

RETORISK DIGTKOMMUNIKATION – I –

FRA SKABELSE TIL FREMFØRELSE

Artiklens emne er retorisk digtkommunikation med sigte på digteres fremførelse af egne digte. I denne første del af artiklen opstilles modeller for digtets interne og eksterne kommunikation ud fra den opfattelse at digtfremførelse skaber en helt unik retorisk situation hvor digtet, idet det konkretiseres, bringes til at eksistere som kunstværk. De centrale begreber er *umiddelbarhed* og *iboende mundtlighed*. Hvilken betydning tillægger digterne selv disse begreber? Et interessant spørgsmål i en tid hvor digteroplæsninger er rene tilløbsstykker, er også om digterne selv er nærmere og bedre til at læse deres digte op end andre. Spørgsmålet besvares benægtende. I anden del af artiklen, som bringes i et kommende nummer, tages det op ud fra en mere praktisk synsvinkel baseret på fremtrædende danske lyrikeres fremførelser.

I det sidste ti-år har der været en stærkt stigende interesse for digteroplæsninger. Det er ikke for meget at sige at der er tale om en sand oplæsningsbølge. Ikke siden 1800-tallets deklamatorier har så mange digte været læst op, og det kan uden tvivl tages som et godt varsel om den ny mundtlighed der kalder mennesker ud af de private rum og ind i et fælles rum, ind i den virkelighed hvor tingene sker og kan opleves direkte.¹

Sideløbende med digternes ønske om at møde publikum og formidle deres digte mundtligt er der opstået en interesse for at intellektualisere selve den digteriske proces. Adskillige poe-

tikker og artikler om digtets skabelse, dets liv og betydning har set dagens lys. Hertil kommer en interesse for digtningen fra filosofisk hold.

Dette materiale er et godt udgangspunkt for en undersøgelse af digtets retoriske kommunikation. Hvilke relationer er der mellem digter, digt og læser dels internt i digtet selv og dels eksternt når det læses eller oplæses? Hvilke vilkår giver digterne deres digte når de læser dem op. Får digtene liv og bliver tilgængelige for oplevelse og forståelse så kommunikationen lykkes?

Digtets liv – og død

At digte er at kommunikere, et digt er kommunikation. Dette synes mere indlysende for episke og dramatiske digtgenrer end for et lyrisk digt.

¹ Se herom for eksempel Lindhardt (2000), s. 166ff.

☛ 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* (2001 [1994]).

Ingen tekstgenre peger så stærkt ind mod sig selv som netop det lyriske digt; det har en klart monologisk karakter uden synlig henvendelse. Alligevel kommunikerer det. Det formulerer udsagn om det ubestemte eller uudsigelige, det der ikke kan kommunikeres om på anden vis end netop gennem digtet. Digte er en del af virkeligheden og en del af den almindelige menneskelige kommunikation. Digteren er en af samfundets sprogarbejdere eller -håndværkere, men nogen helt almindelig håndværker er han ikke – hans håndværk, eller kunstneriske teknik, er nemlig så intimt sammenvævet med det stof han former, at den bestandig må fornyes. Hvert nyt digt har – eller er – sin egen helt unikke form, så digteren har ingen glæde af den erfaring som gør en god håndværker. "Teknik er altid Fortid, men det levende Digt er Begyndelse", siger Paul la Cour. Digteren kender ikke teknikken mens digtet bliver til; gjorde han det, ville han nemlig ikke skabe, men konstruere, og kun intellektet ville være virksomt.²

Jørgen Gustava Brandt skriver i sin poetik:

Hvor utroligt det måske end kan lyde i deres ører, der jo ved, at hverdagens gøremål beror på færdighed, sund rutine, fastlagt fremgangsmåde o.s.v., så må kunstneren foran hver ny opgave revidere hele sin virkelighedsopfattelse igennem, inspicere alt og begynde forfra.³

Og i Søren Ulrik Thomsens formulering: "[...] den håndværksmæssige kunnen fortabes i takt med at den indvindes, og omvendt".⁴

Men digteren skaber digtet – eller det skabes i ham.

Pia Tafdrup indleder sin poetik med en beskrivelse af et digts skabelse. Hun bruger formuleringen at et digt "opstår", og hun taler om at ukendte energier er på spil. Der er en fase af *førartikulation* med stor opmærksomhed, tål-

modighed, ydmyghed og åbenhed over for det som "vil ind under huden".

Tilstanden af før-artikulation kan have så stærkt et greb, at jeg, når jeg omsider skriver, slet ikke længere fornemmer, at det er mig. Som en bedøvelse, en beruselse. En anden eller en anden i mig, noget andet, eller noget andet i mig handler, mens jeg ser til.⁵

For Tafdrup er der tale om en både gådefuld og mystisk proces, som peger bagud til la Cour. Hos modernismens digtere i øvrigt er forløbet helt afmystificeret.

Når skabelsesprocessen er til ende og digtet færdigt, går det en uvis skæbne i møde; ingen kan vide hvordan digtets livsbetingelser bliver. Mange forhold kan spille ind, dets kvalitet for eksempel eller det forhold at et kunstværk ikke altid bliver forstået i samtiden. Men under alle omstændigheder er det udstyret med en stærk *livsvilje*. F.J. Billeskov Jansen formulerer det smukt i sin poetik:

At digte er at skabe. En Skaberakt forudsætter en Viljesakt; En Skabelse er en Viljesytring. At ville er at give Sindet Retning mod noget; at skabe altså at udfolde sin Vilje i en vis Retning. Digtværket har en Retning, en Holdning, som for alle vidner om den Hensigt der frembragte det. Fordi det skylder Viljen sin Eksistens, er det selv ladet med Vilje.⁶

Henrik Bjelke ser digtet som transmission af energi og lyst⁷, Pia Tafdrup som realiseret vilje⁸, Søren Ulrik Thomsen som konstant bliven til.⁹ I sin yderste konsekvens er digtet da modsætningen til døden. Det prøver grænsen til døden af og bliver til i erkendelse af at døden er livets

2 la Cour (1948 [1958]), s. 12.

3 Gustava Brandt (1982), s. 55.

4 Thomsen (1996), s. 34.

5 Tafdrup (1991), s. 8.

6 Jansen (1941 [1946]), s. 9.

7 Bjelke (1981), s. 92.

8 Tafdrup (1991), s. 123.

9 Thomsen (1985 [1990]), s. 63.

modpol og vilkår. "Mellem to poler bliver min poesi til, mellem livshunger og dødsangst", sådan begynder Pia Tafdrup sin poetik. Søren Ulrik Thomsen føler at han efter hvert færdigskrevet digt ryger ned i et tomrum hvor han står ansigt til ansigt med døden. Han holder sig så døden fra livet ved konstant at "transformere det for altid tabte til det for evigheden skabte". Det er omkring grænsen man når det udsigelige, det man hverken kan tale eller tie om og derfor må digte.¹⁰ Inger Christensen indsætter i sin poetik, som et særligt kapitel, et digt om døden fra antologien *Se døden i øjnene* (1989). Digtet handler om ikke at kunne digte, at sidde foran det tomme, hvide papir dag efter dag; det er døden.¹¹

Kunstværkets livsvilje er så stærk at et kunstværk kan overleve årtusinders glemsel for derpå at meddele sig med fornyet kraft. Kunsten er ikke til for kunstens eller kunstnerens skyld; det er kunstens væsen at kommunikere, den *vil* kommunikere.

Maleren Kehnet Nielsen fortæller i anledning af sin store udstilling *Apollon Suiten* i foråret 2000 at han opfatter sine malerier som breve sendt af sted til nutiden og eftertiden, måske til en ukendt adressat.¹²

Søren Ulrik Thomsen ser sine digte som skibe og drømmer om at nogle af dem vil fortsætte sejladsen når han ikke længere kan følge dem. Drømmen om digtets udødelighed er for ham en væsentlig årsag til at skrive det.

