

Poesiens dobbelthed

- En analyse af poesiens stil i *Det værste og det bedste* af Søren Ulrik Thomsen



Aalborg Universitet, Dansk, Speciale december 2008 af Mette Jellesen

Poesiens dobbelthed

- En analyse af poesiens stil i *Det værste og det bedste* af Søren Ulrik Thomsen

Udarbejdet af

Mette Jellesen

Vejleder Hans Götzsche

Tegning på forsiden ©Ib Spang Olsen. Trykt med tilladelse af Ib Spang Olsen

Anslag 172.218 svarende til 71,8 normalsider

Indholdsfortegnelse

Indledning	4
Teoretiske overvejelser	6
Rytme og det frie vers	7
Tradition kontra modernitet	17
Mening i versets forstand	19
Metaforer	21
Analyse	25
Komposition	25
Forvægt eller bagvægt?	27
Sammenbindinger	28
Prosodi og syntaks	32
Alliteration	41
Pausen som meningsgiver	42
Når det værste og det bedste krydser	43
Billedsprog	45
Metafor eller metonymi?	52
Det hæsleges æstetik	54
Konklusion på analysen	56
Poesiens stil	59
Poesien og verset som dobbelt størrelse	63
Konklusion	66
Summary in English	69
Bilag 1: Antal verselinjer og strofer	71
Bilag 2: Indsætning i sætningsskema	72
Litteraturliste	74

Indledning

At intet i verden kan være til stede uden dets modsætning kan betragtes som et fundamentalt livsvilkår. Vi kan ikke opleve glæde, hvis der ikke findes sorg, og vi ved ikke, hvad det er at grine, før vi har prøvet at græde. Også i litteraturen oplever vi en sådan vekselvirkning. Litterære temaer er ofte udspændt i modsatrettede begrebspar, og på den måde afspejler litteraturen livet i dets modsætninger. Digtsamlingen *Det værste og det bedste*¹ er udspændt mellem det modsatrettede begrebspar det værste og det bedste, og således fremstiller den et af livets grundvilkår.

Digtsamlingens forfatter Søren Ulrik Thomsen laver på den ene side en meget skarp adskillelse af de to begreber, mens han på den anden side viser, hvordan de to er dybt afhængige af hinanden. Mens de således er hinandens modsætninger, kan de på ingen måde eksistere uden hinanden.

Denne dobbelthed mellem de to begreber har, siden jeg i 2005 hørte Søren Ulrik Thomsen læse op af digtsamlingen DVODB på Aalborg Universitet, fascineret mig. Umiddelbart simpel i sin måde at beskrive verden på indfører Thomsen mig i en undren over, hvordan det kan være, at det samme både kan være det værste og det bedste. Tankegangen er for så vidt letforståelig, men udførelsen i digtsamlingen yderst kompleks. Min tilgangsvinkel til at vælge DVODB som analyseobjekt for mit speciale kommer derfor først og fremmest ud fra en oprigtig fascination af Thomsens værk. Samtidig er digtsamlingen for mig et billede på det ultimativt æstetisk smukke, idet den både i ydre og indre form får mig til at danne billeder. At det både er billeder på det værste og på det bedste giver en kompleksitet, og udfordrer mig som læser. En digtsamling om udelukkende det bedste ville have tegnet et rosenrødt billede af livet, og mit postulat er, at det ikke i sig selv ville give den store læseoplevelse. Den form Thomsen har valgt at udgive digtsamlingen under, tiltaler mig, og fører mig videre til de teoretiske overvejelser.

Teoretisk har min interesse gennem min seneste tid på universitetet i stigende grad kredset omkring sprogvidenskaben. Jeg har i denne fundet, hvad jeg mener, er nogle gode værktøjer til at analysere litteratur. Den sprogligt litterære analyse giver for mig at se nogle muligheder, som den mere traditionelle tekstanalyse ikke kan leve op til. Hvor den traditionelle tekstanalyse forsimplet sagt starter med et gæt, starter den sprogligt litterære analyse med et dyk i analyseobjektets materiale, nemlig sproget. Hvis man betragter teksten som det mindste sproglige tegn, så ender man i princippet ud med det samme analyseobjekt som den traditionelle tekstanalyse. Forskellen skal findes i metoden og i måden hvorpå, man betragter materialet. Med den sprogligt litterære analyse er det min hensigt at analysere de sproglige bestanddele, den specifikke tekst består af. Det er dog

1 Digtsamlingens titel vil herefter blive forkortet til DVODB.

vigtigt at understrege, at det må ske på tekstens præmisser. Ulla Albeck skriver følgende:

Efter moderne Stilistiks Principper bør Arbejdsmetoden være meget variabel, saa at hvert Værk bedømmes udfra et System, det selv danner.
(Albeck 1939, 2000: 10)

Dette princip vil jeg forholde mig til, og derfor skal den sprogligt litterære analyse i mit speciale tage udgangspunkt i det konkrete værk og ikke i en på forhånd givet metode. Derfor vil jeg løbende i mit teoretiske afsnit inddrage observationer fra digtsamlingen, som så vil blive uddybet i analysen. Jeg har dog i udgangspunktet nogle konkrete teoretiske punkter, som skal danne grundlag for analysen. Især skal der tages hensyn til, at DVODB er en digtsamling og dermed i genren poesi. Hvad poesi nærmere er, skal således blive et diskussionspunkt i specialet, og ikke mindst vil et diskussionspunkt blive, hvordan betegnelserne poesi og lyrik skal forstås i forhold til hinanden. At bestemme noget som poesi² kræver nogle bestemte virkemidler i den pågældende tekst, og disse vil blive taget op i både teorien, analysen og i en efterfølgende diskussion. En egentlig bestemmelse af poesiens stil er svær og måske umulig at give noget endeligt svar på. Lingvisten Roman Jakobson begrænser sig til at bestemme den poetiske funktion og ikke poesien som genre. Jeg vil i specialet med udgangspunkt i DVODB diskutere poesiens stil i et forsøg på at bestemme, på hvilken måde man sprogligt kan definere poesi. DVODB skal danne det analytiske grundlag og poesibestemmelsen skal i forlængelse heraf ses som en diskussion, som det kan være svært at komme med endelige definitioner på. Ikke desto mindre skal jeg forsøge at nærme mig poesiens sprog – både som den ses i DVODB men også på et mere generelt plan. I følgende afsnit vil jeg komme nærmere ind på de teoretiske overvejelser i forbindelse med specialet.

² For oversigtens skyld vil jeg holde mig til at anvende betegnelsen poesi, idet jeg anser denne betegnelse mest anvendelig i en formmæssig behandling af digtning. Når betegnelsen lyrik bliver anvendt, vil det derfor udelukkende være et udtryk for, at det er den betegnelse en specifik teoretiker vælger at anvende.

Teoretiske overvejelser

Jeg har i mit speciale to tilgangsvinkler til digtsamlingen DVODB med udgangspunkt i det sprogligt litterære. Det første er rytmen, og det andet er billedsproget. Jeg skal her komme med de indledende tanker vedrørende de to.

Idet analyseobjektet er en digtsamling, er der bestemte ting at tage hensyn til. Umiddelbart er der tale om brug af de såkaldte frie vers, altså vers uden metrisk opbygning, idet der hverken er rim eller umiddelbart en fast taktryk. Alligevel vil selv de frie vers forholde sig til den traditionelle versstradition, netop fordi de bryder med den. Fafner skriver, at det, der kendetegner den moderne lyrik, er, ”at den i vid udstrækning spiller op til den klassiske, og derfor næppe lader sig forstå fuldt ud uden denne baggrund” (Fafner 1989, 2001: 196). I DVODB synes der da også at være en form for regelretted i versenes opbygning, som præger digtsamlingens samlede udtryk. Generelt kan man tale om en formstregthed, der står i opposition til de frie vers' vilkårlighed. Digtsamlingen står dermed både i relation til den traditionelle verselære og til de frie vers. Et fokus i specialet vil derfor blive på verseformen for at få en nærmere forståelse af digtsamlingens versopbygning. I verselæren har der været tradition for selv med den moderne poesi at have hovedfokus på metrikken. Dan Ringgaard bryder med denne forståelse. Idet de frie vers er blevet normen indenfor poesien, så mener han ikke, at det giver mening at bibeholde metrikkens traditionelle fokus. I Ringgaards *Digt og rytme*, som allerede i titlen kan ses som en pendant til Jørgen Fafners *Digt og form*, gør han rede for, hvad han mener, er et tiltrængt flyt af fokus i verselæren. Ringgaard flytter i sin metode fokus fra metrik til rytme, idet han mener, at dette begreb er mere dækkende for nutidens lyrik, mens det samtidig kan rumme den ældre lyrik. Han betegner rytme som et vagere begreb end metrikken, men dette gør samtidig, at det bliver et bredere og mere generelt begreb. Samtidig har han nogle interessante overvejelser med hensyn til, hvordan digtets rytme og mening hænger sammen i et forhold, som man normalt har forstået som et forhold mellem form og indhold. Jeg vil i specialet komme ind på disse overvejelser og samtidig se dem i lyset af den mere traditionelle verselære med Fafner som repræsentant. Hovedformålet med disse teoretiske overvejelser skal være at finde ud af, hvordan digtsamlingen forholder sig til både den traditionelle og den moderne verselære. Rytmen kan forstås som den væsentligste del af et digts forside. Også andre elementer som ord og sætninger skal dog tages i betragtning i denne sammenhæng, idet disse bidrager til den betydningsmæssige forståelse af digtsamlingen. Et digt kan forstås som en konstrueret tekst, hvilket verseformen og rytmen er med til at understrege. Men også andre steder kan man tale om sådanne konstruktioner blot på en anden måde. Et digt kan betragtes som intenst i

sit udtryk, idet man kan sige, at der ordmæssigt er tale om kvalitet frem for kvantitet. Billedsprog er netop en måde at frembringe en sådan intensitet i udtrykket. Fafner taler om, at der i poesi er en særlig intensitet eller semantisk tæthed (Fafner 1989, 2001: 197) Ved hjælp af billedsprog flerdobler man sprogbrugens betydning, idet man foruden den gængse opfattelse af ords betydning er i stand til at inddrage medbetydninger. Derfor vil jeg i analysen også sætte fokus på billedsproget.

Thomsens digtsamling kan i høj grad siges at være billedskabende - både grafisk og sprogligt. At han har valgt at lade sin digtsamling illustrere af Ib Spang Olsen kan ses som en støtte til de mange sproglige billeder, som Thomsen præsenterer i digtsamlingen på både et konkret niveau og i overført betydning. Billedsprog er blevet betegnet som det stilistiske niveau (Jørgensen 1999, 2005: 67). Udtrykket kan synes noget misvisende, men det dækker udelukkende over, at der har været en tendens til at opfatte stilistik som læren om troper og figurer. Stilistik indeholder dog også mange andre niveauer, og således er betegnelsen ikke dækkende, om end billedsprog er et meget vigtigt element i stilistikken og derfor også væsentlig for min analyse af digtsamlingen. Der er forskellige måder at betragte billedsprog på, og jeg skal i specialet afdække forskellige synspunkter.

Når man taler om digtning, så er man indenfor genren poesi og lyrik. Men ordene poesi og lyrik er som sagt ikke så entydige, som begreberne nogle gange bliver brugt. Jeg vil derfor også i mit speciale inddrage en diskussion i henhold til hvad poesi og lyrik egentlig er og derudfra komme ind på, på hvilken måde man kan bestemme DVODB som poetisk. Når man taler om poesi indenfor sprogvidenskab kommer man vanskeligt udenom Roman Jakobson. Hans overvejelser vedrørende den poetiske funktion vil da også derfor blive et tilbagevendende punkt. Derudover vil også andre forskere på området blive inddraget for at skabe en nuanceret tilgang til emnet. Det er med de forskellige forskere som udgangspunkt, at jeg vil diskutere poesiens stil i en bredere sammenhæng. Min problemformulering for specialet er følgende: På hvilken måde kan man bestemme DVODB som poetisk i forhold til dens formsprog og med særligt fokus på rytme og billedsprog, og hvordan definerer man en poetisk stil på et mere generelt plan, hvis en analytisk bestemmelse af en poetisk stil skal være mulig?

Rytme og det frie vers

Modernismens poesi vrager et fast metrisk mønster. Dette skifte sker ifølge Jørgen Fafner i *Digt og Form* først i Danmark i omfattende grad efter 1945, og metriske mønstre bliver efter den tid noget af et særsyn, i hvert fald når der er tale om såkaldt ”kunstpoesi”, eller hvad man også kunne kalde

højere poesi. I den mere folkelige lyrik såsom slagsange, popsange og revysange og indenfor f.eks. traditionen omkring højskolesangbogen og de nye salmer indenfor folkekirken er den metriske form dog stadig førende (Fafner 1989, 2001: 196). I forhold til dette finder man en opposition i modernismens digtning, men de to traditioner skal dog langt fra ses som uafhængige af hinanden. Overordnet kan man sige, at de to former for digtning har det samme udgangspunkt:

At skrive vers er altså at pege på sproget selv, at stofliggøre det, så det kan høres.
(Fafner 1989, 2001: 17)

At sproget peger på sig selv i versene er i overensstemmelse med Roman Jakobsons tanker om den poetiske funktion. Den poetiske funktion fremkommer ifølge Jakobson netop ved, at sproget peger på sig selv som meddelelse, hvilket jeg vil vende tilbage til. Fafner påpeger, at vers ikke kun skrives for øret men også for øjet. Han afviser dog, at prosa kan omskrives til poesi blot ved en typografisk omskrivning, idet han mener, at vers i kraft af en kunstnerisk vilje er noget andet end prosa. Teksten må fra forfatterens hånd være organiseret som vers (bundne eller frie) og de må sende "signaler" om en sådan organisering. Ligeledes må disse "signaler" besvares fra læserens side, således at også denne fortolker teksten som vers. (Fafner 1989, 2001: 200). Fafner mener dermed, at der skal være en relation mellem afsender og modtager, en form for konsensus imellem dem, således at der er enighed om, hvor vidt der er tale om vers eller ej. Metriske vers er i den sammenhæng let genkendelige, mens de frie vers kan være sværere at genkende og især at gruppere. Når der er tale om analyse af frie vers, er der i høj grad fokus på det enkeltes værks specifikke form. Og det er især her, at Albecks fokus på det enkelte værk, og det system det selv danner, bliver væsentlig. Fafner betegner i *Digt og Form* det frie vers' opkomst på følgende måde:

Modernismens poesi står for den almindelige bevidsthed med et afgørende, formelt kendetegn: den vrager "rim og rytme", som det hedder. Men hermed menes i virkeligheden, at den vrager et fast, metrisk mønster, vælger éngangsformen i stedet for gentagelsesformen. I Danmark indtræder skiftet til disse nye vers senere end i udlandet, i mere omfattende grad først efter 1945.
(Fafner 1989, 2001: 196)

Éngangsformen, som Fafner kalder det, betegnes altså som det væsentligste element i det frie vers. Ringgaard daterer det frie vers' gennembrud til 1880'ernes Frankrig, men siger samtidig, at det i engelsk og skandinavisk sammenhæng kan føres helt tilbage til slutningen af 1700-tallet. Han påpeger dog visse forskelle på datidens frie vers og de moderne. Datidens frie vers blev brugt til ophøjede emner, hvilket skal ses i modsætning til de moderne frie vers, hvor det nærmere er

hverdagssituationer, der beskrives. Det vil sige, at forskellen ligger i indholdet og ikke i formen. Både de tidlige og de sene frie vers har dog det tilfælles, at versformen bruges til at give individet mulighed for at kunne sprænge de konventioner, som metret som gentagende form ellers sætter det fast i. Metret kommer derfor til at stå for orden og konvention, mens det frie vers tager afstand fra netop de faste rammer. Ringgaard formulerer det på følgende måde:

Det frie vers er således et resultat af eller udtryk for en frigørelse af individet og en kritik af civilisationen.
(Ringgaard 2001: 70)

Ringgaard fører således modsætningen i de faste og løse former direkte over på individet. Den modernistiske digtning gjorde op med datidens regler for digtning, og derfor vil jeg mene, at Fafners danske datering af de frie vers er fornuftig, hvis også Ringgaards tanker om frigørelsen af individet i de frie vers skal give mening. Det er i den modernistiske digtning, at man ser individets frigørelse komme til udtryk gennem formen, og derved får formen betydning for det samlede værk. Gorm Larsen skriver i *Modernismens betydende former*:

Dels er det formmæssige, lidt firkantet sagt, med modernismen selvstændiggjort og ikke blot et akkompagnement til tekstens mening. Det betyder, at formen i det litterære værk (...) ikke blot repræsenterer et indhold (...) i én-til-én gengivelse, men genererer tillige en betydning.
(Larsen 2003:7)

Med modernismen sættes der således fokus på formen på en ny måde, således at den ikke blot skal understøtte indholdet men ligeledes føje noget til meningen. Med det frie vers mener Ringgaard, at der er tale om verset i krise. Han definerer netop et vers ved at være gentagelse - en gentagelse som netop er karakteristisk for det metriske vers. Vi må derfor ifølge Ringgaard lave en tydelig skelnen, nemlig den mellem:

(...) rytmen som udstanset gentagelse og rytmen som en given form til det flydende.
(Ringgaard 2001: 73)

Rytmen som udstanset gentagelse er tydelig i de metriske vers, mens rytmen som given form til det flydende er tydelig i de frie vers. Ringgaard påpeger dog, at enhver rytme vil være udspændt mellem disse to. Det formmæssige og det semantiske udtryk vil være forskelligt alt efter hvilken rytme, der er tale om. Hvis rytmen består af en identisk gentagelse fører det til en gennemførelse af et givent mønster. Dette mønster bliver meget vigtigt for det samlede udtryk og digtets andre dele må derfor underordne sig dette. Er rytmen derimod en ubrudt bevægelse bliver hver del sigende for

det samlede udtryk, og der er ikke tale om, at hver del må underordne sig et overordnet mønster. Det vil sige, at det frie vers ikke kan forudsiges, hvilket er i overensstemmelse med Fafners begreb ”engangsformen”. Forskellen på Ringgaard og Fafner bliver her, at mens Ringgaard afviser at kunne tale om vers indenfor de frie vers, så udvider Fafner blot versbegrebet til også at kunne rumme ”engangsformen”. Ringgaards tilgang til dette kan synes paradoksal, idet der jo netop er tale om frie **vers**. Fafners definition synes derfor mere brugbar. Det er måske ikke så meget verset, der er i krise, som Ringgaard siger det, som det er verset i en gentagelsesform, der er i krise. Verset forbliver intakt, både i de bundne og i de frie vers. Og det ses bestemt også i DVODB. Idet alle digtene i DVODB har 27 verselinjer inklusive mellemrum³, er de til en vis grad forudsigelige. Ydermere er der en form for omkvæd i digtsamlingen, idet sidste linje i hvert digt har samme form og indhold kun afvekslende imellem de to superlativer *værste* og *bedste*. Det vil sige, at der overordnet i digtsamlingen er en vis form for forudsigelighed samtidig med, at forskellighederne mellem det værste og det bedste som tematisk begrebspar går i den modsatte retning. Vi ser altså både elementer af en vis bundethed og af de frie vers’ vilkårlighed i digtsamlingen.

