krop. Gilbert Austins notationssystem for fremførelse af digtet” i *Metriske Fæder och Förnyare*. *Metriske Studier* 7, s. 136-72. Utg. av Ulla-Britt Frankby och Jörgen Larsson. Göteborg.
- Rørbech, Lone (1979): “Oplæsning som hermeneutisk handling” i *Retorik Studier* 3/1979, s. 2-30. Reitzel, København.
- Sonne, Jørgen (1973): *Horisonter*. Munksgaard, København.
- (2000): *Blækportræt 1. Jørgen Sonne taler om poesi*. (Video). Plagiat 2000. I kommission hos Borgens Forlag, København. Instruktion Lars Bukdahl og Steen Møller Rasmussen.
- Staiger, Emil (1946 [1959]): *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis, Zürich.
- Steen, Vagn (1969): *Læsninger*. Borgens Billigbogs Bibliotek 6. Borgen, København.
- Søndergaard, Morten (1997): “Kort over tiden” i *Perspektiver i nyere dansk litteratur*, s. 73-79. Spring, København.
- Tafdrup, Pia (1991): *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*. Borgen, København.
- Thomsen, Søren Ulrik (1985 [1990]): *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*. Vindrose, København.
- (1994): “En dans på gloser 1” i *Kritik* 110, s. 31-51. Gyldendal, København.
- (1995): “En dans på gloser 2” i *Kritik* 116, s. 1-21. Gyldendal, København.
- (1998): *Jeg er levende*. Bech Film i samarbejde med DR og Det danske Filminstitut. Instruktion Jørgen Leth.
- Wanscher, Vilhelm (1906 [1963]): *Den æstetiske Opfattelse af Kunst*. Gyldendals Uglebøger, København.

Om forfatteren:

Lone Rørbech er cand. mag. og lektor i retorik ved Københavns Universitet. Hun har skrevet flere artikler om oplæsning, er forfatter til *Stemmebrugslære* (1979, 4. udg. 1994) og medforfatter til *Tal rigtigt – syng godt* (1983, 4. udg. 1993) og *Retorik der flytter stemmer* (1994).



CHRISTIAN KOCK: Forord

PETER BRASK: Real-musikalsk versanalyse

TORBEN BROSTRØM: Poesiens indre lyd

JØRGEN FAFNER: I begyndelsen var rytmen

NIELS FELSKOV: Metrik og pædagogik

i latinske vers

NIELS HAASTRUP: Skift mellem metrer

CHRISTIAN KOCK: Romantisk musik og metrik

JØRGEN LARSSON: Den inkompatibla metrik

EVA LIJJA: Vershistoria och verssystem

AUGUSTIN MANNERHEIM: De talande tystnaderna i

poesin och särskilt i Ekelöfs *Absentia animi*

OLE MEYER: Syllabiske vers på dansk

MARIANNE NORDMAN: Rubrikens rytm och

diktens - finns det ett samband?

KJERSTIN NORÉN: Laddade motiv

INGER SELANDER: "Det tänds ett ljus"

Christian Kock (red.): *Metrik & musik*
Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 13

224 sider · Sprog: Dansk og svensk
Rhetor förlag 2002 · ISBN 91-974078-3-6

Pris: Medlemmer i CMS DKK 225,-
/ ikke-medlemmer DKK 250,-

Fra Christian Kocks Forord:

"I mange metriske arbejder i de senere år er slægtskabet mellem metrik og musik kommet i forgrunden. Det er blevet et mere fremtrædende synspunkt at metrik har noget med musik at gøre – idet nogle af de fænomener der er afgørende i musik, såsom tid og rytme, også spiller en central rolle i metrik.

Men hvor vidtrækkende er dette slægtskab? Indgår tid, rytme, frasering m.v. i metrikkens teori på samme måde og med samme status som i musikken? Hører disse begreber alene hjemme i fremførelsen af poesi, eller også i læsningen og i "selve teksten"? Hvilken rolle spiller de for oplevelsen af poesi? Har de en "objektiv" eller en "subjektiv" status? Hvad er overhovedet objektivt, og hvad er subjektivt i metrik? Kan man tale om at metriske fænomener, bl.a. dem som minder om musikalske fænomener, har en betydningside, og i så fald hvordan? Kan metrikken lære noget af de forskellige forsøg på at tale om musikalsk "semiotik"? Kan forståelsen af "musikalske" fænomener i metrik ændre eller berige vor opfattelse af hvordan poesi skal fremføres, og hvordan vi skal undervise i og med poesi?

Disse spørgsmål udgjorde indbydelsen til den 7. nordiske metrikkonference, afholdt i København d. 12.-14.11. 1999. De gav betydelig genklang, at dømme efter at 18 foredrag og 38 deltagere blev anmeldt til konferencen.

Artiklerne i denne samling er udvidede og gennemredigerede udgaver af foredrag fra konferencen. De udviser en meget stor spændvidde både i tema, orientering og grad af konkrethed, hhv. abstraktion. Det bør man se som en styrke. Det er en glæde hermed at demonstrere at interessen for metrik i de nordiske lande ikke er et snævert specialiststudium, men at den både er levende, dybtgående og bred."

Metrik & musik

Bestilles på telefon +46 (0)42 679 59, mail forlag@rhetor.se
 eller i Den Retoriske Boghandel på www.retorik.net/bok