Henrik Bjelke ser digteren som en tigger der søger bekræftelse. Han ønsker at få sine digte konfirmeret af så mange som muligt: "Han elsker ingen højere end den, hvis ansigt og blik siger: jeg har modtaget budskabet".¹³

Jørgen Gustava Brandt skriver: "Det sociale liv indgår i kunsten, men anderledes formuleret og omformende. Omformningen er tillige social".¹⁴

Og endelig Per Højholt, der i sin poetik hævder at kommunikation er et af *kriterierne* på kunst.¹⁵

Digtets kommunikation

Der er tradition for at opstille tekstkommunikation i modeller, og jeg har da også selv tidligere forsøgt mig med en model hvor jeg anskuer literaturoplæsning som en art dobbelt kommunikation. Dobbelt fordi værket selv er en levende kommunikation, som så tolkes og fremføres for, eller kommunikeres til et publikum i en given retorisk situation.¹⁶

Men hvordan kommunikerer et lyrisk digt? Nogen helt almindelig kommunikation er der åbenlyst ikke tale om, og ordet kommunikation giver let uheldige associationer. Digtet kredser om sit eget lyriske jeg, der afsendes ikke en klar meddelelse, og der er ikke noget emne der kan løsrives og omsættes i en anden sproglig form. Alligevel er digtet et produkt af treheden afsender, 'emne' og modtager, og det er denne relation der konstituerer digtet som kunst.

Allerede forestillingerne om malerier som breve og digte som skibe der sejler ud i verden, peger på at der i selve skabelsesprocessen indgår en tænkt modtager. "Kunsten er skabt med henblik på læser/tilhører/tilskuer, der er 'tænkt med' i tilblivelsen af kunstværket", skriver Jan Lindhardt.¹⁷ Og Per Aage Brandt ser værkernes pauser, stilheder og pusterum som tegn på at den skabende kunstner lytter efter en modtagers svar.¹⁸

Digterne taler om tre *instanser* der kommunikerer indbyrdes. Søren Ulrik Thomsen ser således poesien som et mellemværende med virkeligheden formidlet af en ligning hvor $x = \text{jeg}$ og $y = \text{du}$.¹⁹ Jeg'et er ikke identisk med digterjeget, det er "en anonymos der undersøger det fællesmenneskelige", som Henrik Bjelke udtrykker

10 Thomsen (1995), s. 10-12.

11 Christensen (2000), s. 122.

12 Interview i Information 10. marts 2000.

13 Bjelke (1981), s. 164.

14 Gustava Brandt (1982), s. 15.

15 Højholt (1967), s. 83.

16 Rørbech (1979), s. 17.

17 Lindhardt (1975), s. 24.

18 Brandt (2000), s. 35.

19 Thomsen (1994), s. 43 og 40.

det.²⁰ Inger Christensen skriver at det er det biologiske rum, verden, der bruger ordet jeg for at kende sig selv.²¹

På samme måde er digtets du heller ikke en konkret person, det ville begrænse digtets rum. Der er tale om en ubekendt, et abstrakt subjekt, men "drømmen om en mulig læser sætter sig igennem i form og komposition som en implicit og nødvendig struktur".²²

Den tredje instans er det 'noget' hvorom digtet kredser, det opmærksomhedsfelt hvor formen søger sit stof og stoffet sin form. Da der ikke er tale om noget emne i traditionel forstand der skal beskrives eller forklares, er stoffet, siger Søren Ulrik Thomsen, ligeså ukendt som formen; begge forløses af forskellige formelle greb ved intuition.

Hele denne proces kan ses som en *samtale*. I la Cour's symbolistiske univers er det en dialog mellem åndens og sjælens kræfter, mens Inger Christensen taler om en uophørlig samtale mellem to niveauer, et indre og et ydre, der er adskilt af en gennemtrængelig membran. Membranen er ordet. Ordet er nemlig dobbelt, det er på én gang inde i bevidstheden og ude i det guddommelige der kalder bevidstheden frem. Og hun stiller sig spørgsmålene:

Hvordan får man vage tanker og forestillinger til at forbinde sig med den virkelighed, der skal fremkalde dem, for at ikke tankerne alene skal komme til udtryk, men også virkeligheden selv? Og hvordan får man form og indhold til at leve og vokse frem i og med hinanden, ligesom det for eksempel er tilfældet med planternes vækst i naturen?²³

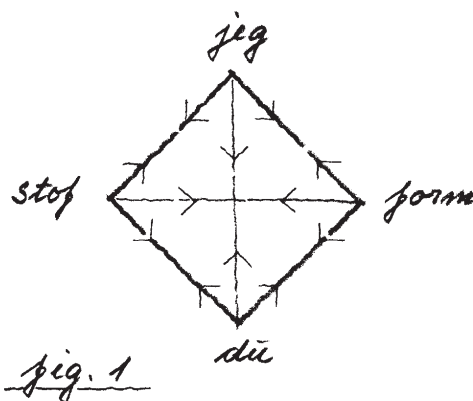
Det er her værd at lægge mærke til at den samtale der foregår i digtet, for Inger Christensen er *uophørlig*; den må altså tænkes at foregå også når digtet er færdigskrevet og udgivet og skal opleves af modtageren. Herom senere.

20 Bjelke (1981), s. 61.

21 Christensen (1982 [1992]), s. 133.

22 Tafdrup (1991), s. 81.

23 Christensen (2000), s. 39 og 58.



K.E. Løgstrup er også optaget af denne særlige samtale. Han skriver at til trods for at det første indtryk er før-sprogligt så fornemmes det som tale fordi der uvilkårligt melder sig en trang til at artikulere indtrykket og måske også "fordi ordet, med hvilket vi klarer os indtrykket, nu engang hører samtalen til; hvad der gør indtryk på os bliver ligesom vor samtalepartner."²⁴

Med disse mange vidnesbyrd om at kunst er kommunikation, og at digterne selv oplever det sådan, vil jeg nu opstille en model for digtets interne kommunikation (figur 1). Figurens spider betinger gensidigt hinanden, og i spændingsfeltet mellem dem udkrystalliserer digtet sig i sprogets medium. Sproget har jo, som det er fremgået, den særlige egenskab at det på én gang rummer både sansning og mening. Således vil processen også rumme både sansning og refleksion idet intellektet naturligt vil vurdere og kontrollere det skabte – eventuelt uden at digteren er sig dette bevidst.

Lyrikerens Niels Lyngsø taler om en trinitet mellem følelse og tanke. På den ene side vage fornemmelser, på den anden side færdige, formulerbare tanker. Imellem det uformede og det formede er der en zone hvor formdannelsen finder sted: Poesien søger her en form og en kommunikation.²⁵

Endnu en instans kan indgå i processen, en højere magt der på en eller anden måde griber

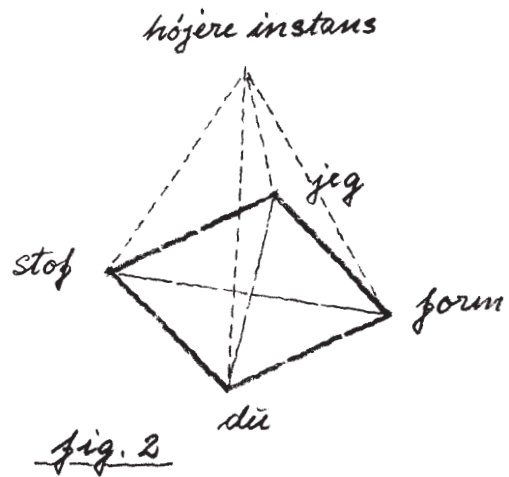
24 Løgstrup (1976 [1995]), især siderne 10ff og 97.

25 Lyngsø (1995), s. 5.

ind i digtets skabelse. For Paul la Cour står *poesien* over digtet som en platonisk ide der eksisterer før digtet, før sproget. Poesien spiritualiseres, og digteren er blot en frigører eller fødselshjælper for noget han ikke selv rummer. Det er hans pligt at glemme sig selv og "nå op til den rene, upersonlige Poesi".²⁶ Hos Pia Tafdrup står Gud over digtet fordi det er nødvendigt at "tænke vertikalt", at skrive op imod noget der er større. Gud er for Tafdrup en absolut størrelse der 'ser' teksten forskelligt fra alle andre og sikrer at den skabende digter ikke forveksler sig selv med Gud. Hvis ikke Gud var der, ville alt være tilladt i kunsten, og så ville den ikke altid være kunst længere. "Poesi er *guddommelig præsens*" hedder det.²⁷ la Cour's og Tafdrups poetikker er begge præget af en religiøs tone med mange gammel- og nytestamentlige vendinger. Det metafysiske er heller ikke noget fremmed for Søren Ulrik Thomsen. Han skriver om grænsen mellem det absolutte og det relative, men ser det absolutte, som han kalder Det Andet, som "absoluteret væren, som bevægelse"²⁸, ikke noget der står udenfor eller over og igangsætter bevægelse. Han tager afstand fra la Cour's passive 'indgiven': "Stil dig ikke op som Fuglefænger. Billedet går ikke i dit Net. Det er Indgivelse. Ringens Aand vil bringe det." Thomsen taler om en *værkinstans* som der foregår en 'call og response-kommunikation' med (hvilket naturligvis ikke udelukker inspirationen). Værkinstansen kan da opfattes som en slags norm for digtet.