Selvom jeg ikke vil mene, at man med modernismens digtning direkte kan tale om verset i krise, så er der ingen tvivl om, at de frie vers, som for alvor vinder frem med modernismen, giver metrikken et problem. Metrikken omhandler rim og rytme som virkemidler i poesi, men hvis der ikke umiddelbart er rim og rytme, hvad skal vi så bruge metrikken til? Verselæren kan desuden synes at mangle hensynstagen til det enkelte digts mening. Når man f.eks. har konstateret, at der er tale om femfodsjambe og krydsrim med mandlig udgang, hvad er man så egentlig kommet frem til? Dette er selvfølgelig alt sammen meget naivt og sat på spidsen. Metrisk rytme og rim er en væsentlig del af poesien, og brugen af metrikkens virkemidler skaber både stemning og bidrager til en samlet forståelse af digtets budskab. Men det betyder ikke at digte uden rim og metrisk rytme ikke har et budskab. Måske skal der blot en revidering til, så rytme forstås på en anden måde. Ringgaard mener, at metrikken har nogle begrænsninger især indenfor den moderne lyrik:

Metrikken eller verslæren har ry for at være en lidt støvet metier fjernt fra litteraturforskningens hovedstrøg. Den kan virke pedantisk og for indviklet i sine begreber, og hvad værre er: den har ikke haft meget held til at forbinde metriske iagttagelser med en gennemgribende tilegnelse af digte. Ønsket om at finde ud af *hvordan* digte hænger sammen rytmisk, og især ønsket om at vide *hvad* rytmen betyder for et digt, skuffes ofte i mødet med metrikken. Det er ikke kun metrikkens skyld. Den spørger til noget på én gang konkret og uhåndgribeligt som er afgørende for digte. Det er derfor så mange trods alt

3 Bilag 1

opsøger emnet.
(Ringgaard 2001: 5)

Det u håndgribelige, som han omtaler, er i overensstemmelse med ordet svært at komme nærmere ind på. Det kan være den stemning, digtet efterlader os i, og hvori vi fornemmer en mening, som vi dog ikke kan konkretisere. For at vi skal kunne sige noget om det u håndgribelige, så må vi bevæge os længere end metrikken og kombinere den med andre analysemetoder. Metrikken som selvstændig metode kan derfor virke uhensigtsmæssig uden en relation til en mere betydningskonstituerende metode. Men når rim og metrisk rytme ikke umiddelbart er en del af det digt, man skal analysere, så må der laves endnu flere revideringer. Ringgaard mener, at man kan løse problemet på følgende måde:

Rytmen i det frie vers afhænger af alt det som ikke er metrik. At tale om rytme i stedet for metrik er at tage konsekvensen af at det frie vers nu er normen.
(Ringgaard 2001: 5)

Hans tanke er, at der altid vil være en form for rytme, men netop rytmens form kan have mange forskellige facetter. Rytmen kan være taktfaste slag, men der kan også være en rytme, der viser sig som en enkelt bevægelse gennem digtet, og som ikke kan bestemmes af intervaller. Det betyder, at man ifølge Ringgaard skal tænke rytme som andet end den traditionelle forståelse af ordet, hvor man betragter det som en regelmæssig vekslen mellem svage og stærke stavelser, som danner et mønster. Ofte vil også det frie vers danne en form for mønster, men dog ikke så letgenkendeligt som det mere traditionelle vers. Men spørgsmålet er så, hvordan man beskriver det frie vers' mønster? Ringgaard definerer rytme som et vagere og rummeligere begreb end metrikken, og derfor kan rytmen rumme metrikken som et underbegreb:

Rytme er mere end metrik, og digte er andet end rytme.
(Ringgaard 2001: 5)

På den anden side så rummer metrikken rytmen som underbegreb, idet metrik traditionelt forstås som en verselære med rim og rytme som virkemidler i poesi (nudansk ordbog). Ringgaards forståelse af rytme er således en anden end den rytme, vi finder i metrikken. I stedet for at være et underbegreb opgraderer han den til at være et overbegreb. Ringgaard taler om noget konkret i metrikken, i form af det mønster af gentagelse som et digt kan danne, og man kan sige, at metrikken derved omhandler formen på digtet i form af verset. I det frie vers, er det ifølge Ringgaard ikke verset i sig selv, der danner rytmen:

At delen ikke er underordnet helheden medfører at mindre rytmiske dele, som f.eks. foden eller verset, ikke danner digtets rytme. Rytmen opstår inden for større enheder fra den ene frase til den anden eller fra det ene rytmiske afsnit til det andet.

(Ringgaard 2001: 75)

Rytme kan f.eks. også findes i indholdet, og ligeledes kan man tale om rytme, som strækker sig som én rytme over hele verset i stedet for en gentagende og genkommende rytme, som er gennemgående for verset. Definitionen af rytme som et mønster af gentagelse opfatter han som forældet og kun som noget, der hører til metrikken. Et kig på ordets oprindelse viser et meget rummeligt begreb, idet rytme oprindeligt betød ”bølgebevægelse” (ODS). Bølgebevægelsen kan selvfølgelig være kendetegnet ved at være gentagende, som når vi siger, at noget kommer i bølger. Men på den anden side er det også en flydende form, hvor der i selve den enkelte bølgebevægelse kan ses en rytme. Ringgaard betegner det netop som ”det flydendes form” (Ringgaard 2001: 10). Og det bringer mig så til Ringgaards definition af rytme. Han skriver, at den oprindelige forståelse af begrebet rytme var ”formens realisering i tid” (Ringgaard 2001: 10). Han holder sig til denne definition, idet han mener, at den både kan rumme opfattelsen af rytmen som en gentagelse samt rytmen som ubrudt bevægelse. Samtidig har han en definition af digte, der kan ses i forlængelse af ovenstående:

...digte består og opstår af rytme og mening. Sprogets rytme er mening der passerer gennem tid.

(Ringgaard 2001: 13)

Forbindelsen med tid knytter han til litteraturen som en tidslig og repræsenterende kunst. At han betegner lyrikken som repræsenterende vil sige, at ordene har en betydning, som vi forbinder med noget i verden. Idet litteraturens materiale er sprog, og sprog ifølge Ringgaard foregår i tid, konkluderer han, at man ikke i poesien kommer udenom tiden som fænomen. At sprog foregår i tid er for så vidt hævet over al tvivl, men spørgsmålet er, hvad vi skal bruge denne oplysning til. Alt kan vel defineres som at foregå i tid, så når man siger, at sprog foregår i tid, så siger man egentlig ingenting, og definitionen bliver derfor nytteløs. Man kunne have sagt, at tid har indflydelse på poesi såvel som på andre litterære former, idet tiden indenfor det enkelte poetiske værk kan siges at have betydning i forhold til budskabet. Det er derfor, at begreberne tid og rum er meget centrale indenfor litteraturanalyse. Men at sprog skulle foregå i tid, behøver ikke nødvendigvis at have betydning for oplevelsen og forståelsen af det enkelte digt. Tiden er i den forstand grundlæggende for mennesket i alle henseender, og derfor giver det ikke noget for definitionen af rytmen teoretisk at sige, at sprog foregår i tid. Ringgaard opstiller derimod en konkret pendant til forholdet mellem form og indhold i form af et forhold mellem rytme og mening:

Rytme og mening er en specifik måde at tale om det generelle forhold mellem *form og indhold* på.
(Ringgaard 2001: 14)

Dette forhold kan betragtes som et væsentligere metodebegreb. Hermed giver han analytikeren nogle specifikke analysegreb, som bestemt er væsentlige i analyse af poesi. Rytmen realiserer således på den ene side formen, mens meningen knytter sig til ordene. Rytme og mening kan således opfattes som et dobbeltsidet begrebspar. Ligeledes laver han en kobling mellem rytme og mening og opfattelsen af det enkelte ords dobbelthed af udtryk og indhold (Ringgaard 2001: 14). Her taler han om hhv. ordets udtryks- og indholdsside. Ringgaard går således et skridt videre end den gængse opfattelse af tekster som udspændt mellem form og indhold og ordet mellem udtryk og indhold. Han gør dette ved at knytte metoden specifikt til poesien, som dermed får et konkret begrebspar tilknyttet.

Rytme forstås som tidligere nævnt normalt som en vekslen mellem stærke og svage stavelser. Ringgaard udvider begrebet til at indeholde fire overordnede grupper: ord, sætning, billede og mening. Ordet inddeler han i elementerne prosodi, stavelsesantal, ordlængde og klang (herunder vokaler og konsonanter). Og sætningen inddeler han i syntaks (herunder paratakse/syntakse, polysyndese/asyndese og forvægt/bagvægt), frase og retorik (herunder gentagelsesfigurer, modsætningsfigurer og dramatiske figurer). Betydningen er udvidet således, at rytme ligeledes kommer til at have med syntaks, billede og mening at gøre. Den nærmer sig en stilistisk metode, og på den måde blander han forskellige metoder sammen for at udvide rytmebegrebet. At figurerne er taget med kan tilskrives, at de er ordstillingsfigurer og derfor har indvirkning på klangen. Hvad der derimod går tabt i forhold til Fafner er den dybdegående behandling af de enkelte digtformer. På et overordnet plan er det bestemt en givtig analysemetode, og jeg vil da også kunne bruge mange af elementerne i min egen analyse. Men som en egentlig verselære er der mangler. Og selve rytmespørgsmålet har Fafner da også behandlet i sin verselære på en måde, der minder om Ringgaards overvejelser. Men Fafner vrager ikke metrikken som metode for i sine definitioner også at kunne rumme de frie vers. Og derfor bliver hans verselære faktisk mere dækkende både i forhold til frie og bundne vers:

Hvor metrikken i en vis forstand er abstrakt, er rytmikken således konkret og lader sig strengt taget kun begrunde igennem fortolkningen af digtet i dets individualitet.
(Fafner 1989, 2001: 74)

Fafners verselære forudsætter således ikke kun en streng metrisk gennemgang, men han tager ligeledes hensyn til digtets individualitet. Under rytmik behandler Fafner, hvad han kalder podiforhold, taktledsstruktur, skifter, rytme karakter, versbinding og syntaks (Fafner 1989, 2001: 75). Under podiforholdene behandles versføddernes forskellige karakterer i form af accentuering, under taktledsstrukturen på hvilken måde taktledene er bygget i form af korte og lange stavelser, der får indflydelse på versets karakter, og under skifter hvordan trykkene kan skifte karakter. Det viser, at elementerne hos Fafner ikke er nye for den rytmiske relation, og derfor er der ikke noget enestående i, hvad Ringgaard kalder et fokusflyt fra metrik til rytme. Fafner har allerede lavet distinktionen mellem metrik og rytme, idet han skriver, at metrik er læren om de metriske mønstre, mens rytmik er læren om, hvordan disse mønstre realiseres kunstnerisk i det enkelte digt (Fafner 1989, 2001: 74). Ringgaards metode er dog nytænkende i henhold til metrikken i forhold til de frie vers. At han overhovedet bruger betegnelsen metrisk i forbindelse med de frie vers kan derimod siges at være misvisende, og det virker da også flere steder til, at han blander begreberne sammen og derforuden modsige sig selv i sine egne definitioner. Han præsenterer i *Digt og rytme* tre måder at skandere frie vers på: en metrisk, en frasisk og en syntaktisk. Om den frasiske og den metriske skriver han, at de er tæt forbundne med digtenes mening. Hans definition af en frase som ”grupperet omkring et hovedtryk” (Ringgaard 2001: 45) vil jeg umiddelbart betragte som noget løs og generel. Han sætter fokus på frasen som udgjort af stavelsestryk frem for at fremstille dens egenskab af en ordforbindelse som en del af en sætning. Man kan dog ikke nægte, at han har ret i, at frasen er ”en større eller mindre klynge af ord, der er bundet sammen ved hjælp af mindst ét hovedtryk” (Ringgaard 2001: 45). Men på den anden side siger han ikke noget med denne definition, for det er alle ordforbindelser for så vidt, hvad enten der er tale om fraser eller sætninger. Han blander lyrik og grammatik sammen i stedet for at holde definitionerne adskilt. Indenfor hans teoriapparat er det min opfattelse, at han har et for bredt frasebegreb, i forhold til hvad hans formål med rytmelæren er. Hans frasebegreb bliver for bredt i den henseende, at det både spænder fra det syntaktiske til det musiske i form af fraseringer. Det er i hvert fald min forklaring på, at han bruger udtrykket ”frasisk skandering” (Ringgaard 2001: 77). Det giver Ringgaard et klarhedsproblem i hans teoriapparat. Under alle omstændigheder synes jeg dog, at det er en interessant tanke, at vers kan opdeles på anden vis end den metriske form. Ringgaard giver desværre ikke fyldestgørende beskrivelser af, hvordan man foretager den enkelte skandering, så det må man til en vis grad gætte sig til. Og for mig at se udbygger han heller ikke metoden, for man kunne for så vidt skandere på flere måder, end de tre han præsenterer. Måden Ringgaard skanderer på frasisk er desuden besynderlig i forhold til

tidligere definitioner. Han benytter stavelsestrykkene til skanderingen, en metode der ligger tæt op af metrikkens. Han kritiserede netop metrikken for ikke at have nogen relation til litteraturforskningen, og værre endnu for at den ikke havde meget at gøre med en egentlig tilegnelse af digte. Om den syntaktiske skandering kommer han dog med en nærmere metode:

Rytmen skaber, som nævnt i første kapitel, et spil mellem erindring, forventning og opfyldelse (s.18). Dette spil kan aflæses af sætningsrytmen. Sætningerne og deres led kan forholde sig til hinanden på fire måder: de kan være selvhvilende (S), de kan uddybe det foregående (U), skabe forventning om det følgende (F), og de kan opfylde forventningen (O). Et selvhvilende udsagn er statisk, et uddybende er bagudrettet, et forventningsskabende er fremadrettet, et opfyldende er ingen af delene.(...) Ud fra disse fire kategorier kan man analysere et digts syntaktiske læserytme.
(Ringgaard 2001: 79)

Hvad han kalder den syntaktiske læserytme knytter sig til verberne, hvor der skabes hhv. erindring, forventning, uddybning og opfyldelse. Han uddyber dog heller ikke i denne forbindelse metoden meget, men holder sig til at komme med et eksempel af en sådan skandering af et digt. Desværre bliver dette ikke særlig sigende for metoden men udelukkende for det specifikke digt. Man må som læser derfor til en vis grad selv stykke metoden sammen. Overordnet kan det dog konstateres, at metoden er at undersøge, hvordan sætningerne i det enkelte digt forholder sig til hinanden. Den syntaktiske skandering knytter han dog ikke så meget til grammatikken, som man skulle tro på ordlyden af skanderingen. Snarere knyttes den til en betydningsmæssig konstruktion i forholdet i digte mellem erindring, forventning og opfyldelse. Opdelingen, i det eksempel han anvender, foretages ved hel- og ledsætninger, men det bliver ikke det væsentlige for skanderingen. Snarere bliver det en indholdsmæssig tolkning end en egentlig syntaktisk læserytme, der præsenteres. Og forståelsen af digtet får i den sammenhæng karakter af at være presset ned over eksemplet frem for at være fremkommet på tekstens præmisser. Metoden er speciel, når man har at gøre med skanderinger, og må derfor siges at være særegen for Ringgaard. Der synes i det hele taget at være et problem med at holde definitionerne adskilt hos Ringgaard. Den metriske skandering giver os den tællelige rytme, men den kan vise sig svært omsættelig i en tolkningssituation. Og hvad skal man så umiddelbart bruge den til indenfor litteraturforskningen? Det er netop det spørgsmål Ringgaard stiller i sin bog, mens han senere bruger netop denne skandering. Den syntaktiske skandering åbner for så vidt op for nogle nye muligheder på trods af, at der ikke er tale om en egentlig syntaktisk skandering. Hvis man sammenholder skanderingen med, at Ringgaard påpeger, at rytme er formens realisering i tid, så er det netop dette, der bliver analyseret i den syntaktiske skandering. Men hvad han egentlig vil opnå med denne skandering er mere uklart. Interessant er det

dog, at Ringgaard tænker sprogvidenskaben sammen med verselæren, mens det på sin vis også er meget logisk. Selve ordet grammatik var oprindeligt et meget mere rummeligt begreb, end hvad vi forbinder det med i dag. Egentlig betød det videnskaben om det skrevne ord betragtet fra den sproglige side (ODS). Herunder kan knyttes begreber som syntaks og morfologi, men også fonetik og verselære vil kunne dækkes af definitionen. Men Ringgaard mangler konsekvens og klarhed i sine definitioner. Den syntaktiske læserytme siger noget om, på hvilken måde teksten skrider fremad i sit handlingsforløb, eller om den insisterer på at pege tilbage. Alternativt kan den også betragtes som det Ringgaard kalder selvhvilende. En anden fornyende ting hos Ringgaard kan ses i den måde, han forstår rytmen på, idet rytmen kommer til at kunne dække over både et metrisk system og over den syntaktiske konstruktion. Jeg vil ikke afvise, at det kan lade sig gøre at tænke rytme på denne måde, men dog alligevel sætte spørgsmålstegn ved, om det stadig kan betragtes som rytme, eller om Ringgaard skulle have anvendt et andet begreb for at få sin terminologi til at fremstå klarere. I hvert fald er hans overvejelser interessante omend de kunne bruge en del finpudninger. Hos Fafner finder vi den traditionelle verselære, men som jeg allerede har nævnt, så har han også lavet overvejelser vedrørende netop det, som Ringgaard problematiserer som en mangel i metrikken. En anden teoretiker, der behandler versespørgsmålet, er Per Aage Brandt. Han har følgende overvejelse vedrørende metrik:

At vi overhovedet opdager, at vi har en stemme, skyldes formentlig poesien, hvori denne stemme løsner sig fra sproget og bliver en slags ting, netop ved metrikkens mellemkomst.
(Brandt 1994: 88)

Poesi skrevet i det frie vers flytter emfasen fra den kvantitative metrik til intonationen i den poetiske udsigelse. Per Aage Brandt udtrykker det som, at den poetiske udsigelse opstår i konflikten mellem intonation og metrik. Han taler om poesiens stemme, som opstår i kraft af intonationen og metrikken. Jakob Stougaard-Nielsen bygger videre på Brandt og siger, at intonationen er emphatisk, mens metrikken ikke er:

Det vil sige, at den poetiske udsigelse fordeles efter indholdets ”betydning for udsigeren”, mens metrikken er numerisk og derfor fordeler udtrykket uden hensyn til ytringen eller den, der ytrer sig.
(Stougaard-Nielsen 2006: 111)

Et kritikpunkt af dette kunne være, at den gode digter forstår at bruge sproget, så metrikken ikke kun er numerisk, men således at trykket også fordeles efter indholdets betydning for udsigeren. Derfor bliver udtalelsen en smule firkantet, idet der også er den kunstneriske intuition at tage

hensyn til. Men analysegrebene er væsentlige. Intonationen bliver således central for det frie vers, og jeg vil da også tage denne med ind som et vigtigt analysepunkt i prosodien. Når Brandt netop siger, at den poetiske udsigelse i det frie vers opstår i en konflikt mellem intonation og metrik, så siger han samtidig, at det frie vers ikke kan sige sig fri for metrikkens indflydelse. Og dermed er der igen et argument imod Ringgaards tanke om, at metrikken ikke er tidssvarende til også at kunne rumme det frie vers. Brandt taler altså om poesens stemme, og med denne mener han noget konkret, som kan bestemmes ved hjælp af intonationens og metrikkens mellemkomst. Det vil sige, at vejen til at finde poesens stemme går gennem verset og dets opbygning i både komposition og prosodi. Verset er ifølge alle de i specialet inddragede teoretikere en central størrelse. Det er derfor både i analysen og i forhold til opfattelsen af poesi, at verset skal ses som fundamentalt. Man kan dog ikke i intonationen og metrikken sige sig fri for en vis grad af abstrakthed i forhold til den stemning et digt vil give. Dog er metrikken og intonationen i analytisk forstand begge konkrete størrelser, og derfor kan man bruge dem videnskabeligt. Forskellen mellem metrikken og de frie vers var jo netop en tællelig kvantitet overfor en intonation. Spændvidden i det frie vers bliver således mellem noget tælleligt og en rytme i teksten. Og disse to kan bestemmes metrisk og prosodisk.

Tradition kontra modernitet

Ringgaard og Fafner har forskellige metodiske måder at betragte metrikken på. Men alligevel er Ringgaard og Fafner enige på en række område. Ligesom Ringgaard sætter også Fafner fokus på forholdet mellem rytme og mening, idet han mener, at disse repræsenterer to sider af ordene. Overordnet mener han, at ord er transparente, således at det er meningen, der i højere grad træder frem end selve ordet som grafisk form. Men i poesien ophæves det transparente, og ordene bliver synlige. Fafner påpeger, at rytmen ikke er en iboende egenskab ved tingene selv, men at det er noget, der opstår i læserens møde med teksten (Fafner 2001: 18f). At der er en væsentlig forskel på Ringgaard og Fafner kan dog ses i, at Fafner mener, at rytme forudsætter en vis orden i materialet. Og de frie vers, eller a-metriske som han også kalder dem, må læses efter:

(...) sprogets "naturlige" rytme og intonation.
(Fafner 1989, 2001: 33)

Hvad der er sprogets "naturlige" rytme og intonation kan umiddelbart synes svært at afgøre. Ikke desto mindre har vi en indbygget forståelse af sprogets naturlige rytme og intonation, ligesom der

teoretisk er skrevet om det, således at vi har videnskabelige metoder, der kan være med til at afgøre det. I forhold til Ringgaards syn på rytme, taler Fafner dog for så vidt også om rytme i forbindelse med de frie vers. Men idet Fafner allerede tidligere har konstateret, at rytme kræver orden, så er deres anvendelse af begrebet forskelligt. De to står dermed teoretisk for to forskellige retninger indenfor verselæren, Fafner for den traditionelle og Ringgaard for hvad han selv vil mene er en mere moderne. Ringgaard kritiserede den traditionelle verselære for ikke at have meget at gøre med litteraturforskningen og for ikke at give et svar på, hvordan digte hænger sammen, og hvad rytmen betyder for et digt. Men spørgsmålet bliver så om hans metode kan hjælpe litteraturforskningen videre. Og i forlængelse heraf om den er mere anvendelig end Fafners mere traditionelle metode. Det er jo netop den traditionelle metode, som Fafner er repræsentant for, som Ringgaard beskylder for at være ”støvet”. Fafners metode er overordnet at beskrive versets formelle enhed for at kunne beskrive den kunstneriske form. Fafner skriver at:

En tidssvarende verslære må opfylde to krav: den må udvikle et versbegreb, der bedre end det traditionelle er i stand til at opfange såvel klassiske som moderne versformer, og den må i tråd hermed fremstå som et brugbart redskab for fortolkningen af digtet, altså som en slags lære om **digtet selv**.
(Fafner 1989, 2001: 5)

Han betegner verset som en fundamental størrelse og skriver at verset ”griber dybt ind i digterværkets natur” (Fafner 1989, 2001: 11). Verset som fundamental størrelse tillægger han foruden verset som en teknisk eller formel størrelse også at være ”en kunstnerisk kategori” (Fafner 1989, 2001: 12). På den måde er han ikke så langt fra, hvad Ringgaard forsøger at inddrage i sin verselære, hvor mening får en central betydning i forhold til rytme. Hos Fafner er verset altså langt fra ”en støvet metier fjernt fra litteraturforskningens hovedstrøg” (Ringgaard 2001: 5). Også Fafner tænker verset som en dobbelt størrelse, hvor både form- og indholdssiden har indflydelse på værket:

Men ordene har to sider: de har en mening, og de har en ”krop” af klang, tone, rytme.
(Fafner 1989, 2001: 15)

Kroppen er således indholdets hylster. Den dobbelte størrelse har en gensidig afhængighed om end de to godt kan være uenige (som det ses i f.eks. ironien, hvor formen ofte vil gå imod indholdet). Derfor har både ”krop” og ”mening” hver deres betydning for det samlede værks udtryk, hvad enten de betydningsmæssigt understøtter hinanden eller går imod hinanden.

I sin gennemgang af de forskellige verseformer er Fafner meget grundig og går systematisk til værks. På den ene side kan man sige, at hans værk *Digt og Form* bliver tungt, men på den anden

side så gennemgår han de versetræk, som er nødvendige for, at man kan komme frem til netop den kunstneriske kategori, som ifølge ham fuldender verset. Og set i det lys er værket ikke støvet men blot oplysende og bestemt på højde med at kunne danne grundlag for også de frie vers, som metrikken i den mere traditionelle forstand ifølge Ringgaard ikke har kunnet rumme.

Mening i versets forstand

Ringgaard forklarer i sin teori sammenhængen mellem rytme og mening, og det vil jeg uddybe, for at kunne bruge det aktivt i min analyse. Ringgaard har en grundantagelse som lyder:

(...) ord har en mening.
(Ringgaard 2001: 13)

Dette er hans enkle udlægning af ordene i litteraturen, som netop har mening i og med, at der som tidligere nævnt er tale om en repræsenterende kunstart, hvilket betyder, at den kan gengive fænomener, der findes i verden. Mening er altså i sammenhængen stærk forbundet med virkeligheden:

Ord er ikke kun *tegn*, dvs. noget der står for noget andet, de er også *ting* i verden. At de er ting vil sige at de kan sanses. Det er dét rytmen peger på.
(Ringgaard 2001: 13)

Ord er altså ifølge Ringgaard ting i forhold til, at de kan sanses. Og rytmen er en del af det sanselige. Men samtidig kan rytme ikke reduceres blot til dette. Rytme og mening hænger sammen hos Ringgaard, men han gør opmærksom på, at de ikke kan reduceres til hinanden. Det inkluderer en sammenhæng mellem tingen som fysisk og som psykisk størrelse eller som hhv. konkret og mental størrelse. Den helt centrale og fundamentale holdning i Ringgaards bog er, at digte består og opstår af rytme og mening og i forlængelsen heraf:

Sprogets rytme er mening der passerer gennem tid.
(Ringgaard 2001: 13)

Herved opnås en meget generel definition af hvad rytme er, der ikke tager stort hensyn til den gentagelse, der traditionelt set vil ligge i en rytme. Ringgaard konstaterer, at det i ovenstående citat nævnte vilkår udnyttes fuldt ud i digte. Når Ringgaard taler om rytme og mening, så betragter han som allerede nævnt forholdet mellem de to som en specifik måde at betragte det mere generelle forhold mellem form og indhold på. Form og indhold kan siges at være lige relevante for alle

former for tekster, mens rytme og mening især er vigtige, når der er tale om digte. Når form og indhold betragtes som et begrebspar, der ikke kan adskilles, så må det også være tilfældet med begrebsparret rytme og mening. Og det er netop Ringgaards pointe:

At reducere digte til mening er at gøre det der vil være ting *og* tegn, til slet og ret tegn. Det gælder om at fastholde det dobbelte blik fra strandkanten: rytmen følger til digtets mening, digtets mening er dets rytme.
(Ringgaard 2001: 15)

Herved sidestiller han ikke rytme og mening men laver en sammenhæng, som skal forstås dobbelt. Det er digtets mening, som kan betragtes som ”kronen på værket”, men rytmen følger til meningen, og kan derfor ikke udelades. Der er en del sammenhænge mellem Ringgaard og den russiske lingvist Roman Jakobson, og Ringgaard inddrager da også Jakobson teoretisk i *Digt og rytme*. I Jakobsons kommunikationsmodel, som efterhånden er blevet grundlæggende indenfor kommunikationsteorier, knyttes forskellige former for faktorer sammen med forskellige former for funktion. Den poetiske funktion bliver i hans ræsonnement knyttet sammen med meddelelsen. Han mener således, at den poetiske funktion gør opmærksom på sig selv som tekst. En rytme i en tekst kan netop ses som et sted, hvor teksten påpeger sin egen status af tekst. Ringgaard mener, at der er en form for udveksling mellem rytme og mening, og finder hos Jakobson et bud på dette. Jakobson opererer med to akser i sproget, hhv. kombinations- og selektionsaksen. Kombinationsaksen kan betegnes som den syntagmatiske og selektionsaksen som den paradigmatiske. De to akser er vigtige for den poetiske funktion, og det ses netop i den pegen på sig selv som meddelelse, som denne funktion besidder. Jakobson skriver:

The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.
(Jakobson 1981: 27)

I digte er det ikke kun en indholdsmæssig sammenhæng, der er brug for, idet elementer som f.eks. rytme også spiller ind. Derved skabes der ved hjælp af ligheder og forskelle (i f.eks. stærk- og svagtryk) rytmiske mønstre langs kombinationsaksen (Ringgaard 2001: 16). Således får rytmen indvirkning på meningen, og Ringgaards pointe er, at de to skal ses i sammenhæng:

Det er derfor rytmen ikke blot spiller ind på meningen, men at rytmen kommer til orde gennem meningen som det formende princip.
(Ringgaard 2001: 17)

Forholdet mellem rytme og mening tolker Ringgaard derfor som dynamisk og skabende, idet rytmen bruges til en sanselig skærpelse af indholdet. Når han taler om form, er det således ikke kun

grammatikken som formelt system, han hentyder til, men også rytmen med det formudtryk den end måtte have i det enkelte digt. Man kan altså bestemme mening i digte i den Ringgaardske betydning som noget, der ikke blot opstår, når vi forstår et indhold, men også når vi sammenholder indholdet med en angiven form, som så bringer indholdets mening et skridt videre i vores samlede forståelse af digtet. Spørgsmålet er så, hvordan man formaliserer forholdet mellem rytme og mening, så det kan bruges til den sprogligt litterære analyse. At rytme og mening sammen giver en ny mening kan siges at være en parallel til Barthes' inddeling af det sproglige tegn i et udtryk og et indhold, hvor der til det specifikke ord er tilknyttet forskellige medbetydninger (Barthes 1996: 42ff). Således er forholdet mellem udtryk og indhold ikke nok i sig selv, men der knyttes et nyt indhold til ordet – et indhold som man kunne kalde det konnotative indhold. På samme måde kunne man tale om forholdet mellem rytme og mening, således at man får en konnoteret mening i digte, som ligger på et andet niveau, end hvad man kunne kalde den umiddelbare. Ringgaards metode er altså ikke meget anderledes end mange af de allerede eksisterende teorier indenfor sprogvidenskaben, men han tænker digtene ind i det, hvilket giver nogle nye muligheder for min sprogligt litterære analyse. Min metode vil således blive at betragte DVODB som et sprogligt tegn, som består af tre niveauer. For det første er der rytmen, som kan foregå på forskellige planer. For det andet er der billedsproget som en repræsentant for den mening, der ønskes med digtsamlingen, i forhold til at billederne skal ses som repræsenterende for virkeligheden samt i overført betydning. Og endelig er der, hvad man kunne kalde den konnoterede mening, som opstår i mødet mellem de to. Det er dog ikke min tanke at rytme og mening kan adskilles. Hans Götzsche peger netop på det faktum, at form og indhold ikke kan skilles ad, og dermed kan rytme og mening heller ikke. Men Götzsche laver samtidig et metodisk greb, hvor han i stedet for at adskille **skelner** mellem form og indhold (Götzsche 1998: 60). Og dette vil jeg føre over på min analyse i forsøget på at spore mig ind på den konnotative mening. At anskue rytmen som det formmæssige vil rent praktisk betyde for analysen, at de forskellige ting, der kan siges at danne rytme, kan blive undersøgt via en konkret videnskabelig metode. Det vil bero på digtsamlingens præmisser og således komme til udtryk som analysen skrider frem.

Metaforer

Billedsprog har siden antikken været et omdiskuteret område. Således har billedsprog bevæget sig fra i antikken at være retoriske eller poetiske omskrivninger til i dag at kunne opfattes som alt (Holmgaard 1997: 9). Med den kognitive semantik er der blevet argumenteret for, at vi organiserer

hele vores omverden gennem sproglige metaforer (ibid.). Det vil sige, at billedsprog indenfor denne retning ikke begrænser sig til at være et tekstligt fænomen, men derimod kan betragtes som et fundamentalt fænomen, i den måde vi tænker på. Eksempler fra vores daglige tale som ”solen står op”, ”fodboldkampen” og ”kaffekanden er gået i stykker” er alle metaforer, og således er vores daglige sprog fyldt med metaforer. Dette fænomen er dog ikke noget, der ikke er behandlet indenfor den mere traditionelle forståelse af billedsprog. Her kaldes fænomenet blot for døde metaforer, hvilket henviser til, at metaforerne er blevet så inkorporeret en del af vores daglige sprog, at vi ikke længere tænker over dem som metaforer. Derfor er der for så vidt ikke så meget nyt i den kognitive semantik, og i hvert fald er den ikke nødvendig i en litterær sammenhæng. Når vi afkoder sproget i hverdagen, sker det, uden at vi opdager det. Derimod kan vi opfatte litterære tekster som svært gennemskuelige netop på grund af billedsprogsbrug. Der kan altså være stor forskel på kompleksiteten alt efter i hvilken sammenhæng billedsprog bruges. I den daglige tale er der oftest tale om døde metaforer, og billederne er således dybt forankrede i os. I poesien er der i højere grad tale om nye billeder eller konstruktioner og altså gentagne nye måder at bruge sproget på. Udfordringen til læseren er dermed større, idet billederne beror på noget nyt og uventet, som skal afkodes.

Troper og figurer har været betragtet som den vigtigste del af den antikke stilistik (Albeck 1939, 2000: 114). Opdelingen mellem de to har også været omdiskuteret. Albeck opstiller tre forskelle på de to i forhold til en formel, en psykologisk og en logisk forskel. På det formelle plan er troper ordfigurer, mens figurer overvejende er ordstillingsfigurer. Psykologisk virker troperne på forstanden, mens figurerne virker på følelserne. Og logisk ændres der både ved udtryk og forestilling ved troper, mens der kun ændres ved udtrykket for figurerne (Albeck 1939, 2000: 115). Det kan være hensigtsmæssigt for overblikkets skyld at opretholde distinktionen mellem troper og figurer. Derimod tjener det ikke noget overordnet formål for analysens skyld at opretholde forskellen, idet både troper og figurer kan betragtes som sproglige virkemidler, der har til opgave at omskrive sproget, således at de kan betragtes som en form for sprog i sprogbrugen (Jørgensen: 2005: 68).