Med en fjerde instans kan figuren fremstilles som pyramideformet (figur 2).

Det kan være problematisk at benytte betegnelserne stof og form, termer hentet fra det klassiske formbegreb. Den klassiske sondring mellem stof og form, eller indhold og form, giver uheldige associationer i retning af noget statisk og objektivt som et 'indhold' kan puttes i. Jeg



håber det er fremgået at dette slet ikke er tanken. Det klassiske formbegreb er i dag i opløsning. Form forklares som grænsedragning, det der gør forskel. Skabelsen af et kunstværk begynder med et 'træk', et indgreb i et sanseligt medium. Dette træk er vilkårligt, men af skelsættende betydning fordi det bærer kimen i sig til andre træk der nu kan foretages. Ethvert træk vil være bestemt af det eller de foregående. Ethvert træk vil medføre nye træk og nye forskelle, og således opstår kunstværket i en kaskade, båret af en suggestiv kraft.

Kunstværket kan ikke kun eksistere i tanken, der skal skabes form i et medium (derfor er kunstneren også håndværker). Men hermed bliver det også offentligt, det stilles frem for det 'du' som nødvendigvis må være indlejret i det. Hverken afsender eller modtager kan se bort fra at der er tale om kommunikation, blot afsendes, som tidligere nævnt, ikke nogen klar meddelelse; man kan sige meddelelsen er indlejret i kunstværkets form, den er *selve værket*.

Det første træk der kan sætte lavinen i gang i det medium som er digtets, kan for eksempel være et ord eller en sætning.²⁹ Inger Christensen

26 la Cour (1948 [1958]), s. 12 og 38.

27 Tafdrup (1991), s. 131, 103 og 48.

28 Thomsen (1985 [1990]) s. 99.

29 Se Thyssen (2000), der giver en klar og spændende gennemgang af det moderne formbegreb med fyldige henvisninger. Specielt s. 48-68, 92-98 og 127-33. Se også gennemgangen af Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft*, Thyssen (1996).

fortæller hvordan *Det* blev til ved et tilfælde: Hun lagde sidste hånd på en roman, og da hun puttede det færdige manuskript i en konvolut, sagde hun: "Det. Det var det." Og så kom hele begyndelsen uden at det stod hende klart at der var tale om en slags skabelsesberetning. Et sprog og en verden foldede sig ud.³⁰

Når jeg bruger begreberne stof og form, er det af praktiske grunde, fordi digterne selv gør det i deres teoretiske arbejder. Jeg mener dog at jeg i min figur lægger afstand til den gamle tænke måde idet jeg lægger vægt på de dobbeltrettede bevægelser der illustrerer den søgende proces.

Per Højholt har ganske radikale tanker om processen. Han betragter ikke digtet som *resultat* af en skriveproces der har digtet som mål, men som *rester* af en skriven uden mål. Digtet er det synlige spor af denne skriven.³¹

Digtets formål

Når det færdige digt er trykt og udgivet, foreligger det som en åben kommunikationsmulighed, en potentiel kunstmulighed, og det er "digtets vilje at nå den ukendte anden", siger Pia Tafdrup.³² Digtet opfylder nemlig kun sit formål når det konkretiseres. Man kan sige at digtet i dets materielle eksistens på papiret foreligger i skematisk form; det skal læses/høres/opleves for at komme til sin egentlige eksistens som kunstværk, og det *er* først og fremmest ren opfordring, tilføjer Sartre,³³ digtets essens er et krav om at komme til at eksistere.

Det var blandt andet også det Kant slog fast da han i 1790 i *Kritik der Urtheilskraft* om kunsten brugte den berømte formulering at den er formålsbestemt (som fornuften), men uden formål, "ohne Interesse"³⁴ Dermed kan man sige at også Kant betragtede kunst som kommunikation.

Roman Ingarden taler om at et kunstværks kvaliteter befinder sig i en latent tilstand af forudbestemmelse og parathed.³⁵ Altså, det venter på den ukendte anden, de beslægtede ånder digteren håber på at finde i sin samtid, som helt selvfølgelig opfatter digtet som kunst, det vil sige som et *æstetisk objekt* der kan give en *æstetisk oplevelse*. Men hvordan opnår man sådan en æstetiske oplevelse?

Ingarden forklarer at det sker i kraft af en stærk koncentration hvor alle uvedkommende tanker og følelser fortrænges; hele læserens reale omverden fortoner sig, og digtet danner sin egen verden i hans bevidsthed. Hermed opnår han den specifikke *æstetiske indstilling* som er nødvendig for overhovedet at kunne fatte et kunstværk. Han oplever og forstår det – Ingarden bruger ordet "Erfassungserlebnis" – i en slags perspektivisk forkortning.³⁶

Det er kunstværkets/digtets hensigt at give en æstetisk oplevelse, men det er vigtigt at bemærke at denne oplevelse/forståelse ikke kan nås hvis man griber digtet intellektuelt an og går analysens vej, ej heller gennem forklaring. Christian Kock skriver at det sublime ved litteraturoplevelse har noget at gøre med at man selv tilegner sig tekstens betydning. "At forstå *selv* er en oplevelse af præstation, styrke og stimulans; at få forklaret, om det så er selve forfatteren der forklarer, er alt det modsatte."³⁷

Den æstetisk indstillede læser forstår digtet umiddelbart, intuitivt, som den levende organisme det er. En analyse kan ligefrem blokere for forståelsen fordi den hindrer digtet selv i at komme til orde. Sproget *taler* i digtet, mener Heidegger, og til "sagen" svarer "hören"³⁸. Læseren må kunne lytte, åbne sig, stemme sindet og lade digtet tale så han ikke står i vejen for sin egen oplevelse af det.³⁹ Siden kan han så stille spørgsmål så en art samtale kommer i stand. Digtets

30 Christensen (1982 [1992]), s. 29.

31 Højholt (1972), s. 146.

32 Tafdrup (1991), s. 90.

33 Sartre (1964), s.66.

34 Kant (1790 [1908]), §2, s. 204.

35 Ingarden (1931 [1965]), s. 398.

36 Ingarden (1931 [1965]) s. 357f.

37 Kock (1994), s. 331f.

38 Se herom Kemp (1974), s.161.

39 Rørbech (1979), s. 5.

mening ligger ikke alene i digtet selv, men er afhængig af vores tolkning af det. Digtet er et udsagn om verden som anviser en retning for mulige spørgsmål. Stiller man de spørgsmål som man gennem åbenhed og intuition har fornemmet digtet kan give svar på, ledes man ind i en vekslen mellem to planer, et oplevelsesplan og et metaplan, som kan befrugte hinanden indtil der til sidst sker en sammensmeltning mellem digtets verden og ens egen. Det er dette der illustreres i den berømte hermeneutiske cirkel.

Kroppen

I nyere tid har talrige teoretikere diskuteret erkendelsesproblemet i relation til det litterære kunstværk. Ud over Ingarden og Sartre, som allerede er nævnt, vil jeg i denne sammenhæng støtte mig til nogle filosoffer med særlig interesse for kroppen.