Jakobson opererer med to poler indenfor sproget, og til disse to knytter han hhv. metaforen og metonymien. Metaforen og metonymien betragtes sammen med synekdoxen som de tre hovedformer for overførte udtryk (Albeck 1939, 2000: 114). Metafor betyder overføring og metonymi navnebytte. Med de to poler knytter Jakobson metaforen til en lighedsrelation og metonymien til en nærhedsrelation. Med denne definition vil metaforen altid indgå i en vis lighed

mellem de to forestillingsplaner, som den sammenstiller. Metonymiens lighed mellem de to forestillingsplaner er derimod mindre udtalt, og det bliver derfor nærhed, der forbinder de to som det f.eks. ses i pars pro toto⁴. Lighedsrelationen gør, at Jakobson mener, at metaforen har forrang i ”romantikkens og symbolismens litterære skoler”, mens metonymien har det i den ”såkaldte ”realistiske” retning” (Jakobson 1997: 217). Argumentet er her, at den ”realistiske” forfatter benytter sig af kontiguitet, mens romantikkens benytter sig af similaritet. Det ses i, at Jakobson skriver, at ”metaforen er uforenelig med similaritetsforstyrrelsen og metonymien med kontiguitetsforstyrrelsen” (Jakobson 1997: 216). Han udtrykker det også på følgende måde:

Den diskursive udvikling kan finde sted langs to forskellige semantiske linjer: Den ene kan føre til det andet, enten gennem deres similaritet eller gennem deres kontiguitet. *Den metaforiske* måde ville være den mest passende for det første tilfælde og den metonymiske måde for det andet, eftersom de finder deres mest fortættede udtryk i hhv. metafor og metonymi.
(Jakobson 1997: 216)

De to troper kæder Jakobson sammen med hver sin akse i et sprogsystem, der består mellem en selektionsakse og en kombinationsakse. Idet han taler om, at der i den poetiske funktion projiceres et ækvivalensprincip fra selektionsaksen over på kombinationsaksen, så er det på selektionsaksen, at ligheden findes. Og dermed er metaforen knyttet til selektionsaksen, mens metonymien er knyttet til kombinationsaksen. Hvad dette nærmere betyder, og hvordan man skal opfatte det i forhold til den poetiske funktion er for mig at se uklart hos Jakobson. Det har da også været et diskussionsemne blandt lingvister, og der er derfor ikke nogen entydig fælles forståelse af, hvad projiceringen over på kombinationsaksen egentlig betyder. Jeg gør mig heller ikke tanker om at komme med en endelig definition, og det er således med visse forbehold, at jeg bruger hans tanker vedrørende den poetiske funktion. Jørgensen følger tanken videre, idet han skriver:

Metaforen bygger på en selektion. Den postulerer et paradigme-fællesskab mellem realled og billedplan dvs. at de to led kan stå i samme paradigme og dermed erstatte hinanden i en eller anden henseende (deres lighedspunkt). Metonymien postulerer at to led hører sammen i en kæde og derfor kan supplere hinanden.
(Jørgensen 1999, 2005: 75)

I metaforen er der således tale om en eller anden form for lighed mellem billed- og realplan, mens

⁴ Nogle medregner dog pars pro toto til synekdoke. Det viser, at der er en del diskussion vedrørende inddelingen af både metafor, metonymi og synekdoke. Jeg vælger netop denne trope som eksempel for at sætte fokus på, at der kan være forskel på, hvordan man inddeler - både i forhold til troper og figurer og i forhold til deres undergrupper.

der i metonymien er tale om substitution. Projiceringen af ækvivalensprincippet over på kombinationsaksen betyder, at der i den poetiske funktion også skabes lighed på denne akse. Man kunne derfor argumentere for, at mens metonymien findes på kombinationsaksen, så findes metaforen på både selektions- og kombinationsaksen. I den poetiske funktion vil metaforen således være mere grundlæggende end metonymien. Men det er ikke det samme som at sige, at metaforen er mere nærværende i poesi og metonymien mere i prosa. Jeg skal ikke her komme nærmere ind på en større realismediskussion men blot konstatere, at der ikke kan laves en parallel mellem prosa som en realistisk genre og poesi som en symbolsk. Ganske vist er det sådan, vi ofte opfatter genrene, men det beror alt sammen på, hvordan vi blandt andet opfatter realismebegrebet. I forlængelse heraf kan vi heller ikke knytte metaforen til poesien og metonymien til prosaen. Idet der udelukkende er tale om definitioner for den poetiske funktion, kan vi ikke direkte overføre dem på poesi som en bestemt litterær genre. Det skal da også tages in mente, at der kan være et problem med at skelne mellem metafor og metonymi, og det ville give en stor fejlkilde i forhold til at genrebestemme tekster ud fra disse. Der er således tale om tendenser men ikke klare videnskabelige definitioner. Analysen af den enkelte tekst på dens egne præmisser får derfor stor betydning i forhold til både genrebestemmelse og den generelle tolkning. Jakobsons definitioner kan bruges som et metoderedskab men ikke som et definitionsredskab. I analysen vil jeg derfor bruges hans metode men med forbeholdene in mente.

Analyse

Når der henvises til digtsamlingen anvendes forkortelsen DVODB. Der skrives *det værste* og *det bedste* når der henvises til de konkrete ord i digtsamlingen, mens der skrives hhv. det værste og det bedste uden brug af kursiv, når der henvises til den generelle betydning af ordene.

Min analyse sker som tidligere nævnt med udgangspunkt i Ulla Albecks tese om, at man må læse værket ”udfra et System, det selv danner” (Albeck 1939, 2000: 10). Analysen tager afsæt i kompositionen for derfra at følge det, der sin relevans i sammenhængen. Det er deraf mit mål, at analysen skal ske på tekstens præmisser frem for at lade en i forvejen tilrettelagt metode styre analysen.

Komposition

Kompositorisk er der 21 digte i digtsamlingen, hvoraf 10 omhandler det værste, og 11 omhandler det bedste. Her er der allerede en relation mellem form og indhold. At der er flere digte vedrørende det bedste end det værste på det formmæssige plan, fortæller os indirekte, at sådan forholder det sig også på det indholdsmæssige plan. Det står eksplicit i digt nr. 19:

at der hele tiden har været lidt mere
af ”det bedste” end af ”det værste” er bedst:

Der kan siges at henvise til to ting. For det første henviser det til, at der har været mere af det bedste end af det værste i livet, og for det andet henviser det til, at det samme er tilfældet i digtet. Og idet det formmæssigt kan konstateres, at der har været mest af det bedste, understøtter formen indholdet. Derved konstateres det både ved hjælp af digtets form- og indholdsside, at der er mere af det bedste end af det værste også på et generelt plan. Selv i strofen er der mere af *det bedste* end af *det værste*, idet der både står *bedste* og *bedst* men kun *ét værste*.

Som det fremgår af bilag 1, er der ikke nogen sammenhæng i, hvor mange strofer de enkelte digte har. Det svinger fra seks til ni strofer pr. digt. Her er der således tale om de frie vers’ vilkårlighed. At der er 27 verselinjer i hvert digt, er derimod med til at give fasthed i rytmen. Selv skriver Thomsen i en efterskrift til digtsamlingen, at det første digt blev model for de resterende (Thomsen 2002, 2006: 52). Det er altså en tilfældighed, at der er netop 27 verselinjer i digtene, men det er ikke en tilfældighed, at der er 27 verselinjer i **alle** digtene. Thomsen har altså sørget for regelmæssighed i en vis henseende digtsamlingen igennem. Det er interessant, at mellemrummene

er med til at danne antallet af de 27 verselinjer. Det vil sige, at pauserne mellem stroferne er med til at give formen. Det regelrette i de gennemgående 27 verselinjer bliver dermed afhængigt af pausen, og derfor bliver pausen sigende for den samlede forståelse af digtsamlingen. Stroferne pr. digt varierer, og ligeledes er verselinjerne af variabel længde. Der er nogle gange indryk i verselinjen, men hvor langt inde i forhold til de øvrige verselinjer er også variabelt. Selvom selve den kompositoriske opbygning overvejende er tilfældig, er der alligevel nogle genkommende træk gennem digtsamlingen. Den sidste strofe, som udgøres af en enkelt verselinje, er ens i alle digtene bortset fra en variation mellem *det værste* og *det bedste*. Denne strofe er i alle digtene rykket ind på siden i forhold til venstre margin, dog er længden på indrykningen variabel. At der konsekvent er indryk giver et særligt typografisk fokus på denne verselinje. Ydermere er der i strofen før omkvædet kolon. Kolonet leder frem til omkvædet og gør, at fokus på omkvædet bliver endnu større. Efter omkvædet er der punktum, og dette punktum er det eneste i hvert digt. Punktummet viser, at det enkelte digt skal ses som en sammenhængende helhed. Omkvædet giver os en slags ramme for digtningen. Det gentager starten, hvilket ekspliciteres ved, at både starten af hvert digt samt omkvædet er med stort begyndelsesbogstav. Rammen kan til dels også ses ved slutningen af digtsamlingen i:

det bedste er at gi op omsider
og pludselig mærke det hele begynde:

Herved fås en cyklustilstand, i og med det hele begynder igen. Omkvædet bliver et samlende element for hele digtsamlingen, og det viser en lighed mellem de forskellige digte. Lighed findes på flere planer i digtsamlingen:

- lighed på sætningsniveau mellem *det værste/ det bedste* og *det*, *det* betegner, ekspliciteret af kopulaverbet ”være” i præsens,
- lighed mellem de enkelte strofer, hvor der kan være en sammenhæng fra en strofe til en anden,
- lighed mellem de enkelte verselinjer på tværs af digtene, hvor noget i et digt kan stå i relation til noget i et andet digt,
- lighed i forhold til at hvert enkelt digt kan betragtes som én sætning, hvilket ekspliciteres i, at der kun findes ét punktum nemlig i sidste linje i hvert digt,
- lighed på digtniveau, hvor det enkelte digt står i relation til resten af digtsamlingen.

Brugen af ligheder er således gennemgående for digtsamlingen og vil derfor blive inddraget

løbende i analysen. Lighederne skal forstås ud fra en relation til forskellighederne, således at der etableres lighed **og** forskel gennemgående i digtsamlingen. Tematisk koncentrerer digtsamlingen sig om det værste og det bedste, som både skal ses som hinandens modsætninger, men som også i visse henseender bliver fremstillet som ligheder.

Forvægt eller bagvægt?

Idet det ville virke uoverskueligt at vise forvægt og bagvægt i alle helsætningerne i digtsamlingen, er jeg nødsaget til at foretage et valg og tage udgangspunkt i enkelte eksempler. De to viste eksempler har jeg indsat i Diderichsens sætningsskema i bilag 2. Eksemplerne skal ses som repræsentative for resten af digtsamlingen, omend de aldrig kan repræsentere den fyldestgørende. Jeg er imidlertid opmærksom på dette som fejlkilde. I de to eksempler er der en tendens til, at der skiftevis er bagvægt og forvægt. Først og fremmest vil det sige, at der hverken er mere eller mindre bagvægt end forvægt, men man kunne snarere sige både og. Når der er tale om voldsom brug af forvægt, bliver det vanskeligt at forstå helheden i sætningen, fordi der kommer mange informationer, før det finitte verbum indtræder. Omvendt så er der ved bagvægt problemer med at fastholde sætningens sammenhæng, fordi læserens fokus forskydes (Jørgensen 1999, 2005: 61). I begge tilfælde kan det føre til, at modtageren mister fokus i teksten. Thomsen vælger at skifte mellem de to virkemidler, og dette er den gennemgående tendens i digtsamlingen. Læseren nærmest bombarderes med sidestillede elementer, som betegnes som hhv. *det værste* og *det bedste*, og derved opnår Thomsen et større fokus på disse. Han bruger syntaksen på en måde, så der veksles mellem to forskellige stiltyper, og derved er der en konstant vekslen i hans sprogbrug. Det skifte mellem forvægt og bagvægt, der er gennemgående i digtsamlingen, svarer tematisk til det skifte, der er mellem det værste og det bedste. Thomsen spænder tematisk digtsamlingen ud mellem to poler repræsenteret i hhv. *det værste* og *det bedste*, og denne tendens ses ligeledes i syntaksen. Skiftet mellem for- og bagvægt projicerer sig over på hhv. *det værste* og *det bedste* i funktionen af det skifte, der er mellem hhv. subjekt og subjektsprædikat. Det er placeringen i sætningsskemaet, der afgør, hvad der er hhv. subjekt og subjektsprædikat. Ved en annotation af sætningsleddene vil man ikke kunne afgøre, hvad der er hhv. subjekt og subjektsprædikat. Normalt ville man kunne afgøre spørgsmålet ved at spørge om hvilken af de to, der tilhører mængden af den anden. Men i digtsamlingen kan dette ikke hjælpe til at afgøre ledkategorierne. F.eks. kan regnvejrs på film ligeså godt siges at tilhøre mængden af det bedste, som det bedste kan tilhøre mængden af regnvejrs på film. Det viser os en dobbelthed mellem de to elementer, som bliver repræsenteret ved hhv. subjekt

og subjektspredikativ. Begge er gensidigt afhængige af hinanden, både syntaktisk og betydningsmæssigt. Det bliver dermed placeringen i sætningsskemaet, der afgør hvilke ledkategorier, der er tale om. Idet subjektspredikativet netop er kendetegnet ved, at der sættes lighedstegn mellem to elementer i en sætning, så er dette igen en del af den lighed, der præger digtsamlingen, i dette eksempel på syntaksniveau. Den vekslen der er mellem subjekt og subjektspredikativ i hhv. forfelt og på N-pladsen bidrager til det poetiske sprog i digtsamlingen i og med, at der hermed bliver peget på sproget som meddelelse via formen. Syntaksen underbygger således det poetiske sprog og er derfor en vigtig faktor. Syntaktisk er der tale om en krydsstilling, nemlig figuren kiasme (Jørgensen 1999, 2005: 100). En kiasme er blandt andet kendetegnet ved, at den kan krydsstille på alle niveauer af sproget, og i dette tilfælde er der tale om en krydsstilling, der foregår på både strofe- og sætningsniveau. Krydsstillingen danner i de viste tilfælde et mønster, og det er ligeledes tendensen for hele digtsamlingen. Krydsstillingen viser, at syntaksen har indflydelse på det poetiske sprog, idet krydsstillingen i syntaksen er med til at rette fokus mod netop nogle syntaktiske mekanismer ved Thomsens sprogbrug.

Ringgaard skriver, at forvægt skaber forventning, mens bagvægt beror på erindring. Forvægt vil skabe en hurtig læserytme, idet man som læser søger efter verbet, mens bagvægt vil have tendens til at skabe en langsommere læserytme (Ringgaard 2001: 44). I og med at der er en vekslen mellem for- og bagvægt, må det skabe en vekslen mellem en hurtig og langsom læserytme. Den langsomme læserytme er dog i højere grad nærværende, idet der er tale om vers. Derved kommer der en pause mellem verselinjerne i form af et versebrud, hvilket er med til at skabe en langsommere læserytme.

Sammenbindinger

I digtsamlingen benyttes der forskellige stilistiske greb til at sammenbinde de forskellige sætningselementer. Når man taler om sammenbindinger med påfaldende brug af konjunktioner, er der tale om polysyndese, og er der en påfaldende mangel på sammenbinding, taler man om asyndese (Albeck 1939, 2000: 204). I DVODB er der tale om begge former for sammenbinding. Sideordningskonjunktionen *og* bruges på forskellige måder. Den bruges til at indlede en strofe således, at den deiktisk viser tilbage til foregående strofe som f.eks. i følgende:

og at jeg stadig blir lykkelig blot ved tanken
om at stikke fødderne i dem –
det er det bedste

Her etableres der ved hjælp af *og* en sammenhæng til den foregående strofe, og der er flere eksempler på samme fænomen. *Og* bruges dog i højere grad til at sammenbinde elementer indenfor samme strofe som f.eks.:

elevatorer på forblæste s-togstationer
fodgængertunnellernes rungende rør
parkeringskældre og underjordiske toiletter
hvor tolv skod og en blodig snotklat svømmer i kummen:

I eksemplet er der to sideordningsforbindelser eller paratagmer, hvor *og* bruges til at sammenbinde paratagmernes elementer. Derudover bruges *og*, når der opremses:

ord som sukkerkold, snerle og Zephyr er bedst
og bedst er lugten af halvråde efterårsblade

Brugen af *og* kan dog ikke siges at være påfaldende i digtsamlingen, men må blot konstateres at være en af de måder, hvorpå der sprogligt skabes sammenbinding. I opremsningerne som f.eks. i ovenstående citat bruges ligeledes komma, og sprogopbygningen bliver i denne sammenhæng meget lig, hvad vi også finder i prosaen. Det væsentlige i digtsamlingen bliver, hvordan de forskellige elementer forholder sig til hhv. *det værste* og *det bedste*. I ovenstående citat kan det ses, at de ord, som beskrives som *det bedste*, sidestilles ved hjælp af kommaer og sideordningskonjunktionen *og*. Og det er netop denne sidestilling, der er væsentlig. For når der i digtsamlingen opridses en række forskellige elementer som værende hhv. *det værste* og *det bedste*, så vil disse elementer uundgåeligt blive sidestillede. Der er ikke tale om, at noget er mere *bedst* eller *værst* end andet, og de enkelte elementer har derfor indbyrdes den samme grad af relation til *det værste* og *det bedste*. Sideordningskonjunktionen viser os som læsere en konkret sproglig sidestilling, men det er ikke kun eksplicit, at der gives relationer. Idet hver eneste strofe fortæller om, hvad der er hhv. *bedst* og *værst*, så forholder hver strofe sig implicit til hinanden. Relationen forstærkes af, at næstsidste strofe i hvert digt som sagt slutter med et kolon, der peger frem mod den sidste strofe. Den sidste strofe består af én verselinje, som kan betragtes som konkluderende for hele digtet:

Det er det værste for mig. // Det er det bedste for mig.

De forskellige beskrivelser skal derfor ikke kun forstås i forhold til hinanden, men også i forhold til hhv. *det værste* og *det bedste* på et generelt plan. At de forholder sig til hinanden er kun en del af et overordnet mål i digtsamlingen. Deres indbyrdes relation er svær at konkretisere, idet de elementer,

der sammenstilles, har meget forskellig karakter. Det ses i følgende eksempel:

silhuetter omkring et Sankt Hans bål
godstog der ruster på tilgroede sidespor
og prikkede slips af den fedeste silke
er bedst

Den eneste sammenhæng, som *silhuetter*, *godstog* og *slips* har, er relationen til *det bedste*. En forudskabt sammenhæng fra vores denotative forståelse af ordene er derimod ikke til stede. Sammenhængen bliver derfor etableret ved forfatterens sammenstilling af ordene, og derved får de sammenhæng via den poetiske funktions mellemkomst. Det skal dog lige tilføjes, at der andre steder i digtsamlingen etableres en konkret sammenhæng via et ord:

det værste er at de bedste lyde forsvinder;
rejseskrivemaskinens klapren
brølet fra en kickstartet Triump Bonneville
og den tætte forventningsmættede knitren
fra biograffilm og elskede LP-plader

Her er sammenhængen mellem de fire genstande (rejseskrivemaskinen, Bonnevillen, biograffilmen og LP-pladerne) lyden af dem, og sammenhængen nævnes eksplicit. I andre tilfælde kan der dog også være en forudskabt sammenhæng mellem de sideordnede elementer fra vores semantiske forståelse af ordene:

Det værste er motorvejscafeteriaernes knaldende lys
samt mørklagte rasteadser
hvor nogen har skilt sig af med en sæk af sort plastik
og klistrede servietter ruller i det grå græs

Sideordningskonjunktionen *samt* skaber her forbindelse mellem motorvejscafeteriaer og rasteadser og i vores forståelse af de to ord, har de også en relation til hinanden, i og med at de fysisk findes på samme sted. Men allerede i strofen efter er der ingen forudskabt semantisk sammenhæng:

deadlines og søvnløshed
tag-selv-borde og privatkabiner
hedeølger, rodbehandlinger
og ubesvarede breve er værst

Igen består relationen mellem de forskellige subjekter udelukkende til superlativet *værst* men derudover er der ingen indholdsmæssig sammenhæng. Strofen bliver derfor udelukkende en

opremsning af forskellige ting. De ovenstående citater giver et indtryk af forvirring, og digtsamlingen kan derfor siges at fremstå meget rodet i sit udtryk. I henhold til titlen, hvor *det værste* og *det bedste* sammenstilles, stemmer dette godt overens. To modsatrettede superlativer sammenstilles således ved hjælp af sideordningskonjunktionen *og*. Allerede i titlen får man derfor en fornemmelse af en form for uorden. Og denne uorden bekræftes i høj grad i både indhold og form.