Maurice Merleau-Ponty præger med sin fænomenologiske æstetik adskillige af vor tids bevægelser og skoler. Selv står han i gæld til Heidegger og Husserl, men han radikaliserer Husserls tanker og inddrager også psykologien i sin filosofi. Han udvikler en perceptionsfilosofi der betoner kropsligheden. Vi har en umiddelbar perceptiv tilgang til verden, et kropsligt engagement, som er udgangspunkt og fundament for al tankevirksomhed. Vi erkender med kroppen. Krop og bevidsthed er to sider af samme sag, men kroppen ved altid mere end det bevidste subjekt, og den ved det før bevidstheden sætter ind. Merleau-Ponty opfatter digtet som et levende væsen hvor man ikke kan adskille udtrykket fra det udtrykte; digtet udstråler betydning, men betydningen er kun tilgængelig ved direkte kontakt. Kroppen viser vej – hvis man altså ophører med at analysere den for simpelthen at benytte den. Når det drejer sig om et litterært kunstværk, skal man derfor lade være med hvert øjeblik at bede det om forklaringer, men simpelthen følge det og lade sig indhulle i dets aura af betydning, altså opleve det. Merleau-Ponty lægger vægt på

at sansningen af et kunstværk altid vil være dobbeltrettet, både det oplevende subjekt og det æstetiske objekt tager aktivt del i processen.⁴⁰ Et synspunkt der stemmer fint overens med den hermeneutiske samtales ide om ikke at bemægtige sig kunstværket, men lade forståelsen af det gå begge veje gennem åbenhed over for værket.

En beslægtet tankegang ligger til grund for Gaston Bachelard's bemærkelsesværdige behandling af den digteriske inspiration i *La poétique de l'espace* som tager udgangspunkt i den tese at i poesien er uvidenhed en grundbetingelse. Når digtet taler til os, er det verden der taler gennem digtet, idet digtet i sin form, der runder sig om sig selv, koncentrerer og indkapsler verden. Digteren er altså blot talerør; det digteriske billede er frugten af en naiv bevidsthed. Det kan ikke begribes med forstanden – og dog kan det løse problemer som er uløselige for tanken.⁴¹

K.E. Løgstrups tanker ligger tæt på Merleau-Ponty's. Han behandler ret indgående samspillet mellem sansning og forståelse og forklarer at mens sansningen i vores almindelige tilværelse står i forståelsens tjeneste, så forholder det sig i kunstens verden omvendt: her står forståelsen i sansningens tjeneste. Intellectet arbejder på højtryk, men det kan ikke bearbejde det sansede fordi sansningen er afstandsløs, ikke transcenderende. Sansning er identitet mellem den sansende krop og det sansede. Men intellectet kan strukturere det udtryk man vil give for det sansede, og det er det der er kunstnerens særlige evne. Han kan binde sansningens intensitet i det kunstneriske udtryk. Løgstrup, der står i den fænomenologiske tradition, slår hermed fast at sansning og intellect altid er, som han siger, "indlagte i hinanden" samtidig med at de er hinandens modsætninger og uafhængige af hinanden. Forståelsen, der i sin natur er afstandskabende, forsøger at gå op i det sansede; sprog-

40 Merleau-Ponty (1960 [1969]), s. 128 og (1945 [1997]), s. 91 og 107ff.

41 Bachelard (1957 [1975]), s. 13ff, s. 27, s. 270.

et, som vi forstår med, udøver sin afstands-skabende magt inden for den "indlagthed i universet" som sansningen er, og giver sansningen mulighed for at blive æstetisk. Resultatet bliver det bundne kunstneriske udtryk. Og altså, slutter Løgstrup, rummer et kunstværk erkendelse i kraft af sin æstetik.⁴² Kunsten har eksistentiel betydning fordi den kan konkretisere det som er umiddelbart givet i erfaringen.

Det gælder altså for både digter og læser at det første indtryk er sanset, og derefter bearbejdes det med både følelse og intellekt. Dette forhold reflekterer også Niklas Luhmann over i *Die Kunst der Gesellschaft*. For Luhmann er sansning bevidsthedens egentlige aktivitet; at være bevidst er først og fremmest at sanse. Han mener at kroppen, det ubevidste, det spontane, er den primære betragter der sendes forud for at 'spore' og uddifferenciere de forskelle det kommer an på, og bagefter kan så øje og øre kontrollere og eventuelt motivere til ændringer: "Des Künstlers Genie – das ist zunähst einmal sein Körper", hedder det.⁴³ Digteren er således også selv den første betragter; han forstår først hvad han har villet når han ser det færdige digt. Han foretager sine træk, men kan ikke samtidigt se hvorfor de er rigtige. De 'slår' ham som indlysende, siger Ole Thyssen⁴⁴, kroppen har valgt. For Thyssen er kroppen en metafor for blindhed og for den produktive spontanitet der betinger den æstetiske skaben, dette på én gang at kunne og at gøre.

Fortolkningstrylleri

Denne forståelse i vor tid for sanseoplevelsens eller umiddelbarhedens betydning i både digtskabelse og digtlæsning kommer også til udtryk hos digterne selv: "Således indsætter kunst og krop *reflektivt* hinanden i konstant indbyrdes konkretisering", siger Søren Ulrik Thomsen, og får på den måde tovejskommunikationen mel-

lem subjekt og æstetisk objekt med.⁴⁵ Henrik Bjelke taler om to forskellige former for oplevelse: andenhåndsoplevelse, som er oplevelse *om* noget datidigt som ligger uden for skriften, og førstehåndsoplevelse, der ligger *i* selve skriften, nemlig den oplevelse vi får når vi sanser et kunstværk. Da kommer modtageren i "subjektiv tid", værket taler til ham i "begge hans hjernefakulteter", som det hedder (altså forstand og følelse) – og han fascineres.⁴⁶

Lyrikerer Niels Frank omtaler det lille tidlige tomrum der er lige efter at et digt er oplevet, og lige før man begynder at tænke over oplevelsen. Her findes digtets kvalitet, betydningen er samtidig med oplevelsen.⁴⁷ Det er her sindet stemmes. Det er her digtets verden åbner sig i en kaskade af betydning, ganske spontant.

Per Højholt siger direkte at ethvert forsøg på at udtømme et digt ved beskrivelse vil digtet besvare med forsvinden. I *Intetbedens grimasser* sætter han tingene på spidsen: Sproget har ingen henvisende funktion, det producerer ikke betydning, men produktivitet, og digtet er selve den inkarnerede produktivitet. Det henviser til intet og kan derfor hverken beskrives eller tolkes; det vil kun føre intet med sig.⁴⁸ Gustava Brandt bruger om denne forsvinden ordet "fortolkningstrylleri".⁴⁹

Digtets stemme

Sansningens og kropslighedens betydning for digtoplevelsen giver sig det interessante udslag at flere digtere rent faktisk forestiller sig digtet som en personlighed, altså et menneske man kan tale med. For Pia Tafdrup er digtet en krop der er kommet til sprog.⁵⁰ Per Højholt ser ligefrem digtets krop for sig som en personlighed med omfang, mimik og gestus⁵¹, og Jørgen

45 Thomsen (1985), s. 50.

46 Bjelke (1981), s. 82.

47 Frank (1993), s. 88f.

48 Højholt (1967), s. 82 og (1972), især kapitel II.

49 Gustava Brandt (1982), s. 149.

50 Tafdrup (1991), s. 106.

51 Højholt (1967), s. 35.

42 Løgstrup (1976 [1995]), II s. 80ff., 94ff. (1984 [1995]), III s. 15ff., 75ff. og (1978 [1995]) IV s. 111ff.

43 Luhmann (1995), s. 68f.

44 Thyssen (2000), s. 74.

Gustava Brandt finder det ganske naturligt og menneskeligt at læsere forventer at have med en rigtig levende person at gøre, "digtet er jo *nogens stemme*."⁵²

Her rører Gustava Brandt ved noget helt centralt. Et digt har en stemme, et særligt tonefald, som er af vital betydning for digtet. Man kan ikke læse digtet og forstå det fuldt ud hvis ikke man læser det op med alle dets rytmiske og klanglige nuancer eller hører denne stemme for sit indre øre.

Det er et af Hans Georg Gadamer's hovedansættelser at man må overvinde skriftligheden og finde ind til tekstens væsensform som levende tale for at forstå den. Således skriver han i 1960 i *Wahrheit und Methode*: "Alles Schriftliche ist eine Art entfremdete Rede und bedarf der Rückverwandlung der Zeichen in Rede und in Sinn."⁵³ Samme år skriver Hans Ruin i sit store værk *Poesiens Mystik*: "...tonen i en dikt är diktorganismens vitala allmänkänsla, den rör sig på botten av allt, alla bilder, tankar, intryck hämtar därur fyllighet och värme."⁵⁴

Ruin's tese er at denne tone modsvarer vores almindelige kropslige resonans og giver psykofysisk medsvingen eller genklang i digtoplevelsen. Niels Frank beskriver fænomenet: Han føler det som om kroppen svinder ind til lyd, til en summen som når et insekt kredser om os mens vi sover. Det er umuligt at høre om det er hånden der taler, eller låret, eller måske et blodlegeme der ridser en vene.⁵⁵

Også K. E. Løgstrup tillægger tonen essentiel betydning, og han ser netop tonen, der jo i digtet kommer til udtryk gennem rytme og klang, som en *kropslig* funktion i talen. Akkurat som de gestus der følger talen, er udtryk for den talendes intention. Lyd er noget sansbart og legemligt, mener Løgstrup, fuld af "før-sproglig udtrykskraft". Det er netop derfor den får sprog-

lig betydning når den artikuleres. Lyden 'taler selv med' ved den sproglige artikulation af den:

Hvorom alting er, talens mening gror op af sanseligheden i den vekslende tones differenciering af lyden, og talens mening bliver ikke til af en sammenstyknings af ord, der hver har deres henvisende funktion. Den sproglige artikulation af meningen er også altid og først en instrumentaliserings af meningen.⁵⁶

Også på dette punkt er der stor overensstemmelse mellem Løgstrups og Merleau-Ponty's tanker.⁵⁷

Digtets tone, dets iboende mundtlighed, er et væsentligt tema hos Jørgen Fafner. Det introduceres i 1977 i *Retorik. Klassisk og moderne*, hvor det ganske klart siges at man kun forstår en tekst helt når man lytter til dens tonefald:

[...] den nedskrevne tekst vil – under den stadige forudsætning at den er formet i et "naturligt" sprog og ikke i et eller andet operationelt kunstsprog – stræbe mod en tolkning, der kun vil lykkes fuldtud under hensyntagen til dens latente mundtlighed.⁵⁸

I den centrale artikel "Lyrikkens væsen" forklares det videre hvordan denne mundtlighed, den *immanente oralitet*, er gradueret efter genrer og har størst intensitet i lyrisk digtning fordi vi her oplever digtets særlige klang, artikulation og intonation som dele af indholdet. Altså: oraliteten udgør et konstituerende træk.⁵⁹ Oraliteten er til stede også når digtet blot forestilles. Uvilkaarligt skaber vi nemlig et samlet klangbillede, en helhedstone, og når vi siden forsøger at genkalde digtet i bevidstheden, vil det være tonen og rytmen der melder sig.⁶⁰

56 Løgstrup (1976 [1995]), kap. 1, specielt s. 13 ff.

Se også Løgstrup (1956), kap. 11.

57 Merleau-Ponty (1945 [1997]), kap. 6.

58 Fafner (1977), s. 54.

59 Fafner (1978), s. 17.

60 Fafner (1989), s. 16 med henvisninger til Benedetto Croce, Samuel Levin og Emil Staiger.

52 Gustava Brandt (1982), s. 56.

53 Gadamer (1960 [1965]), s. 371.

54 Ruin (1960), s. 267.

55 Frank (1993), s. 31.

Blandt lyrikerne synes der også at være bred enighed om at digtets lydige lag er helt afgørende. Således skriver Søren Ulrik Thomsen: "Et afgørende kriterium på et digts kunstneriske kvalitet, dets gyldighed, er dets *musikalitet*, det vil sige dets grad af klanglig, lydlig, harmonisk og rytmisk organisering."⁶¹ Og han fortæller at når et digt kommer til ham, hører han det i sit hoved, ordene siges af en stemme som ikke er hans sædvanlige stemme og heller ikke et andet menneskes, men en stemme der på en eller anden måde er ham "tilforordnet".⁶²

Lyrikeren Morten Søndergaard har en malende beskrivelse af hvordan den første antydning af et digt er en udefinerlig støj, som et virus eller et frontsystem der går til angreb. Han lytter sig da frem, søger med lydens hastighed og finder "betydningsklange" og "skalær af metaforer". Rytmen er altdominerende, den pumper betydninger frem af kaos som en "klingende tonerække". Når digtet er skrevet, høres kun en svag højttalersusen.⁶³ Udsagnet er interessant ikke alene på grund af dets stærke vidnesbyrd om digtets immanente oralitet, men også på grund af betoningen af samhörigheden mellem stof og form i hele skabelsesprocessens forløb med udpenslingen af hvordan dette går for sig i en kaskade.

Jørgen Gustava Brandt mener at digtets stemme er dets "primære *begivenhed*", og i forbindelse med en diskussion af den nye digtekunsts tilknytning til beat- og rockkulturen skriver han at selv lyrik der *ikke* direkte er forenet med musik, alligevel "helt ud er båret af en indre hørt musik, der meddeler sig som en musik i sproget – og det skyldes en slags døvhed hos den traditionalistiske skoledede litterat, når han ikke kan høre det!"⁶⁴

Peter Laugesen opfatter det skrevne digt som et partitur der udløser en stemme hvor det rammer.⁶⁵

61 Thomsen (1985 [1990]), s. 61.

62 Thomsen (1994), s. 38.

63 Søndergaard (1997), s. 76 f.

64 Gustava Brandt (1982), s. 17.

65 Laugesen (1991), s. 24.

Også Pia Tafdrup er med her; hun fremfører at et digts åndedræt må svare til det der tales om, og hun mener at digtets rytme, puls og intensitet er meningsbærende: "Hver linje har sit eget mønster af tryk og tonehøjde, elegance, ynde, tyngde, tæthed, stilhed og volumen".⁶⁶

Digtet realiseres

Sådanne udsagn bringer oplæsningen i fokus. For selv om man godt kan *forestille* sig dette lydige fundament i digtet og høre det for sit indre øre ved en stillelæsning, kan en virkelig oplæsning jo *realisere* det og således forløse digtet af dets skriftbundethed.

Det er det poetiske udtryks uudgrundelige natur at det først får betydning når det læses op, mener Mikel Dufrenne.⁶⁷ Og Fafner skriver: "Oplæsningen imødekommer digtets eksistensmodus – det vil give lyd fra sig."⁶⁸

Hvad sker der i oplæsningssituationen?

Gadamer sammenligner forståelsen af kunst med et spil. I spillet glemmer man sig selv og medvirker som spiller: skabende kunstner, oplæser/skuespiller eller tilhører/tilskuer. Man deltager på spillets betingelser (der er jo ikke noget ved et spil hvis man ikke retter sig efter reglerne), lader sig så at sige bruge af det – bøjer sig ind under kunstværkets krav for at opfylde det.

Der stilles krav til alle medvirkende. *Digteren* må lytte åbent og ydmygt til den stemme som kalder på ham – for et kald er det også i vore dage – at være digter. Det er Søren Ulrik Thomsen i hvert fald ikke i tvivl om: "[...] naturligvis ser jeg det som et kald at være digter, for hvis der ikke var noget, som *kaldte* på mig, hvad skulle jeg så svare?"⁶⁹

Læseren/oplæseren må involvere sig selv

66 Tafdrup (1991), s. 104.

67 Dufrenne (1953 [1973]), s. 52. Dufrenne tolker stillelæsningen som en imaginær fremførelse.

68 Fafner (2000), s. 474.

69 Thomsen (1995), s. 8.

æstetisk og intellektuelt – oplæseren må have en vis kommunikativ evne og råde over udtryksmidler der gør det muligt for ham at realisere digtet i alle dets niveauer, herunder dets immanente oralitet. Men også af *tilhøreren* kræves en aktiv indsats. Hvis han kun er kommet for at se giraffen, får han ingen digtoplevelse. Han må med samme æstetiske indstilling have alle sanser vidåbne og opfatte sig selv som deltager. “Der Genialität des Schaffens entspricht eine Genialität des Verstehens”, siger Gadamer i en diskussion af Kants genibegreb.⁷⁰

Det digt som på denne måde drager spillerne ind i sin verden, det fremførte digt tolket af oplæseren, er det virkelige, originale digt som i denne situation er hentet frem af en blot materiel eksistens på papiret til sin egentlige eksistens som kunstværk. Det fungerer efter sin hensigt i en betydningsfuld *retorisk situation*. Der er det særlige ved digte at de således kan genskabes i det uendelige, ikke to realisationer er ens. Betydningsfeltets grænser i digtet er aftegnet én gang for alle, det har en vis ægthedsmargin, og holder man sig inden for den, vil det hver gang et digt læses op i en ny situation af enten samme oplæser eller af en anden, være det originale digt der vækkes til live. Digtets mening opstår nemlig, som tidligere nævnt, først i dets integration med det oplevende du, ligesom du’ets oplevelse og forståelse af digtet altid vil afhænge af den øjeblikkelige situation.