Sidestillingerne omfatter mere end kun kommatering og sideordningskonjunktioner. Også andre tegn tages i brug:

Det bedste er kløvermarker og sensommertorden
antikvariaternes knastørre lugt
+ navnet Kajsa og farven turkis

Tegnet for plus bliver brugt i strofen og kan ses som en substitut for *og*. Det viser, at Thomsen leger med de forskellige former, hvormed man kan skabe sammenbindinger. Udover plustegnet bruges sideordningskonjunktionen *og* to gange i strofen. Desuden er der en pause (i form af en grafisk adskillelse) mellem første og anden verselinje. Linjebruddet sker, hvor der i prosaen ville have været et komma, og derfor kan versebruddene også ses som en måde, hvorpå der implicit kan skabes sammenbindinger. I følgende eksempel er kommaerne sat i parentes for at vise, at versebruddene ofte sker, hvor der ellers kunne have stået et komma:

det værste var egentlig ikke(,
at du simpelthen var blevet så tynd(,
men at du bare smilede og smilede og smilede og smilede

Stilmæssigt kan det konstateres, at DVODB lægger sig tæt op af en prosaisk stil i brugen af sammenbindinger. Hvor kommaerne ikke står eksplicit, bliver de implicit nærværende ved hjælp af en bestemt måde at bryde mellem verselinjerne. Der er derfor tale om en naturlig pause motiveret i syntaksen mellem mange af verselinjerne, hvilket stilmæssigt fjerner formen fra et poetisk plan. Ikke dermed sagt at det poetiske ikke er til stede i digtsamlingen, det skal blot findes andetsteds. Versebruddene stemmer således overens med syntaksen i forhold til opdeling af enten hel- eller ledsætninger. Det vil sige, at der rytmisk ikke er tendens til påfaldende linjebrud, som kunne have forskudt betydningen. Sammenbindingen får betydning i og med, at den sidestiller elementerne i digtsamlingen, således at alle beskrivelser skal ses på det samme plan i forhold til superlativerne *værste* og *bedste*. Til tider bliver sammenbindingen dog påfaldende som f.eks. i følgende:

og bedst er det mærkeligt skære sekund
hvor man har samlet tilstrækkeligt mod
til at betale prisen – og så
træder direkte ud i det gysende lys

Strofen starter med *og*. Sideordningskonjunktionen fungerer deiktisk og viser tilbage til, hvad der ellers er blevet præsenteret som værende *det bedste*. Den viser altså tilbage til noget generelt og ikke til noget specifikt i den foregående strofe, som det sås i et tidligere eksempel. Brugt i denne sammenhæng kan sideordningskonjunktionen siges at være overflødig, og brugen af den bliver derfor påfaldende. I strofen er der ligeledes brugt sideordningskonjunktionen *og* i forbindelse med adverbiet *så*, hvilket får virkning af at præsentere den efterfølgende verselinje med endnu større kraft. I følgende citat ses ligeledes en anden påfaldende brug af sammenbinding, idet sideordningskonjunktionen *og* bruges i overflod:

Det værste er når man fuldstændig udtømt
for sprog, teorier og sperm og frygt
alligevel ikke rammer bunden
men løftes på endnu en uros bølge

I anden verselinje er der to sideordningskonjunktioner samt et komma. Den ene sideordningskonjunktion kunne have været udskiftet med et komma. At den ikke er det, på trods af at Thomsen ellers bruger kommaer i digtsamlingen, og endda har gjort det i samme verselinje, viser, at han peger på de forskellige virkemidler, han kan bruge til at skabe sammenbindinger. Opremsningen i verselinjen bliver heraf mere markant. Linjen kunne f.eks. have set ud som følger:

for sprog, teorier, sperm og frygt

Havde verselinjen set sådan ud, ville der have været faldende intonation. I stedet er der i den pågældende verselinje tale om fremsættende intonation. Derfor viser det, at komma bruges til opremsning, mens det ikke bruges grammatisk i digtsamlingen. Hvis det havde været tilfældet, ville der have været et komma i første verselinje efter *Det værste er*. Derfor kan det konstateres, at der i kommateringen ingen intention er om at nærme sig en prosaisk stil. I næste afsnit vil jeg i forlængelse heraf komme nærmere ind på, hvordan rytmen i versene forholder sig til den naturlige prosodi.

Prosodi og syntaks

Prosodi omhandler et sprogs lydegenskaber. Steffen Heger knytter tryk, stød og intonation til de

prosodiske udtryksmidler, men påpeger at nogle også medregner længde (Heger 1974, 2003: 111). Prosodien kan betegnes som grundlæggende for metrikken. Metrikken er en verselære, der omhandler rim og rytme. Man kan sige, at sproget har en naturlig rytme. Men når sprog, som Jakobson siger det om den poetiske funktion, fokuserer på sig selv som meddelelse, sker det i poesien ved at ordene indgår i en anden rytme end den naturlige, hvilket vil sige den, vi benytter i vores daglige tale. I den klassiske poesi sker det ved hjælp af rim og rytme, og vi bruger derfor metrikken til at bestemme poesiens rytme. Men i de frie vers er der ikke tale om en letgenkendelig rytme. I og med at der er tale om vers, har vi dog allerede elementer af metrikkens rytme i de frie vers. At skrive på vers er netop en måde at lade sproget pege på sig selv som meddelelse. Poesien kan følge eller den kan nyskabe ord- og sætningsprosodien. Når den følger den naturlige prosodi, så er det ikke i rytmen, at vi skal finde det specifikke digts betydning. Men når den nyskaber, så opstår der nye sammenhænge, nye betydninger. Disse nye betydninger kan være karakteristiske for det enkelte digt, og således kan formen være karakteristisk for indholdet. Rytmen kan dermed påvirke forståelsen af det pågældende vers, og derfor er rytmen en væsentlig del af det poetiske sprog. Det vil derfor være relevant at se på f.eks. linjeskiftene. Linjeskiftene er det, der gør, at der er tale om vers, og digte er som sagt skrevet på vers. Når ordene står isoleret, er der tale om leksikalske tryk. Når de indgår i en sætning, er der tale om syntaktiske tryk. Og når sætningen indgår i sammenhæng med andre sætninger, kan trykket igen blive påvirket. Man kan tale om den naturlige prosodi, og man kan tale om prosodien i det enkelte værk, når der opdeles i vers. Hele tiden må man have definitionerne for øje. Prosodien er altså forskellig alt efter, om der er tale om leksikalitet eller syntaks. Det leksikalske tryk kan man slå op i en ordbog, så det giver os ingen konklusioner. Men det syntaktiske tryk påvirkes af den sammenhæng, ordene står i. Jeg vil derfor først og fremmest sætte fokus på linjebruddene, idet det ofte er disse, der bruges til at sættes fokus på bestemte ting i digte, og dermed er med til at påvirke betydningen. I poesi vil det ofte være sådan, at verselinjernes deling af strofen nyskaber sproget, så det netop går fra prosa til poesi⁵. Jeg er her i min analyse af linjeskiftene nødsaget til at tage enkelte eksempler op og lade dem være repræsentative for hele digtsamlingen. Første linje i digtsamlingen ville i den naturlige tale have set således ud:

Det bedste er regnvejr på film, musik i en taxi og håndskrevne breve med
masser af stempler på karmoisinrøde frimærker langvejs fra.

⁵ Som tidligere nævnt mener jeg ikke hermed, at poesi blot er en grafisk omskrivning af prosa. Der er andre elementer end blot versebruddene, der skal være opfyldt, for at man kan kalde en tekst for poesi.

Den ser imidlertid således ud:

Det bedste er regnvejr på film
musik i en taxi
og håndskrevne breve med masser af stempler
på karmoisinrøde frimærker langvejs fra

Den grafiske opbygning gør, at vi som læsere ved, at der er tale om vers. Men spørgsmålet er hvorfor, der er valgt netop den pågældende opdeling. Hvis man ser nærmere på inddelingen, kan det bemærkes, at alle bruddene fra den naturlige tale til verset er motiveret i syntaksen. Der er i strofen tale om tre helsætninger. De tre første linjebrud er motiveret i helsætningernes deling. Det vil sige, at det brud, som opdelingen af verselinjerne giver, svarer til markeringen af helsætningerne i syntaksen. Linjebruddene svarer til et komma eller sideordningskonjunktionen *og*. Det sidste linjebrud er motiveret i et led, nemlig et adverbial, og her er der således ikke tale om et direkte motiveret brud i henhold til helsætninger eller ledsætninger. At adverbialet udgør en ny verselinje gør, at strofen får fremsættende intonation i modsætning til den naturlige prosodi, der har faldende. Så på trods af at versebruddene er motiveret i syntaksen, så er der alligevel en forskel fra det normalsproglige, netop fordi der er tale om vers. Versebruddene giver ligeledes en anelse længere pause, som den fremsættende prosodi bliver en konsekvens af, og ydermere bliver konsekvensen, at opremsningen lettes og tonen bliver langsommere. Det vil sige, at de enkelte detaljer ikke fortabes i en opremsning, men derimod kommer i fokus. Et andet eksempel er følgende:

det bedste er når du lukker din hånd, din kølig, fregnede hånd om min pik og
planter den midt i verden

Som i vers ser ud på følgende måde:

det bedste er når du lukker din hånd
din kølige, fregnede hånd om min pik
og planter den midt i verden:

Igen kan det konstateres, at mens intonationen i den naturlige prosodi er faldende, så er den fremsættende i strofen. Det, der forskydes grafisk, er led i subjektsprædikativet. Der er tale om en gentagelse af *din hånd*. Gentagelsen bliver til en uddybning af hånden med adjektiverne *kølige* og *fregnede*. Den grafiske forskydning gør, at beskrivelsen af hånden træder endnu tydeligere frem.

Tidligere har jeg overvejende vist eksempler, hvor versebruddene sker ved helsætninger. Følgende er et eksempel på brud ved en ledsætning:

det værste er når jeg ganske godt ved
at jeg selv har snydt en lille smule
for at opnå en lurvet gevinst:

Stadig er linjebruddene motiveret i syntaksen. Det er dog ikke ved alle ledsætninger, at der er et versebrud, hvilket strofen samtidig er et eksempel på, idet der ikke er et versebrud efter *det værste er*. En motivering af versebruddene i syntaksen er generelt den gennemgående tendens for digtsamlingen. Det kan være som ovenstående i forhold til ledsætningerne, det kan være i forhold til helsætninger, eller det kan være i forhold til opremsning som følger:

bedst kunne jeg tænke mig at skrive en salme
en vuggesang og en spionroman fuld af støvregn:

Denne sætning ville i den naturlige tale have set således ud:

Bedst kunne jeg tænke mig at skrive en salme, en vuggesang og en spionroman
fuld af støvregn

Versebruddet sker, hvor der normalt ville have stået et komma. Man kunne dog også have haft et brud ved *og*, men det er ikke valgt i denne situation, som vi ellers så i et tidligere eksempel. Spørgsmålet er, om dette har nogen betydning, eller om det ikke blot skal ses som en konsekvens af kompositionen og derfor en tilpasning til at få det til at passe med 27 verselinjer i hvert digt. Hvis det sidste er tilfældet, må man sætte spørgsmålstegn ved den egentlige formmæssige betydning i digtsamlingen. Verselinjen *en vuggesang* ville i så fald have været af meget begrænset omfang, og derfor vil jeg ikke mene, at der blot er tale om en tilpasning til de 27 verselinjer. At der er 27 verselinjer er heller ikke en tilstræbelse i sig selv. Tilstræbelsen er nærmere, at der er det samme antal verselinjer i alle digtene. Det er blandt andet herved, at der opstår homogenitet i kompositionen. Der er dog også eksempler på, at motiveringen ikke umiddelbart skal findes i syntaksen:

det værste er at tandhalsene
så småt er begyndt at grine fra gummen

Her sker versebruddet inde i en ledsætning, nemlig ved *at tandhalsene / så småt er begyndt at grine fra gummen*, som er subjektsprædikat i helsætningen. Der er dog ikke mange tilfælde i værket, hvor bruddene sker på denne måde, men det viser igen, at næsten intet kan siges at være bundet af fuldstændig faste regler gennemgående i digtsamlingen. Dette er i en vis henseende logisk givet, idet det allerede er konstateret, at der er tale om frie vers. De frie vers i digtsamlingen kan dog heller ikke sige sig fri for en vis bundethed. I og med at der er en kontrast til det regelrette, er det

interessant at betragte, hvor afvigelserne findes.

Jeg nævnte tidligere, at et overraskende versebrud kan give en ny betydning. I følgende eksempel kan det ses, hvordan en overraskende placering af et enkelt ord kan give en speciel effekt:

at høre to stinkende stegte æsteter slås
om hvem der foragter mest kunst er det værste

Det interessante i ovenstående strofe er placeringen af *mest* i sætningen. Sammen med kunst udgør *mest* objektet i ledsætningen *om hvem der foragter mest kunst*. Den kunstneriske diskussion, som omtales i strofen, bliver således et spørgsmål om mængden af kunst og ikke en egentlig kunstdiskussion. Havde det sidste været tilfældet ville *kunst* have optrådt som objekt uden *mest*, der i stedet ville have været adverbial. At diskutere, hvem der foragter mest kunst, bliver en form for barnlig diskussion, og placeringen af *mest* kan derfor betragtes med en vis humor. Ikke nok med at de to æsteter bliver kaldt for både *stinkende* og *stegte*, men deres diskussion latterliggøres også i samme strofe. Placeringen af et bestemt ord får således stor betydning for forståelsen af strofen. Det viser os som læsere, at placeringen bestemt ikke er tilfældig, men netop er et stilistisk træk, hvorpå der kan leges med ordene for at skabe et nyt udtryk og dermed nye betydninger. Det ses også i forhold til versebrud som i følgende eksempel, hvor linjebruddet er med til at etablere en betydningsmæssig forskel:

det værste er når solen rammer
en barberkniv og flasken med klorhexidin
(...)

Typisk vil noget knyttet til solens stråler ikke have med noget negativt at gøre, og derfor kan man som læser undre sig over, at *solen rammer* er knyttet til *det værste*. Forklaringen får man i verselinje nr. to, hvor det oplyses, at det ikke udelukkende er forbindelsen til solen, men snarere de ting, dens stråler rammer, der knyttes til det værste. Versebruddets placering øger fokus på dette sted i strofen. Her bruges verselinjebruddet således til at fremhæve en pointe ved hjælp af en overraskende meningsforskydning, mens den i andre tilfælde udbygger meningen som f.eks. i følgende eksempel:

det bedste er at jeg glemmer døden
så længe det varer at løfte blikket
fra de grønne sko til din røde revne

Det bedste kunne i sig selv være at glemme døden, men i strofen knyttes det at glemme død til et ganske bestemt øjeblik. Der er altså tale om en udbygning af *det bedste*, og versebruddet bruges til

at sætte skærpet fokus på fremhævnningen. Man kan sige, at det er udbygningen af første linje, der er med til at skabe den poetiske funktion og karakter. Døden som fænomen bliver overset, så længe jeg-personen forholder sig til du'ets seksualitet. Og selvom der kun er tale om en øjebliksoplevelse, så er dette øjeblik nok til at kategorisere oplevelsen under betegnelsen *det bedste*.

Selvom der er tale om frie vers og en rytme, der kun svært lader sig indordne i et fuldstændigt metrisk mønster, er der alligevel en rytme, der dominerer i digtsamlingen, nemlig den trisyllabiske versgang med en betonet stavelse efterfulgt af to ubetonede. I de tre første verselinjer i første digt er der tale om en anapæstisk versgang, idet der er enkelt optakt (Fafner 1989, 2001: 48):

Det bedste er regnvejr på film
 musik i en taxi
 og håndskrevne breve med masser af stempler
 på karmoisinrøde frimærker langvejs fra

Den sidste verselinje afviger, men den trisyllabiske versgang er dog stadig dominerende i verselinjen. Det giver et fokus på rytmen, som derfor får betydning for poesiens sprog. I den følgende strofe er der stadig tale om trisyllabisk versgang men med dobbelt optakt, hvilket også betegnes som anapæstisk (Fafner 1989, 2001: 48f):

fra den langsomt roterende natklub på toppen
 af et skyhøjt, modernistisk skumringshotel
 er det bedste at falde i staver ved synet
 af trafikens fosforescerende flyden

Stavelsesmæssigt er der i første verselinje tale om 13 stavelser, i anden 12 stavelser, i tredje 13 stavelser og i fjerde 12 stavelser. Det er samme stavelsesantal, som vi kender fra alexandrinerverset. Blot er alexandrinerverset jambisk, mens der i dette vers som sagt er tale om en trisyllabiske versgang, som er anapæstisk, idet der er dobbelt optakt. Den trisyllabiske versgang dominerer verset, men der er dog undtagelser, hvor rytmen ikke fuldføres. Rytmetisk er der tale om en taktfast læserytme, der indholdsmæssigt understøttes i *trafikkens fosforescerende flyden*. Trafikken bliver fra natklubbens udsigt til en selvlysende stime, der ved hjælp af distancen fra det skyhøje hotel, får

karakter af at fortsætte uden ophold. Der bliver noget euforiserende over billedet, som den taktfaste rytme er med til at underbygge. I omkvædene er der ingen optakt og derfor daktylisk versgang:

Det er det bedste for mig. // Det er det værste for mig.