Eine richtige Auslegung an sich wäre ein gedankenloses Ideal, das das Wesen der Überlieferung verkennte. Jede Auslegung hat sich in der hermeneutische Situation zu fügen, der sie zugehört.⁷¹

På denne måde kan man sige at det oplevende individ er *medskaber* af digtet – sådan ser Gustava Brandt det i hvert fald når han skriver: “Digteren er bror og søster til sin meddigter, den der læser og lytter og ser.”⁷² T.S. Eliot, en af nykritik-

kens hovedskikkelser, mener at et digt eksisterer gennem to poler, digteren med hans skabende følelse og læseren med hans reproducerende følelse; imellem disse to består en særlig relation, “et objektivt korrelat”, som beror på den objektivisering der sker af digterens følelser i skabelsesprocessen. Objektiveringen er forudsætningen for at digterens følelser kan overføres til læseren som forpligtende oplevelsesform.⁷³ Modtageren er således en del af digtet, nemlig den del der fuldender det. Dufrenne skriver at det kunstværket først af alt forventer af publikum, er fuldendelsen.⁷⁴ Samme mening har Niels Frank, han ser kunstner og modtager som to faser i samme forløb: den ene part påbegynder værket, den anden afslutter det.⁷⁵

Vagn Steen har et begreb han kalder *handlingslæser*. Det er en læser der er eksperimentelt medskabende. Læseren giver noget af sig selv, tager medansvar, og gør det lige så spontant og dristigt som Klods-Hans eller Askeladden gjorde det for at få prinsessen. Den bedste læser er den der handler bedst med teksten, får den til at fungere som digt i sin egen metafysik.⁷⁶

Vagn Steen har også eksperimenteret med at udfordre læseren så han kan overtage nogle af de normale forfatterfunktioner. I *riv selv* (1965) må læseren selv vælge om han vil acceptere de enkelte digte eller rive dem ud, og i *skriv selv* (1965) opfordres læseren direkte til at overtage pennen. Steen er persuasiv helt ud i digtsamlingernes titel, og det er spændende at han har så positivt et syn på modtagerne, men det er et spørgsmål om man som bruger kan føle sig tryk ved digtet som æstetisk objekt, dets betydning er trods alt ikke helt fri.

Imidlertid står det under alle omstændigheder fast at læseren må være i besiddelse af både handlekraft og analytisk blindhed for at kunne aktualisere digtet og bruge det på sig selv.

73 Jensen (1962), s. 94.

74 Dufrenne (1953 [1973]), s. 47.

75 Frank (1993), s. 34.

76 Steen (1969), s. 18f. og 46f.

70 Gadamer (1960 [1965]), s. 52.

71 Gadamer (1960 [1965]), s. 375.

72 Gustava Brandt (1982), s. 56.

Magnetiseringen

Den proces hvorigennem digteren, digtet, oplæseren og tilhørerne knytter sig til hinanden, ser Platon som en magnetisering. Der opstår så at sige et magnetisk kraftfelt med en serie jernringe centreret omkring en guddommelig kraft (svarende til pyramidens top i figur 2). Kraftcentret bevæger ikke kun jernringene, men overfører også en kraft til dem så de igen kan bevæge andre jernringe. Pointen er at sådan som muserne fylder mennesker med begejstring, sådan vil de begejstrede fylde andre med begejstring så der dannes en kæde.⁷⁷

Modellen for digtets kommunikation, figur 1 og figur 2, kan så udbygges som en model for oplæsningen som vist i figur 3. Eller man kunne mere simpelt tegne den lineært som i figur 4. Imellem alle ringe eller felter går der dobbeltrettede pile: Digtet søger sin læser, læseren afsøger digtet idet han åbner sig for det. Det samme gælder oplæseren, der derpå gør sig til talerør for digtet til publikum. Publikum igen møder digtet åbent og er også ved aktiv deltagelse med til at skabe digtet. I tilfælde hvor oplæseren er sit eget publikum, falder de to yderste ringe eller kasser sammen.

Med udgangspunkt i Roman Jakobsons velkendte model og hans tanker om den poetiske sprogfunktion har Niels Lyngsø opstillet en model hvor han adskiller værket som æstetisk

genstand, den faktisk foreliggende genstand og værkets materielle basis.⁷⁸ Den materielle basis, det stof værket er gjort af, er i min model, kan man sige, i første leds pyramid. En skellen mellem værket og værket som æstetisk genstand har jeg ikke foretaget fordi den er mindre interessant i denne praktiske sammenhæng hvor det drejer sig om det konkretiserede eller realiserede digt. Lyngsø har et andet ærinde. Det interessante er at magnetismen virker så kraftigt at den ikke ophører når fremførelsen er slut. Pia Tafdrup opererer med begrebet *eftertid*: Når digtet er læst, vil det lokke til et nyt møde fordi det bærer en ubegribelighed med sig, en dimension

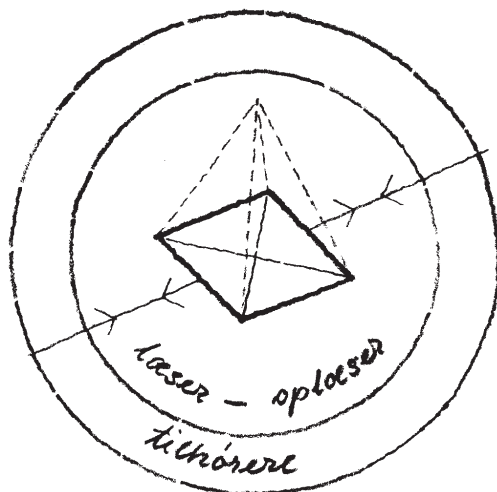


fig. 3

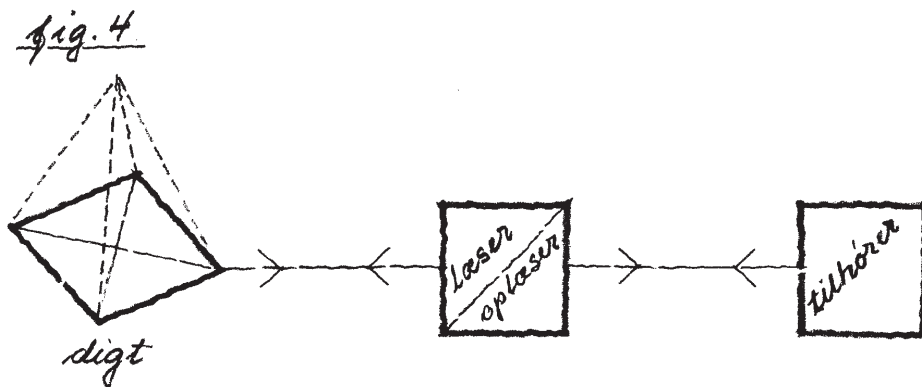


fig. 4

77 Platon, Høeg og Ræder (1953), bd. I, s. 93f.

78 Lyngsø (2000), s. 24 med henvisning til Dufrenne (1953).

ud over det æstetiske og semantiske.⁷⁹ Også Lyngsø funderer over den magt kunstværker har over os: Et digt læser man gerne om og om igen, også selv om man kan det udenad; det siger én noget, men man kan ikke finde ud af hvad. Derfor kræver det hele tiden ens deltagelse for at kunne fuldendes som æstetisk objekt, og man bliver et instrument for denne fuldendelse. Også et moment af fremmedgørelse indgår, noget både æggende og ængstende.⁸⁰ Mikel Dufrenne, som Lyngsø henviser til, finder at man er underlagt en *fortryllelse*, mens Ingarden taler om at værket har en *suggestiv kraft*.⁸¹

Inger Christensen pointerer at hun ikke betragter digteren som formidler af et budskab, hvad jeg også tidligere har været inde på. Hvis det var tilfældet, ville man nemlig være færdig med digtet når man havde begrebet budskabet og eventuelt handlet derefter. Inger Christensens hensigt er at påvirke *blindbeden*. Hun vil have os til at snakke om det vi ikke snakker om, men i vort stille sind snakker med os selv om, og til at se det vi ikke ser, det vi alligevel hele tiden ser, men er bange for at finde ord for. Digtning er et spil vi spiller med en verden der spiller sit eget spil med os.⁸² Derfor bliver vi aldrig færdige med digtet.