Man kan ikke tale om, at denne trisyllabiske versgangs form er gennemgående, men der er tendens til den, om end den ikke er fuldendt. Men det er heller ikke fuldendtheden, der er det vigtige i sammenhængen i og med, at der er tale om frie vers. Det er en fornemmelse for en rytme, som man skal have med i læsningen af digtsamlingen. Den indlagres ikke som en beviselig og en bevidst rytme, som vi kender det fra andre forfattere som f.eks. Emil Aarestrup, men den er til stede dog snarere ubevidst. Man kan dermed både tale om vilkårlighed rytme og om fast rytme. Det viser, at Thomsen har styr på sin verselære og forstår at udnytte sprog og form til at give nye betydninger, hvilket jeg vil komme nærmere ind på senere. Samlet kan man sige, at man hos Thomsen ser både en tilnærmelse til det metriske samt et brud med samme. Det ses, hvordan han udnytter både den regelmæssige rytme og friheden i de frie vers til sammen at skabe et poetisk udtryk. Originaliteten er hermed intakt, mens der stadig trækkes på traditionen. Når ord og sætninger sættes på vers og levendegøres i mødet med læseren, opstår der en energi, der tilfører fokus på de enkelte stavelser således, at der opstår et rytmisk mønster. Og dette mønster får netop betydning i forhold til formen, hvilket bevirker, at poesiers sprog tilføjer en dimension til indholdets betydning. Samtidig kan man tale om, at den enkelte læser kan tilføje poesien sit eget specielle sprog i forhold til den måde hun levendegør sproget på. Enhver læsning kan samtidig siges at være en tolkning, og det viser især en læsning af poesi. Når rytmen kan skabe betydning, så kan forskellige læsninger med forskellig rytme og intonation skabe forskellige betydninger. Og det er netop noget særegent ved poesiers sprog. Følgende eksempel er den samme strofe men med to forskellige læsninger, som begge kan siges at være berettigede, men som giver hver deres betydning:

og at jeg stadig blir lykkelig blot ved tanken

og at jeg stadig blir lykkelig blot ved tanken

Eksemplerne viser hvordan forskellige tryk kan give meningsforskydelse. I det første eksempel er stærktrykket på *jeg*, og det bliver derfor det lykkelige jeg, der er i centrum. I det andet eksempel er stærktrykket derimod på første stavelse af *stadig*, og det bliver derfor et tidsligt aspekt, der kommer i fokus. Eksemplet viser, hvor stor betydning rytme har for det poetiske sprog. Den trisyllabiske

versgang er mere intakt i andet eksempel end i første, hvorfor man kunne argumentere for, at denne læsning er den mest motiverede i rytmen. Men idet der er tale om frie vers, kan dette ikke siges at være et endeligt argument. Den individuelle læsning vil derfor få betydning ikke alene for rytmen, men i forlængelse heraf også for den overordnede forståelse af digtsamlingen.

Man kan tale om, at der er to aspekter, der gør sig gældende i forhold til rytmen i digtsamlingen. Idet versebruddene oftest er motiveret i syntaksen, fås der på den ene side i denne sammenhæng en stil tæt på den normalsproglige. På den anden side er der et tilnærmelsesvist konstant mønster i stavelsestrykkene, hvor den trisyllabiske versgang præger rytmen overordnet. Det vil sige, at rytmen er langt fra den normalsproglige. Det er således ikke kun versebruddene, der giver poesiens stil. I digtsamlingen er det i endnu højere grad rytmen, der frembringer det poetiske sprog. Versebruddene kan siges at være det synlige bevis på, at der er tale om poesi. Rytmen derimod er en grundlæggende ting ved poesien, som der ikke kan manipuleres med, som det er tilfældet med versebruddene. En ikke-poetisk tekst ville ved en simpel grafisk omskrivning kunne fremstå som poesi uden dog at være det. Når Fafner således siger, at poesi ikke blot er en grafisk omskrivning af prosa, så er det præcis det, man kan bruge rytmen til at konstatere. Og dermed bliver rytmen en væsentlig del af det poetiske sprog, og dette ses i høj grad i DVODB. Idet der er flere stærktrykstavelser i versene end i den naturlige prosodi, bliver udtrykket et andet, og denne forskel må nødvendigvis udmønte sig i en betydningsforskel. Ved at have tryk på forskellige ord giver det i sig selv en betydningsmæssig forskel, idet forskellige tryk kan skabe forskellige betydninger i en sætning. Men derudover er der også noget følelsesmæssigt forbundet til rytme. Rytme knytter sig til en form for bevægelse i sprogbrugen, som appellerer emotionelt til læseren, og netop derfor har rytmen i det poetiske sprog en tilknytning til følelser. Følelserne og det sanselige knytter sig til læserytmen, som bliver langsommere ved hjælp af linjebruddene og får en vis bevægelse gennem svag- og stærktrykmønstret, som viser sig i en form for rytme. Læserytmen er således vigtig for det poetiske sprog. Og i forlængelse heraf er det vigtigt at konstatere, at poesi først bliver poesi i mødet med læseren, for uden dette møde ville rytmen ikke opstå. Jakobsons kommunikationsmodel må derfor siges at være grundlæggende for poesiens sprog, og for at rytmen kan gøre sig gældende. Det poetiske sprog kan dog ikke reduceres til udelukkende at være rytme, idet der i så fald ikke ville være tale om poesi. Vi må altså også have elementer som ord og sætninger med i definitionen om det poetiske sprog for at kunne rumme poesiens samlede udtryk.

Gennemgående for digtsamlingen er der tale om fuldendte sætninger, hvilket vil sige, at der følges et grammatisk korrekt sprog. Der kan være tale om linjestil (Fafner 1989, 2001: 89), hvor de

enkelte verselinjer udgøres af en helsætning som i:

de værste ord er projekt og vision
jeg bliver fuldkommen udkørt ved synet af dem

Eller der kan være tale om bindingsstil (ibid.), hvor helsætningerne strækker sig over flere verselinjer som i:

det bedste sted at læse dette digt
er et højloftet thehus i Budapest
hvor vinden rusker i lysekronen
hver gang døren går op

Der er også eksempler på overlap mellem to strofer:

at øl, kartofler og saltet flæsk
samt mine synders tyngdekraft
holder min luftige sjæl ved jorden:

Det er det bedste for mig.

Versebruddene signalerer oftest noget i forhold til syntaksen. Det kan fungere som skillelinje mellem to eller flere helsætninger, som der allerede er set flere eksempler på. Men i endnu flere tilfælde er der tale om, at versebruddene viser, hvor ledsætningerne er som i:

det værste er
at jeg lod som om jeg slet ikke så dig:

Der er en næsten overdreven brug af ledsætninger, der stilistisk set er med til at komplicere digtsamlingens udtryk. I nedenstående eksempel er der f.eks. fem ledsætninger i helsætningen (vist ved hjælp af parenteser):

Det værste sted efter midnat er forstædernes vidtstrakte stisystemer (der forbinder de tindrende boligblokke (og i dette nu altid er underligt øde (skønt man meget vel mærker (at her har nogen netop været (og om lidt vil man bag sin ryg høre skridt))))))

At der er flere grader af ledsætninger viser, at sætningerne er udbyggede og informative.

Sammenholdes dette med, at der både er tale om forvægt og bagvægt i helsætningerne, som begge kan føre til, at man som læster mister fokus i teksten, giver det en kompleks tekst, der udfordrer sin læser. De følgende ledsætninger starter alle med konjunktionen *at*: *at synes du er lige så liderligt lækker, at finde et overkørt pindsvin, at udholde hjertets hamren i brystet, at alting stadig kan ske, at aflyse i sidste øjeblik, at man jo altid kan læse Den store Gatsby én gang til, at tilbringe oktober i*

et sorttjæret hus osv. De mange ledsætninger giver en kompliceret stil, og denne stil øges af, at mange strofer indeholder flere grader af ledsætninger. Det er dog ikke entydigt i digtsamlingen, da der også er strofer, der udelukkende består af en helsætning uden ledsætninger. Stilen spænder hermed mellem en meget enkel syntaks og en meget kompliceret.

Alliteration

Thomsen skriver eksplicit om sin egen sprogbrug i digtsamlingen:

men det bedste jeg læste denne sommer
var bølgeknækkenes mælkede skumskrift
alle let lysende alliterationers
kolde syden langs Sigerslev Klint
stilhedens hvæs i den sorte vind

I verselinjen *alle let lysende alliterationers* er der både eksplicit brugt ordet alliteration samtidig med, at selve ordene er allittererende. Den næste verselinje *kolde syden langs Sigerslev Klint* danner ved hvert af ordenes første bogstav et palindrom (k s l s k). Og i sidste verselinje er der tale om alliterationer, idet *stilhedens hvæs* har samme forbogstavslud som *sorte vind*. At Thomsen bruger ordet *alliterationers* kan betragtes som yderst bevidst, idet verselinjerne i sammenhængen indeholder netop bogstavrim med klanglighed mellem rimsættets begyndelsesvokal. Denne strofe er det mest eksplicite tegn på, at det er brugt bevidst. Men også mange andre steder i digtsamlingen benytter Thomsen bogstavrim, som følgende eksempler (taget ud af kontekst): *de lutherske salmers svimlende tårne af strengthed og lys, flodens flimrende, fra en fjern og flaksende, hvorfra frisuren vindeltrappe hvirvler ud i universet, liderligt lækker, slingrende skridt fra dig jeg har svigtet, vinden tar i de våde træer, ord som sukkerkold, snerle og Zephyr, så gløden i de store, stille huses lys/ fortættes og mættes minut for minut, at sidde og kede sine knogler til grus ved kulturkonferencer*. I de to sidstnævnte eksempler er der både tale om alliteration samt stavelsesrim mellem hhv. *sidde* og *kede* og *fortættes* og *mættes*. Generelt er der mange eksempler på alliteration, og det giver en klangfuldhed i digtsamlingen, omend den er meget sporadisk og svært bestemmelig. Interessant er det dog, taget i betragtning at der er tale om frie vers, at ordenes klangfuldhed alligevel kommer tydeligt til udtryk på trods af, at der ikke er konkrete parrim eller krydsrim. I indledningen skrev jeg, hvordan de frie vers på trods af udeladelsen af rim alligevel på en eller anden måde vil forholde sig til de mere traditionelle vers, og ovenstående eksempler kan betragtes som konkrete bevis på den udtalelse. Digtsamlingen forholder sig således til metrikken på trods af, at den ikke direkte

bruger dens virkemidler. Forholdet til metrikken ses ligeledes i den grafiske opstilling af digtsamlingens digte. På trods af at digtene er af forskellig strofelængde, er den grafiske opstilling i strofer væsentlig. Den venstre overvejende lige margin og den højre skæve margin gør os som læsere opmærksomme på digtsamlingen som bestående af strofer og dermed på dens karakter af netop digtsamling. Komplexiteten i digtsamlingen kommer til udtryk, når det, der følger de metriske regler, samtidig brydes. Bruddene ses først og fremmest i den variable strofe- og verselængde. Derudover ses det i, at et vilkårligt antal verselinjer ikke starter på linje med den venstre margin, men derimod starter et stykke inde i forhold til denne margin. Dermed forskydes nogle af verselinjerne i forhold til andre. Der sker brydning i verseformen, mens der på samme tid er tale om faste rammer. Så både i allitterationen og den grafiske opstilling ses en tilnærmelse til metrikkens verserytme, mens der samtidig brydes med den. Og netop denne dobbelthed synes at være kendetegnende for hele digtsamlingen. Der er ingen tvivl om, at Thomsen er meget bevidst i sin sprogbrug, hvilket ses både i rytme, komposition, syntaks og indhold. Men sprogbevidstheden går to veje, idet den ikke begrænser sig til det regelrette, men udnytter en relation til det spontane og ubevidste til at komme med et nyt udtryk.

Pausen som meningsgiver

Pausen mellem de enkelte verselinjer bliver meget sigende for digtet som helhed. Det er allerede konstateret, at regelmæssigheden i digtets komposition fremkommer ved hjælp af mellemrummene mellem stroferne. Herved består alle digte af 27 verselinjer. I stroferne i digtet er grammatikken korrekt. At sætningerne er opstillet i verseform kan derfor siges at være det, der i formen adskiller digtene fra prosa. Derved kommer der nogle pauser i sætningerne. Pauserne gør, at de enkelte ord får mere markant betydning, end de ellers ville have fået. Dermed fokuseres der mere på betydningen af de enkelte ord, og det bliver formen, der får indholdet til at fremstå klarere. Ved hjælp af pauserne skabes der således betydning. Pauserne kan være med til at skabe betydning på den måde, at de kan fremhæve, og de kan være med til at få tingene uddybet. I følgende eksempel er pausen med til at markere den uhygge, der er omkring det, *at her har nogen netop været*:

Det værste sted efter midnat
er forstædernes vidtstrakte stisystemer
der forbinder de tindrende boligblokke
og i dette nu altid er underligt øde
skønt man meget vel mærker
at her har nogen netop været

og om lidt vil man bag sin ryg høre skridt

I sætningen ”skønt man meget vel mærker, at her har nogen netop været, og om lidt vil man bag sin ryg høre skridt” er der ikke så markant tryk, som der kommer i verseopdelingen af samme:

skønt man meget vel mærker
 at her har nogen netop været
og om lidt vil man bag sin ryg høre skridt

Man kan konstatere, at pausen får betydning for digtsamlingen, både indholdsmæssigt men også rytmisk. Verselinjebryddene giver en detaljeopmærksomhed, hvilket gør, at versene kommer i ryk. Det giver en rytme med staccato, der på det formmæssige plan kan give associationer til den stakåndethed, vi oplever, når vi er bange. Rytmen kan overføres på det indholdsmæssige i strofen, der netop er en metafor for at være bange. Pausen kan generelt siges at være med til at skabe det poetiske udtryk, og derfor er pause og mellemrum meget vigtige for digtsamlingen som helhed.

Når det værste og det bedste krydser

Allerede i digtsamlingens titel ses en interessant krydsning mellem *det værste* og *det bedste*, idet sideordningskonjunktionen er brugt til at sammenbinde to modsatrettede superlativer. Derfor er det da heller ikke overraskende, at *det værste* og *det bedste* gentagne gange i digtsamlingen står i relation til hinanden, således at de to ikke udelukkende skal ses som hinandens diametrale modsætninger. Noget af det mest iøjnefaldende er, at den samme sætning bliver brugt om begge superlativer:

at alting stadig kan ske er det værste

og

at alting stadig kan ske er det bedste

Via en logisk syllogisme ville man her kunne argumentere for at *det værste*=*det bedste*. Hvad der egentligt bliver sagt med denne finurlige detalje er, at man ikke så let kan dele tingene op i sort og hvidt. Det, at alting stadig kan ske, kan både være *det værste* og *det bedste*. Og på den måde understreger de to citater digtsamlingens titel. De to citater er fra to forskellige digte, og således etableres der ved hjælp af de to lighed på tværs af digtene. Som jeg tidligere har været inde på, så er dette ikke et enkeltstående tilfælde i digtsamlingen. *Det værste* og *det bedste* vil uvilkaarligt på en eller anden måde stå i relation til hinanden, idet man ikke kan definere det ene uden også at

forholde sig til det andet, også hvis man betragter de to på et generelt plan. Og det er, hvad der siges i følgende strofe:

kunne jeg græde min værste bitterhed ud
i én eneste ætsende, tjæresort tåre
ville dét være bedst

Her bliver det sagt, at hvis man kunne komme af med det værste (i dette tilfælde i form af bitterhed) ville det være bedst. Og dermed ses afhængigheden mellem det værste og det bedste. Det værste og det bedste kan også med tiden skifte plads, hvilket vises i følgende:

i 27 år var det bedste hver dag
nikotinens skarpe kniv mod min gane
og det værste er at jeg stadig savner
suset såvel som den blålige fane
af røg fra Rattray's Reserve

I ovenstående er det, der engang var det bedste, blevet til det værste ved hjælp af de 27 år, der er gået. Savnet betegnes som *det værste*, dog ikke forstået som at det ville være godt at gå tilbage i tiden og tilbage til cigaretterne. Det værste og det bedste kan også bruges som modsætningsfigurer som i følgende strofe:

det værste er ikke
at du altid taler så nedrigt om mig
men at du samtidig sender mig yndige smil

Her er det en nederdrægtighed fra du'ets side, der omtales. Det værste ligger ikke udelukkende i den nedrige tale, men kommer derimod dobbelt til udtryk, når du'et samtidig smiler. Det er således modstillingen mellem de to ting, der skaber det værste. En pointe i digtsamlingen er gennemgående, at det værste ikke udelukker det bedste og omvendt, hvilket understreges yderligere i følgende citat:

det bedste er at jeg selv på de værste
dage er nysgerrig efter i morgen:

Her kommer der et positivt livssyn til udtryk, hvor nysgerrigheden efter i morgen kan overskygge det dårlige, der sker i dag. Det viser, at livsglæden og humoren er intakt på trods af modstand, og strofen kan derfor ses som livsbekræftende. Og ikke mindre livsbekræftende er følgende citat, hvor det konstateres, at det bedste overskygger det værste.

at der hele tiden har været lidt mere
af "det bedste" end af "det værste" er bedst

Som jeg tidligere har været inde på, så viser denne strofe på flere plan, at der er mere af det bedste end af det værste. I strofen er det bedste nævnt to gang, mens det værste kun er nævnt en. Samtidig refererer det til digtsamlingen generelt, hvor vi i kompositionen så, at der var flere digte, der omhandlede det bedste end det værste. Og endelig bliver det på et tolkende plan til, at der også i livet er mere af det bedste end af det værste. Hvad vi finder i digtsamlingens form, får vi således bekræftet i en strofe, som igen understøtter en generel meningstilkendegivelse om livet. Det værste og det bedste krydser, som ovenstående citater viser, hinanden gentagne gange i digtsamlingen, og derved kan der føjes endnu en sammenbindingsmåde til sideordningskonjunktionerne, omend det i de ovenstående tilfælde er implicit.

Billedsprog

I digtsamlingen bruges der i flere tilfælde talesprogsefterlignende stavelsesmåder som f.eks. *blir* og *tar*. Eksemplerne er med til at understrege den hverdagslige tone, der i nogle henseender præger digtsamlingen. Igen er der her tale om noget modsætningsfuldt, nemlig mellem det komplekse billedsprog og den hverdagslige sprogbrug. I følgende eksempel ses f.eks. en dobbelthed ved katten Kis, der beskrives ved hjælp af et særpræget billedsprog:

det bedste er når katten Kis
 min lille lådne hieroglyf
sidder så rank under skrivebordslampen
med lukkede øjne og drømme af luft
i sin trekantede hovedskals tronsal

At katten betegnes som en hieroglyf må være et synonym for, at den er svært aflæselig, som det er tilfældet med hieroglyffer. Den trekantede hovedskals tronsal er et resultat af den drømmende kat, der under skrivebordslampen får majestætisk karakter. Katten som husdyr ophøjes således til kongelig ved hjælp af billedsproget. Generelt visualiseres der mange steder i digtsamlingen som f.eks. i nedenstående eksempel:

Det værste er motorvejscafeteriaernes knaldende lys
samt mørklagte rasteplasser
hvor nogen har skilt sig af med en sæk af sort plastik
og klistrede servietter ruller i det grå græs

Adjektivet *grå* forstærker det visuelle billede af rasteplasserne som noget mørkt og dystert. At servietterne ruller i græsset indikerer, at det blæser, hvilket igen understreger en stemning af uhygge. Kontrasten mellem lyset og mørket i hhv. motorvejscafeteriaerne og rasteplasserne bliver

en interessant modsætning, idet de begge betegnes som *det værste*. Begrebsmodsætningen mellem lys og mørk knyttes således til samme adjektiv. Det viser, at kontraster kan have relation til det samme fænomen, ligesom vi har set det med sidestillingen af *det værste* og *det bedste*. Ved motorvejscafeteriaerne er der tale om *knaldende* lys, hvilket beskriver en hårdhed og skarphed i sammenhængen. Og ved rastepladserne bruges adjektivet *mørklagte*, hvilket indikerer, at der er tale om noget menneskeskabt fremkommet af menneskets fravær. I strofen er det især adjektiverne, der er med til at få budskabet frem. Det er for så vidt logisk forudsat, da adjektivers funktion netop er at beskrive, men det er dog ikke entydigt i digtsamlingen, hvor der også er eksempler på strofer helt uden brug af adjektiver:

ord som jernlunge, syvsang og pontifikat
samt skarlagen, mosegris – og sarkofag
er de bedste

Den eneste brug af adjektiv i ovenstående strofe er *bedste*. Derudover består strofen af opremsninger af ord, og det bliver således op til læseren selv at afkode en betydningsmæssig kobling til *det bedste*. Idet koblingen ikke er udbygget ved hjælp af beskrivelser, bliver den underforstået, og man kunne for så vidt være uenig med forfatteren. Enig eller ikke så er der i dette tilfælde med opremsningen af de forskellige ord, noget som man må medgive er interessant, i og med ordene ikke er en del af vores dagligdagssprog. Samtidig er der noget klangfuldt smukt over ordene, hvor især lyden [s] er stærkt repræsenteret. Indholdsmæssigt har ordene ikke noget til fælles, men idet de bruges sidestillende, sættes de i strofen i forhold til hinanden. I strofen er det selve ordene, der betegnes som *det bedste*, og det bliver dermed ikke det indholdsmæssige men snarere lyden af ordene, der hentydes til. I andre strofer er det dog mere selve det indholdsmæssige og altså ordenes relation til virkeligheden, der har betydning, som f.eks. i følgende:

deadlines og søvnløshed
tag-selv-borde og privatkabiner
hedeølger, rodbehandlinger
og ubesvarede breve er værst

Den indholdsmæssige sammenhæng mellem ordene er svær at få øje på, og konklusionen må være, at der da heller ikke er anden indholdsmæssig sammenhæng end den, at alle ordene betegnes som *værst*. Det bliver igen op til læseren at etablere en sammenhæng, men idet de præsenteres som værende lig med det værste, får man som læser pålagt forfatterens mening, og man vil uvægerligt blive påvirket af forfatterens opfattelse af, hvad der er værst. Således er der både strofer, hvor Thomsen hjælper på vej ved at udbygge sine beskrivelser med adjektiver, og andre hvor han lader

det være mere op til læseren at få etableret en relation mellem de præsenterede ting.

Sammenligningen ekspliciteret ved *som* bruges flere gange i digtsamlingen som f.eks.: *ord som vakker(...), ord som jernlunge(...), ord som sukkerkold(...)*. Fælles for dem er, at de har relation til ord, og derfor bliver de ord, der betegnes som hhv. de *værste* og de *bedste*, repræsenterende for alle ord, som kunne have været betegnet som hhv. *det værste* og *det bedste*. Digtsamlingen er ellers meget konstaterende i sit udtryk ekspliciteret ved kobulaverbet ”være” i præsens. Men ved brug af sammenligningen bliver der i tilfældene med de opremsede ord en mere generel tone, der ikke skal opfattes helt så konstaterende. Forfatteren giver således sprogligt nogle eksempler på ord, som er hhv. de bedste og de værste, mens det samtidig igen sprogligt i form af konjunktionen *som* lades op til læseren at følge tanken videre. Næsten humoristisk er *som* brugt, for man kunne spørge, hvordan man kan definere et ord som værende lignende f.eks. *jernlunge* eller *vakker*. Brugen af *som* kan derfor også ses som humoristisk og ironisk. Billedsproget gennemsyrrer på sin vis sprogbrugen, om end det spænder fra hverdagens metaforer til et komplekst billedbrug. Et eksempel på hverdagens metafor, eller hvad man også kunne kalde en død metafor, er følgende:

(...)
og det værste er at miste modet
før en helt ny dag er begyndt:

At miste modet er en død metafor, fordi den efterhånden er blevet så inkorporeret i vores dagligdagssprog. Det samme ses i f.eks. *spille en anden, fald aldrig i søvn og solen rammer*. Billeddannelsen er i mange tilfælde ret ligetil, hvor det netop er billeder på hhv. det værste og det bedste frem for billeder, der står i overført betydning. Det gælder f.eks. erindringen om de bedste lyde, der forsvinder (digt nr. fire), venteværelser med brunt linoleum (digt nr. seksten), at finde et overkørt pindsvin (digt nr. seksten) etc. Ofte sættes det konkrete dog også sammen med noget mere abstrakt, som det f.eks. er tilfældet i:

det værste er telefoner der ringer om natten
så blodet standser og styrter den anden vej rundt

Telefonerne præsenteres her som det værste. Men det er for så vidt ikke telefonerne som en specifik ting, der giver følelsen af, at blodet styrter den anden vej. Det er derimod snarere frygten for den besked, som man kan få af en telefon, der ringer midt om natten. Billedet er udbygget mellem det konkrete og det abstrakte, og det bliver derfor metafor for den indre tilstand, som telefonerne vækker i os. Det taler til følelserne, og især heri ses det poetiske sprog. Forskellen mellem det

håndgribelige og det uhåndgribelige ses ligeledes i følgende strofe:

springet fra øje til blik er bedst

Det spring, der sker fra øje til blik, er ikke et fysisk spring men et psykisk. Øjet og blikket er for så vidt det samme dog med den forskel, at det første repræsenterer en konkret legemsdel, mens det andet er noget indre. Blikket giver os adgang til noget indre, og derfor er springet fra øje til blik et billede på at nå den anden person på et mere sjæleligt plan. Samtidig bliver der spillet på betydningen af ordet ”øjeblik”. Det bliver til en kommentar på sprogbrugen i teksten, idet der leges med de forskellige sproglige betydninger. Øjet er det konkrete, der bliver til noget mere abstrakt i form af blikket. Kombination af de to er et tidsligt fænomen i betydningen, at noget kan ske i løbet af kort tid. Ved at dele ordet op i hhv. *øje* og *blik* gør forfatteren sin læser opmærksom på ordets bestanddele, og derved kommenterer han indirekte på sin egen teksts form. Det sjælelige smelter flere gange sammen med virkeligheden som f.eks. i følgende strofe:

Det værste er når en gådefuld drøm
hvor et ansigt i endeløs slowmotion vendes mod mit
ikke vil standse ved søvnens grænse
men fortsætter dagen igennem

Drømmen bliver her et med virkeligheden, idet en opvågning til virkeligheden ikke er nok til at standse drømmen. Strofen bliver derfor et billede på noget, vi ikke kan forklare. Der sammenkædes ofte konkrete ting med sjælelige, således at billedet går fra noget konkret til noget abstrakt, som f.eks. i følgende strofe:

en knitrende nytrykt avis på et vildtfremmed sprog
hvor enkelte ord jeg næsten forstår
vugger i tekstens buldrende mørke
som hvidtjørnens blomster en nat i maj
er det bedste

Fra en konkret avis bliver det til et meget abstrakt billede på avisens ord, der sammenlignes med blomster. Billedet er meget poetisk, idet der er stor fantasi og en speciel stemning forbundet med det. Det skaber en stor grad af uhåndgribelighed, mens det samtidig holdes på et forståeligt plan, idet det abstrakte billede er givet konkret i form af avisen. Samtidig er især anden verselinje et godt eksempel på, hvordan forholdet mellem syntaks og metrik kan få et ganske særligt udtryk. Syntaksen er tilpasset rytmen således, at der er mere klang i verselinjen, end der ville have været ved en mere gængs syntaks. Rytmen er som følger:

Gentagelsen skaber således her en ny situation og drejer meningen i en ny retning. Ordet *Stilhed* gentages igen i strofens sidste verselinje, hvor det er markeret med stort begyndelsesbogstav. Således fremhæves det i endnu højere grad. Et andet sted, hvor gentagelsen bruges på en bemærkelsesværdig måde, er i følgende strofe:

det værste var egentlig ikke
at du simpelthen var blevet så tynd
men at du bare smilede og smilede og smilede og smilede

Her kan man tale om overflødig gentagelse (pleonasme) af *smilede* sammen med sideordningskonjunktionen *og*. Gentagelsen skaber en relation til virkeligheden, idet det pågældende *du* får et smil påklistret, som dermed bliver falsk. Virkningen bliver, at kontrasten mellem det tynde du og du'ets smil øges, og gentagelsen skaber dermed en grotesk relation. Man fornemmer således, at der ikke udelukkende er tale om et almindeligt vægttab, men snarere om et sygeligt. Det ses i den modsætning, der opstilles, i og med sideordningskonjunktionen *men* bruges. Denne konjunktion skaber en modsætning, og derved øges den groteske relation. Et andet sted i digtsamlingen skiller en hel strofe sig bemærkelsesværdigt ud fra resten af digtsamlingen netop på grund af gentagelsen som figur:

det værste er at skovkatten Pjevs
 min vamsede Pjevis Pjevinovitsj
pludselig døde lørdag nat
han som altid ventede bag døren når jeg kom hjem
han der havde knaldgule øjne og pels mellem tæerne
han der når han strakte sig gabte så højt som en flodhest
han der med kejserlig ro kunne sove selv på en opslået kniv
han hvis blålige mørke i mørket varmede min gennemsigtige sjæl
han der delte hele sit lille liv med mit

Der er her tale om gentagelsesfiguren anafor, som er en gentagelse i begyndelsen af flere sætninger eller led (Jørgensen 1999, 2005: 93). Opremsningen får i strofen en anden karakter, end der ellers er set, idet verbet er udeladt, og der er tale om brug af relativsætninger. Opremsningen får dermed karakter af staccato og pludselige afbræk. Idet den i syntaks skiller sig ud fra de andre strofer, bliver der betydningsmæssigt et stort fokus på netop denne strofe.

Det kan virke paradoksalt at sammenstille to modsatrettede superlativer, som det er set gjort i DVODB. Men også i andre tilfælde er der paradokse figurer eller modsætningsfigurer. I flere tilfælde ses det f.eks., hvordan stilheden som begreb kobles sammen med noget lydligt. Der sker med *stilhedens hvæs* og *syv liniers lydløse rislen*. Endelig hører vi i digtsamlingen hvordan *stilheden tårner sig op* midt i fredagens myldretid på Lexington Avenue. Albeck betegner brugen af

paradokset som hørende til den intellektuelle forfatter (Albeck 1939, 2000: 186f). Man kunne opfatte hele digtsamlingen som et stort paradoks, idet det værste og det bedste både får modsatrettet og ens betydning.

I digtsamlingen er der i flere strofer et *du* til stede, og i mange tilfælde hentydes der til et kærlighedsforhold. Det er ikke klart, om det er det samme *du*, der er tale om hele digtsamlingen igennem, men temaet omkring *du*'et centrerer sig om svigt, død og kærlighed. Den første gang *du*'et præsenteres er i en seksuel sammenhæng, hvor *du*'et lukker *din kølige, fregnede hånd om min pik/ og planter den midt i verden*. At plante den midt i verden bliver her en metafor for at gøre pikken til det mest centrale og dermed det vigtigste i det seksuelle øjeblik. Der er dermed tale om en total hengivenhed fra *du*'ets side. Kærlighedsforholdet problematiseres senere, hvor frygten for at blive forladt bliver større end frygten for at være i et mislykket forhold:

at sige ”jeg elsker dig”
af frygt for at blive forladt er det værste

Strofen er ikke nødvendigvis specifikt rettet mod *du*'et, men kan også opfattes som en generel problematisering. Men idet den berører en problematik angående kærlighed, associeres der til *du*'et. Det samme bliver tilfældet i følgende strofe:

det værste er
at jeg lod som om jeg slet ikke så dig:

Her er der tale om et svigt fra *jeg*'ets side. Det, at han bevidst har undladt at se på den anden, viser en modvilje imod *du*'et. I strofen giver det bagslag hos *jeg*'et, der føler en form for samvittighedsnag overfor *du*'et. Døden indtræder i digtsamlingen i følgende strofe:

det bedste er at jeg tror du lever
skønt jeg ved du er død:

Det bliver et billede på fornægtelse af *du*'ets død. Derfor kan *jeg*'et sætte billedet under kategorien *det bedste* på trods af, at *det værste* ville være, at *du*'et er død. Det viser i sig selv en frygt for døden, idet det kan betragtes som, at *jeg*'et er bange for at skrive, at døden er det værste. Ved at vende situation om som i strofen, tages der skyklapper på, og *jeg*'et kan distancere sig fra døden. Senere i digtsamlingen berøres døden igen, men her er det mere tvivlsomt, om der er tale om *du*'et som en faktisk død person, eller om det bare er tanken om det:

hele mit liv har jeg frygtet
at åbne en dør og finde dig død:

Under alle omstændigheder knyttes døden til et stort afsavn. Døden frygtes så meget, at den fortrænges, og derfor bliver den et billede på det frygtede ukendte, som jeg'et nægter at konfrontere og derfor i stedet gemmer på det ubevidste plan. Om du'et skal opfattes som det samme gennemgående i digtsamlingen er svært at sige noget konkret om, men der kan i hvert fald konstateres, at være mange forskelligrettede følelser knyttet til du'et. Seksualitet, død og kærlighed tematiseres i digtsamlingen især ved inddragelsen af du'et. Denne tematisering ses i en konstant dobbelthed, som kan ses tilsvarende i den overordnede tematik som udspændt mellem det værste og det bedste. Døden præsenteres f.eks. distancerende ved det levendes mellemkomst, og kærligheden præsenteres ligeledes i sammenhæng med svigt af samme kærlighed.

Metafor eller metonymi?