Forvandlingen

Hvori den æstetiske oplevelse og forståelse består, er der skrevet mangt og meget om som det vil føre for vidt at komme ind på her. Men så meget kan siges: det vellykkede møde med digtet kan resultere i en *forvandling*. Således mener Heidegger at værkets virkning er en forvandling af 'væren'.⁸³ Hvad der ligger i Aristoteles' katharsisbegreb, er ikke klart, og der er givet mange fortolkninger. Paul la Cour benytter begrebet idet poesien for ham er en "renselsens

handling" hvor mørkets kræfter forvandles til ånd. "Hvor ingen Katharsis er til Stede, ingen sand Poesi."⁸⁴ Samme præg af mystik er der over Ruins smukke beskrivelse af den æstetiske oplevelse:

Hela vår själ kommer i strömning, vi erfar närvaron av så mycket vi inte finner ord för, men som icke dess mindre är där och som står som en aura, en ljusgård kring diktens konkreta kropp. Allt detta hör med i diktupplevelsen. Det är på sätt och vis själva själen i den. Ty närhelst någonting i livet, i konsten, i diktningen berör oss som i poesi upplever vi denna inre samling, vari så mycket lever och tränges.⁸⁵

I en mere nutidig formulering:

[...] i digtets *nærvær* kan den læsende *forvandles* – om ikke til en anden, så til en ny version af sig selv, hvor sanserne skærpes, og man bliver i stand til at se meget langt, altså tænke klarere end forud.⁸⁶

Inger Christensen taler om en enhed mellem digterens og læserens sindsbevægelighed:

Det man mærker, når man læser et digt, er sindets bevægelser. Ikke kun digterens sind, og ikke kun ens eget, men begge blandet sammen i digtet, som om digtet var sindets neutrum.⁸⁷

Her formuleres det tydeligt at forvandlingen dybest set er en *horisontsammensmeltning*, læserens/oplæserens forståelseshorisont med diktets og tilhørernes med oplæserens. Således forstår man digtet i en *totaloplevelse* idet man får sin egen forståelseshorisont udvidet med diktets. Det er som en åbenbaring. Man fascineres, bevæges, berøres i nærværets transparens.

Den æstetiske oplevelse kan få vidtrækkende sociale konsekvenser. For at beskrive forvandlin-

79 Brøndums Encyklopædi (1994), s. 73.

80 Lyngsø (2000), s. 24.

81 Ingarden (1931 [1965]), s. 365.

82 Christensen (1982 [1992]), s. 32-37.

83 Heidegger (1950 [1994]), s. 81.

84 la Cour (1948 [1958]), s. 188.

85 Ruin (1960), s. 174.

86 Tafdrup (1998), s. 50.

87 Christensen (2000), s. 38.

gens følger, citerer Poul Borum i sin lille poetik Bengt Höglund:

Og også en æstetisk oplevelse er en oplevelse, d.v.s. giver anledning til indlæring, hvilket indebærer forandring i social adfærd. Hvad ved vi om de sociale konsekvenser af at sprede hypostaserede drømme blandt menneskene?⁸⁸

Jørgen Gustava Brandt har i sin poetik et citat af Dylan Thomas om digtets betydningsfulde følger:

Verden er aldrig mere den samme, når én gang et godt digt er blevet føjet til den. Et godt digt er forvandlende med til at ændre universets form og betydning og hjælper ethvert menneske til øget kundskab om sig selv og verden omkring ham.⁸⁹

Søren Ulrik Thomsen følger dette synspunkt op ved at gøre opmærksom på den fordring der følger af digtoplevelsen:

Når digtene fungerer, gør de den, der læser eller hører dem, opmærksom på hans eget tilstedevær i verden. Han bliver nærværende, bevidst om sig selv som realitet i verden, og dermed om det *ansvar* det er, således at sætte sig selv ind i historien.⁹⁰

Heidegger siger at der sker et *stød* ind i historien.⁹¹ Et digt er altså noget af en social begivenhed, og den æstetiske oplevelse kan have etiske dimensioner.

Jørgen Gustava Brandt har en vision om en mulig genfødsel af poesens rituelle funktion. Den er klart til stede i beat- og rapkulturen⁹², men han finder hos de bedste af de danske lyrikere efter 1950 en kropslighed og hengivelse der er nærmest dionysisk og af kultisk karakter.⁹³

88 Borum (1984), s. 24.

89 Gustava Brandt (1982), s. 82.

90 Thomsen (1985), s. 24.

91 Heidegger (1950 [1994]), s. 86.

92 Om rap se Onsberg (1995), s. 66ff.

93 Gustava Brandt (1982), kapitlet "Hvervet".

Interessante tanker i en tid hvor der læses op som aldrig før!

Hvem ejer digtet?

Det er en besnærende tanke at den der har skrevet digtet, også må være den nærmeste og bedste til at fremføre det. Sådan har det været fra digtningens tidlige tid og indtil bogstavskriften blev udbredt, men jeg mener ikke det holder stik.

Digtets jeg er, som tidligere nævnt, ikke identisk med digterjeget, men rækker langt ud over det personlige. Digtet rummer mere end digteren. Dets budskab, mener la Cour, er ligefrem forsejlet for ham selv.⁹⁴ Bjelke er af samme opfattelse: "Digteren bilder sig ingenting ind og taler – for hvert sprog han taler – et sprog han egentlig ikke selv forstår, og han vil ikke dømmes for det."⁹⁵ Her markeres det at den litterære kommunikation er grundlæggende forskellig fra den 'pragmatiske'. I fiktionen råder den kunstneriske frihed, i dagligdagens diskurs er man forpligtet på virkeligheden og hæfter for sit udsagn. Søren Ulrik Thomsen undrer sig over hvordan han kan blive ved med at læse et digt som han allerede da det blev færdigt kunne udenad, og giver selv svaret: digtet bærer på en hemmelighed som også er ukendt for ham, og det er netop grunden til at digtet er lykkedes.⁹⁶ Pia Tafdrup indrømmer at hun har skrevet digte hun vitterlig ikke har forstået.⁹⁷ Og som bekendt skriver også Platon flere steder at digterne ikke selv forstår hvad de siger, således både i *Apologien* og i *Ion*.

Løgstrup har en forklaring på hvorfor det forholder sig sådan:

Den kunstneriske udfoldelse af den personlige udgangserfaring fører kunstneren steder hen, hvor han ikke drømte om at kom-

94 Cour, la (1948 [1958]), s. 17.

95 Bjelke (1981), s. 110.

96 Thomsen (1994), s. 18.

97 Tafdrup (1991), s. 14.

me. Udgangserfaringen bliver måske ikke til at kende igen. Kunstneren føres af sin fantasi og sit medium. Materialet, [...] fører selv videre. [...] Sproget arbejder i digteren, udgangserfaringen forvandles af sprogets inertie. Materialet udvider og mangfoldiggør motivet. Motivet udvinder nye muligheder af materialet.⁹⁸

“Et kunstværk er endeløst åbent”, siger Thyssen. “Ingen kan udtømme horisonten af mulig mening. Der er altid mere og andet i det.”⁹⁹

Hvis vi igen tænker på spillet, må jo også kunstneren, ligesåvel som de øvrige medvirkende, ophæve sin identitet og forvandles til spiller i og med at han stiller sin kunst frem for nogen. Endvidere må man hævde at når et digt er publiceret, er det principielt givet frit. “Was schriftlich fixiert ist, hat sich von der Kontingenz seines Ursprungs und seines Urhebers abgelöst und für neuen Bezug positiv freigegeben.”¹⁰⁰

“Det er ikke længere min ejendom”, siger Pia Tafdrup, som også mener at der findes ligeså mange versioner af digtet som der findes læsere. “Digtet skal kunne føre en selvstændig tilværelse, et liv helt uafhængigt af sin ophavsmand – eller kvinde. Hvad andre gør med digtet er ikke den skrivendes sag, men digtets.”¹⁰¹

Søren Ulrik Thomsen tilslutter sig også dette synspunkt, han ser teksten som “en løsgjort aleneværende form”.¹⁰²

T.S. Eliots tanker om objektivering af digterens følelser er også interessante i denne sammenhæng. De udspringer af den *autonomiteori* som han fremsatte allerede 1920 i essaysamlingen *The Sacred Wood*. Her slår han til lyd for digtningens uafhængighed af digteren og det historiske miljø, og siden udviklede han den såkaldte *impersonalisme* der ser digteren som et medium eller en katalysator der videregiver

almene erfaringer netop i kraft af objektiveringen – og dermed bliver digtet en selvgyldig enhed.¹⁰³

Når digteren efter at have skrevet digtet, måske meget senere, igen tager det frem for at læse det op, er han jo læser af sit eget digt og møder det akkurat som alle andre med den forståelseshorisont han på det givne tidspunkt har. Situationen vil altid være ny og anderledes for hver læser/oplæser – og det gælder også digteren.

Vagn Steen definerer digteren som læser. Det er som sådan han fungerer i afgørende situationer, for eksempel når han skal vælge mellem forskellige udkast. Faktisk er det digterens eneste menneskelige kontakt med teksterne. At han også har skrevet dem, ser Steen som et helt andet og overstået problem.¹⁰⁴ Både Gadamer og Wellek & Warren støtter dette synspunkt, kunstnerens mening er på ingen måde bestemmende eller førende¹⁰⁵, og der er mange eksempler på at digteren er ligeså tilbøjelig til at tage fejl og mistolke sit eget værk som enhver anden.¹⁰⁶ Det siger næsten også sig selv at når et digt bliver til i en kaskade, bliver det ukontrollerbart hvad dets mening egentlig er. Sagen er at der, som det er fremgået, ikke gives én fortolkning som er den rigtige, sande. Digtet har et sandhedskrav, men det er noget andet. Enhver der er villig til at bøje sig ind under dette krav, kan give digtet sand mening. De enkelte fremførelser vil da give udtryk for forskellige eksistensmuligheder. I hver version vil digtet udlægge sig selv. På dette punkt står digteren altså ikke over andre dødelige.

Eksempel til efterfølgelse?

Når vejret tillader det i København, kan man på pladsen ved Rundetårn møde en af disse dødelige, en ganske almindelig mand der fra et lille,

98 Løgstrup (1976 [1995]) *Metafysik II*, s. 95.

99 Thyssen (2000), s. 225.

100 Gadamer (1960 [1965]), s. 373.

101 Tafdrup (1991), s. 86 og 125.

102 Thomsen (1985 [1990]), s. 107.

103 Jensen (1962), s. 93ff.

104 Steen (1969), s. 46.

105 Gadamer (1960 [1965]), s. 172 og 181.

106 Wellek & Warren (1942 [1967]), s. 139.

medbragt podium reciterer sine yndlingsdigte af hjertens lyst.¹⁰⁷ Og de forbipasserende standser op, lytter og lader sig rive med for en stund. Her er vi rigtignok langt fra 1800-tallets deklamationer i borgerhjemmet; det er digtet der sprænger

alle konventionens rammer og sender læseren ud for – midt i vores travle hverdagsliv – at overtale os til at gå i dialog med dets verden. En ægte retorisk situation. Ikke mindre sand og skelsættende end hvis digteren selv stod foran sit publikum inde i bibliotekssalen i Rundetårn.

107 Kristian Kronmann er journalist og skribent.

Litteratur:

- Bachelard, Gaston (1957 [1975]): *La poetique de l'espace*. Tysk oversættelse: *Poetik des Raumes*. Ullstein Buch nr. 3136. Frankfurt/M.
- Bjelke, Henrik (1981): *Seks råb fra baghovedet*. Arena, København.
- Borum, Poul (1984): *Opfyldt Forventning. Byggesten til en poetik*. Edition After Hand, Ringkøbing.
- Brandt, Jørgen Gustava (1982): *Hvad angår poesi*. Borgen, København.
- Brandt, Per Aage (2000): "Æstetik og kommunikation", i: Stjernfelt, Frederik og Ole Thyssen (red.): *Æstetisk kommunikation*, s. 29-42. Handelshøjskolens Forlag, København.
- Christensen, Inger (1982 [1992]): *Del af labyrinten*. Gyldendal, København.
- (2000): *Hemmelighedstilstanden. Essays*. Gyldendal, København.
- Cour, Paul Ia (1948 [1958]): *Fragmenter af en Dagbog*. Gyldendal, København.
- Dufrenne, Mikel (1953 [1973]): *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Engelsk oversættelse: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press. Evanston.
- Fafner, Jørgen (1977): *Retorik. Klassisk og moderne*. Akademisk Forlag, København.
- (1978): "Lyrikkens væsen", i *Retorik Studier 2/1978* s. 3-29. Akademisk Forlag, København.
- (1982): *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*. C.A. Reitzel, København.
- (1989): *Digt & Form. Klassisk og moderne verslære*. C.A. Reitzel, København.
- (1999): "Retorik og erkendelse", i: *Rhetorica Scandinavica* 10/1999, s. 32-40
- (2000): *Dansk Vershistorie 2*. C.A. Reitzel, København.
- Frank, Niels (1993): *Yucatán. Essays og andre forsøg*. Gyldendal, København.
- Gadamer, Hans Georg (1960 [1965]): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr, Tübingen.
- Heidegger, Martin (1950 [1994]): *Der Ursprung des Kunstwerks*. Dansk udgave ved Jakob Malling Lambert. *Moderne Tænkere*. Gyldendal, København.

- Højholt, Per (1967): *Cézannes Metode*. Schönberg, København.
- (1972): *Intethedens grimasser*. Schönberg, København.
- Ingarden, Roman (1931 [1965]): *Das Literarische Kunstwerk*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Jansen, F.J. Billeskov (1941 [1945]): *Poetik I*. Munksgaard, København.
- Jensen, Johan Fjord (1962): *Den ny kritik*. Berlingske Leksikon Bibliotek. København.
- Kant, Immanuel (1790 [1908]): *Kritik der Urtheilskraft. Kants Gesammelte Schriften V*. Georg Reimer Verlag, Berlin.
- Kemp, Peter (1974): *Engagementets Poetik*. Stjernebøgenes Kulturbibliotek. Vinten, København.
- Kock, Christian (1994): "Hvad læser vi for? Er litteraturens interessenmoment semantisk eller psykodynamisk?", i *Edda* 4/1994, s. 319-35. Universitetsforlaget, Oslo.
- Kromann, Jette (1966): *Digitere på bånd I-II*. Borgen, København.
- Laugesen, Peter (1991): *Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter*. Borgen, København.
- Lindhardt, Jan (1975): *Retorik*. Berlingske Leksikon Bibliotek. Berlingske Forlag, København.
- (2000): *Fra tale til tanke. Hovedlinier i den europæiske idehistorie*. Aschehoug, København.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M.
- Lyngsø, Niels (1995): "For en verdensvendt poesi. En poetiskitise fra sidelinjen", i: *Ildfisken* 13/1995, s. 4-11. Århus.
- (2000): "Kunst og kommunikation", i: Stjernfelt, Frederik og Ole Thyssen (red.) *Æstetisk kommunikation*. Handelshøjskolens Forlag, København.
- Løgstrup, K.E. (1956): *Den etiske fordring*. Gyldendal, København.
- (1976-78 [1995]): *Vidde og prægnans, Kunst og erkendelse, Ophav og omgivelse, Skabelse og tilintetgørelse*: havn.