Metaforen som trope ses gennemgående i digtsamlingen, og skulle man følge Jakobson, er der således ikke tale om en realistisk tekst. Dette kan dog kun som tidligere nævnt bruges som et relativt vagt begreb til at genrebestemme. Digtsamlingen udtrykker dog også adskillige billeder, der har rod i det hverdagslige, og her bliver der en smal grænse mellem metaforik og metonymi. I følgende eksempel bliver hånden metafor for moderkærligheden, og strofen kan således betragtes som et tilbageblik til barndommens tryghed:

det bedste var når min mors slanke hånd
langsomt gled ned ad min nakke

På den anden side så bliver den slanke hånd metonymisk for moderens tilstedeværelse, idet hånden repræsenterer en del af moderen som helhed. Metaforen må dog siges at være mest gennemgående i digtsamlingen. F.eks. bliver scooterstøvlerne (digt nr. et) og læderjakken (digt nr. tretten) et tilbageblik til hhv. barndom og ungdommen, og det har igen metaforisk karakter. Det bageste loftsrum (digt nr. fjorten) bliver metafor for den ultimative uhygge, svigtet i blikket (digt nr. seks) bliver metafor for du'et, og således er der utallige eksempler. I digt nr. et, første strofe, er der tale om en pars pro toto-figur, hvor man først præsenteres for det håndskrevne brev for til sidst at nyde en detalje ved brevet nemlig frimærket med dets stempler. Det håndskrevne brev bliver metafor for det personlige brev, og derfor bliver stemplet vigtig som detalje. Der er tale om et stempel langvejs fra, hvilket vil sige, at brevet kommer fra en person, der er savnet på grund af afstand. Brevet kan derfor ligeledes ses metonymisk for denne person langvejs fra, som forfatterpersonen via det håndskrevne brev har et personligt forhold til. Detaljen som metonymiskaber bliver dog i

digtsamlingen snarere underordnet metaforen. Scooterstøvlerne bliver f.eks. metafor for barndommen og dens sorgløshed, hvor blot tanken om at stikke fødderne i dem kan gøre jeg'et lykkelig (digt nr. et strofe 3-4). Dette vidner om en komplet lykkefølelse uden de bekymringer, som man finder i voksenlivet. De *underligt øde* stisystemer (digt nr. elleve, strofe et) bliver paradoksalt nok metaforer for en tilstedeværelse af en anden person. Metaforikken kan være mere eller mindre eksplicit. I følgende strofe er den direkte udtalt ved hjælp af en kontrast mellem strofens to verselinjer:

de dage hvor alle man ser på gaden er grimme
fordi man selv er godt grim indeni er de værste

I første verselinje ses den egentlige metaforik, og i anden verselinje får man forklaringen på den. De grimme mennesker på gaden er metaforer netop på grund af grimheden i jeg'ets indre. Men idet forklaringen er givet i strofen, er afkodningen overflødig. Det skifte, der sker fra den ydre grimhed til den indre, gør situation mere synlig. I digt nr. atten, strofe fem, bliver det at miste respekten for en mand, man helst vil beundre, metafor for at miste en del af sig selv og sin forestilling om tingenes tilstand. Grunden til, at man kan kalde det for en metafor, er, at det lige så meget er et spørgsmål om selverkendelse om ståsted i livet, som det er et spørgsmål om den mand, man har mistet respekten for. Ikke at finde det umagen værd at barbære sig før man går ned for at hente en liter mælk (digt nr. tyve, strofe tre) bliver metafor for menneskeligt forfald og en laden stå til. De ovenstående eksempler viser alle, at der i digtsamlingen er en meningsforskydning. Ofte er tingene ikke, hvad de umiddelbart beskrives som, men de har en relation til noget andet, som ofte har en dybere forankring i virkeligheden, end den man umiddelbart kan aflæse. Man kan derfor tale om en sproglig overflade og en betydningsmæssig undergruppering. De ydre ting, som f.eks. ikke at finde det umagen værd at barbære sig før man går ned på gaden, viser sig ofte i digtsamlingen at komme fra noget indre, hvilket ses i den overførte betydning af sprogbrugen i den enkelte situation. Metaforen ses således mere grundlæggende i digtsamlingen end metonymien, som i de viste eksempler kun har vist sig som en del af en større metaforik. Det viser først og fremmest problematikken i at lave en skarp skelnen mellem metafor og metonymi. Og for det andet viser det, at metaforen er mere grundlæggende i det poetiske sprog i digtsamlingen end metonymien. Grænsen mellem metafor og metonymi bliver flydende i nogle eksempler, og spørgsmålet er, om det overhovedet tjener noget formål at lave en fast distinktion imellem dem i analysen af DVODB. F.eks. kan læderjakken ses metonymisk for den dreng, der bar læderjakken, men metaforen kommer i forlængelse heraf som en tolkning på det læderjakken repræsenterede for drengen, og det bliver

det væsentligste i sammenhængen. Keld Gall Jørgensen forsøger i *Stilistik. Håndbog i tekstanalyse* at anskueliggøre forholdet mellem metafor og metonymi. Han bruger netop et digt af Søren Ulrik Thomsen til at eksemplificere, hvordan metaforen og metonymien kan være i et komplekst samspil. Det er dog svært at følge ham, og eksemplet bliver mere sigende for, at det til tider kan være svært at opretholde en skelnen mellem metafor og metonymi, end det egentlig viser en skelnen mellem de to. Det væsentlige er dog også i digtsamlingen, at der er tale om et stort udbygget billedsprog, som spænder bredt over troper og figurer.

Similariteten ser vi i DVODB ekspliciteret ved verbet *er*. Hver strofe, der indeholder et sådan *er* (hvilket er langt de fleste strofer i digtsamlingen), kan betragtes som lighedsskabende. Similaritetsprincippet er det mest gennemgående, og derfor bliver metaforen meget nærværende og bestemmende for den poetiske stemning. Og dette understøtter Jakobsons tese om, at den poetiske funktion projicerer ækvivalensprincippet fra selektionsaksen over på kombinationsaksen. Metonymien har dog også sin relevans, og således gør både nærheds- og lighedsprincippet sig gældende i digtsamlingen. Man kunne tale om, at metaforikkens tilstedeværelse giver noget uventet til de steder, hvor man ellers ville forvente metonymiens repræsentation. Det uventede og det ventede går dermed i spænd med hinanden og giver et poetisk sprog, hvilket jeg vil komme nærmere ind på senere.

Det hæsliges æstetik

I digtsamlingen bevæger vi os i pendulfart mellem det værste og det bedste. Æstetisk bliver det en bevægelse mellem det skønne og det til tider direkte hæslige som f.eks. i følgende:

tyrefægtninger hvor dyret ikke vil dø
alkoholikernes klæbrige flæben
og porno med folk der stikker groteske ting op i røven
er værst

Det er svært at opfatte sådanne groteske billeder som poetiske eller endog æstetiske, idet vi typisk vil opfatte det, betegnelserne refererer til, som noget skønt. Det kommer imidlertid an på, hvordan man opfatter ordene poesi og æstetik. Jeg har før omtalt poesi som en tosidet størrelse, hvor der på den ene side er tale om vers og på den anden side om en litteratur, der via formen kan vække fantasi og følelse. Der er intet til hinder for at ovenstående strofe kan gå ind under disse to kategorier. Der er tale om vers, og der er i høj grad også tale om noget, der vækker sanser og fantasi hos os. Med æstetikken bliver det straks vanskeligere. I sin grundbetydning betyder æstetik ”hvad der kan

sanses” (ODS) og så langt er strofen dækket ind. Men den typiske betydning knytter ordet til det skønne, og der er således tale om en sanselig fremstilling af det fuldkomne. Vores traditionelle eller dagligdags opfattelse af ordet har således taget en drejning, der fører det væk fra den oprindelige betydning. Vi har en tendens til at sætte det æstetiske i modsætning til det hæslige, men det er der, vi tager fejl. Derimod bør man på den ene side tale om det æstetisk skønne og på den anden om det æstetisk hæslige. Og det er netop denne dobbelthed, som Thomsen bruger i DVODB. Det æstetisk hæslige får i digtsamlingen også en poetisk karakter, på samme måde som modsætningen mellem det værste og det bedste gør. Graden af det groteske og det hæslige kan dog svinge, men idet alt forholder sig til det værste på samme plan, distanceres der ikke indenfor digtsamlingens univers mellem grader af dette. Det bliver derfor op til den enkelte læser at definere graderne i forhold til eget ståsted. Dorthe Jørgensen skriver i *Skønhed. En engel gik forbi* hvordan man helt tilbage til antikken har knyttet skønhed sammen med form (Jørgensen 2006: 29). På denne måde blev der balance i formen i kunsten og dette førte til en skønhedsopfattelse. I den henseende kan DVODB ses som et eksempel på, at netop det hæslige kan være både æstetisk og skønt. For formen er i konstant balance i DVODB. I formen finder hver del sin modsætning, hvis ikke i den enkelte detalje så i den store sammenhæng. Derfor kan man tale om, at den orden og uorden, der hersker i digtsamlingen, er med til at skabe balance og dermed skønhed i antikkens forstand. På et videre plan skriver Jørgensen, at skønhed i antikken ikke var begrænset til en harmonisering af tingen. Derimod blev skønhedsbegrebet anvendt om det, der har ”værdi i sig selv” (Jørgensen 2006: 214). Det at have værdi i sig selv er hun straks mere påholdende med at komme ind på substansen af, men hun omtaler i den forbindelse det skønne som det, der har krav på anerkendelse. Jeg vil udvide hendes begreb til at omfatte det at have betydning i sig selv. Denne definition er ganske vist meget bred og kan derfor virke overflødig. Men i sammenhæng med digtsamlingen og i den sproglige sammenhæng kommer det bedre til udtryk. De enkelte dele har betydning i sig selv, ligesom de har betydning i fællesskab. Og det er her sprogbrugen spiller ind. Sproget bygger digtsamlingen op og skaber betydninger på forskellige plan. Hver af betydningerne har en relation til formen og er derfor med til at afbalancere formen. Og endelig så har hver enkelte del en værdi i sig selv, som i sammenhæng med de andre enkeltdele forplanter sig til, at DVODB som digtsamling har en værdi i sig selv. Disse definitioner er alle sammen meget flydende og svært videnskabeligt omsættelige, og jeg inddrager det kun for perspektivets skyld. Men i en hermeneutisk diskussion kommer man ikke udenom, at digtsamlingen skaber sammenhæng mellem del og helhed. Og denne del og helhed indeholder både det æstetisk smukke og det æstetisk hæslige. Og endelig indeholder det en

sammenkobling af de to, således at man ikke kan adskille begreberne, men må se dem i sammenhæng.

Konklusion på analysen

DVODB har mange forskellige facetter. I dens mange udtryk er der tale om en ”både og”-stil. Hovedtemaet centrerer sig omkring det værste og det bedste, men forståelsen af dette er langt fra entydigt. Thomsen viser med sin digtsamling, at intet kan forstås som sort/hvidt. Han viser de gode og dårlige sider af livet, og stilistisk spænder han disse ud på en lidt naiv måde, hvor de forskellige elementer sidestilles med hinanden.

Syntaktisk er DVODB med til at skabe en prosodi, der i en vis henseende ligger tæt på den naturlige. Men der er dog ikke overensstemmelse med, hvad Fafner skriver om de frie vers, nemlig at de ”trykbærende og tryksvage stavelser fordeles sig, så man må læse efter sprogets ”naturlige” rytme og intonation” (Fafner 1989, 2001: 33). Den væsentligste forskel er, at der er tale om vers. Vigtigheden i dette skal ikke fornægtes, idet det unægteligt kommer til at få betydning for den samlede opfattelse af digtet. Verseopdelingen giver naturligt længere pauser, end vi har i normalsproget. En pause kan opfattes som et kort ophold eller et tomrum, og det er måske netop her, at vi kommer til en erkendelse. Endvidere er der stor forskel fra rytmen i DVODB og til den normalsproglige. I analysen sås det hvordan rytmen overvejende er en trisyllabisk versgang, hvilket giver et mønster i stavelsestrykkene, om ikke fuldendt så i hvert fald tilstræbt. Dette mønster kan i høj grad tillægges det poetiske sprog. Når Fafner således taler om, at de frie vers skal læses efter sprogets naturlige rytme, så vil jeg mene, at han forregner sig. Analysen af DVODB har vist et andet resultat, og i forlængelse heraf vil jeg også mene, at rytme på et generelt plan bliver signifikant for poesi, således at poesi netop ikke bare, som Fafner selv siger det, er en typografisk omskrivning af prosa. Analysen har samtidig vist, hvordan den kommunikative situation bliver yderst vigtig for forståelsen af det poetiske sprog, idet det poetiske sprog først bliver til i mødet med læseren. Og i dette møde dannes endda det specifikke poetiske sprog, idet den enkelte læser ubevidst kan lægge betydning ind i læsningen, som et af eksemplerne i analysen viste. Poesiens sprog kan derfor siges at besidde en vis elasticitet alt efter den enkelte kommunikative situation.

I poesi er der en særlig bevidst sprogbrug, og det er netop, hvad vi ser i DVODB. Det ses i valg af ord, i opdeling af sætninger og i digtlængde. Og hos Thomsen ser vi endda sproglige overvejelser i indholdet, der understøtter den klangfuldhed, vi ser i formen. Der er således tale om, at et sprogligt bevidst konstrueret sprog præger digtsamlingen. Komplexiteten er intakt

gennemgående i digtsamlingen. Der er både enkelthed og komplicerthed i indholdet, og i dette spændingsfelt øges kompleksiteten samlet set. På en gang er det hverdagsbilleder, vi oplever i digtsamlingen, og på samme tid ophøjes de til komplekse metaforer. Dobbeltheden er således et gennemgående element i digtsamlingen både tematisk, indholdsmæssigt og formmæssigt. Det værste og det bedste sidestilles både i digtsamlingens titel, form og indhold. Det er to modpoler, der samtidig står i relation til hinanden, hvilket er blevet påvist på flere forskellige planer. Formen i digtet er på en gang både fri og bundet. I indholdet og i formen finder vi modsætninger og ligheder akkurat på samme måde, som det værste og det bedste sidestilles samtidig med, at det står i modsætning til hinanden. Det vil egentlig sige, at analysen har ført til resultater, der viser både det ene og det andet, og man kunne i den sammenhæng spørge, hvad der så i det hele taget er blevet fundet ud af? Og svaret er her, at digtsamlingen er mangesidet. Jeg har før skrevet, at digtsamlingen kan synes noget rodet i sit udtryk. Og det er måske det, der er det essentielle i digtsamlingen. I formen er der regelrethed, men der er ligeledes uregelmæssigheder. I kompositionen er der vers, der gentages, og der er vers, der ingen umiddelbar sammenhæng har med resten. I indholdet er der sammenhæng, og der er direkte modstillinger. Målet for digtsamlingen er ikke at opstille et klart resultat af, hvad der er det værste og det bedste. Det værste og det bedste kan være mange ting, og derfor sidestilles de forskellige elementer for netop at sige, at man ikke kan fremhæve noget som bedre eller værre end andet. Det blev i analysen konstateret, at versebruddene i digtsamlingen i langt de fleste tilfælde er motiveret i syntaksen. Forskellen fra poesi til prosa er først og fremmest, at der i DVODB er tale om vers, hvilket netop er en af definitionerne på poesi. Versene vil uvilkårligt komme til at påvirke prosodien, men påvirkningen bliver i digtsamlingen først og fremmest i pauserne mellem versebruddene. Disse falder typisk på steder, der naturligt er motiveret i syntaksen, enten hvor der kunne have været et komma eller ved en ledsætning. Selve versebruddene er således ikke med til at danne betydningsforskelle, men det er til gengæld rytmen. Rytmen påvirker det poetiske sprog i digtsamlingen således, at der både fremkommer bevægelse og følelse ved versgangens mellemkomst. Den bevidste sprogbrug i digtsamlingen kan ikke ignoreres. Det mest eksplicite eksempel er ordet *alliterationers*, som bliver brugt i en strofe, der netop indeholder flere allitterationer. Thomsen befinder sig med DVODB i et spændingsfelt mellem tradition og fornyelse, og det viser hans forståelse for digtekunst samt sprogets muligheder. Han forholder sig til den traditionelle metrik samtidig med, at han bryder med den. Det viser igen hans bevidste sprogbrug, og det er nærliggende at trække Roman Jakobson ind som referenceramme. Poesi behøver i den forståelsesramme ikke udelukkende være knyttet til rimvers. Det er den

poetiske funktions pegen på sig selv som meddelelse, der skaber det poetiske sprog, og dette fænomen ses både eksplicit og implicit hos Thomsen. Lighedsprincippet, som Jakobson tilskriver den poetiske funktion, ses ligeledes gennemgående i DVODB. Og i forlængelse heraf er metaforen som lighedsskaber i høj grad til stede.

Ringgaard skriver, at forholdet mellem vers og poesi er ændret med tiden, således at poesi ikke blot behøver være på vers, men kan betragtes som ”en tilstand, der kan indtræde i alle livets sammenhænge”. På sin vis bevæger vi os væk fra det videnskabelige i en sådan definition og hen imod noget mere flygtigt. Hvad jeg netop har villet med den sproglige litterære analyse er at undersøge de formmæssige træk ved digtsamlingen for at se på, hvordan disse har indvirkning på indholdet. Man kommer dog ikke udenom også at måtte tage det indholdsmæssige i betragtning, hvilket jeg da også løbende har gjort. Men at tale direkte om stemning og følelse i litteratur gør analysen meget lidt håndgribelig. Man må dog give teoretikere som f.eks. Ulla Albeck ret, når hun skriver, at det kræver en vis *indføling* at analysere litteratur. Målet må så være at kombinere denne indføling med så stor en del videnskabelig metode som muligt, således at analysen ikke bare begrænser sig til et skud i blinde. Derimod må man som analytiker have konkrete beviser, som kan trækkes frem i en diskussion og forsvares. Og det er hvad min analyse af DVODB har skullet vise. Form og indhold har stor sammenhørighed i DVODB, og derfor får både form og indhold betydning for digtsamlingens samlede udtryk og budskab. Man kunne tale om, at DVODB er en digtsamling, der er opstået ud fra nogle bestemte præmisser fra forfatterens side. Præmisserne er den ens digtlængde (27 linjer) og de to modsatrettede superlativer, som digtsamlingen centrerer om. Derudfra sammenstilles et værk, der klangmæssigt får en poetisk karakter, og indholdsmæssigt bliver komplekst. Præmisserne er givet på forhånd, men nuancerne i digtsamlingen er mange og kan beskrives i det uendelige, idet der ikke er meget, der er sat ind under faste regler. Den vekslen, der er mellem det bundne og det frie, bliver det, der kommer til at præge digtsamlingen på flere forskellige planer. På et overordnet plan kan man således sige, at den poetiske stil i digtsamlingen bevæger sig i et felt mellem noget variabelt og noget regelret. Eller sagt på en anden måde så er en vekslen mellem noget uventet og noget ventet med til at give den konnotative mening. Det ses ved, at dobbeltheden i digtsamlingens tematiske modsætning mellem det værste og det bedste kan aflæses i formen i forhold til en dobbelthed i den poetiske stil.

Poesiens stil

Jeg vil nu gå videre med nogle overvejelser angående, hvad der gør DVODB til poesi, og hvori poesiens natur egentlig består. Det er selvfølgelig ikke sådan, at man kan lave en specifik opskrift på poesi, men måske er der alligevel nogle fællestræk, man kan opsummere. Det vil jeg forsøge at gøre ud fra mine analyseresultater, og ikke mindst ved hjælp af Roman Jakobsons tanker vedrørende den poetiske funktion. Jeg har allerede opridset grundprincipperne i hans modeller mm., så inddragelsen af Jakobson skal ses som en videre diskussion af poesi.

Fra Hans Götzsches essay *Sproget poesi eller poesiens sprog. Et essay om og med Roman Jakobson* vil jeg inddrage følgende citat i min diskussion:

Det uventede (der også kan være en 'frustrated expectation', ibid. s. 33) kan opstå gennem – ved poesi altså blive skabt ved valg imellem – de grammatiske variationsmuligheder som forskellige grammatiske konstruktioner har for at henvise til samme evt. fiktive situation (jf. SW III s. 87-88).
(Götzsche 2007: 142)

I DVODB er den fiktive situation, der opstilles, centreret omkring hhv. *det værste* og *det bedste*. Når Götzsche taler om forskellige grammatiske variationsmuligheder, som henviser til samme fiktive situation, så ses det meget tydeligt i DVODB. Vi ser endda en næsten konstant vekslen mellem to syntaktiske konstruktioner, som stilistisk viser sig i en vekslen mellem forvægt og bagvægt. Det, der gør poesi til poesi, må findes i en konstruktion af sprogbrugen. Den vekslen, der er mellem forvægt og bagvægt, er netop en måde, hvorpå digtsamlingen peger på sig selv som meddelelse. Denne vekslen strider imod de syntaktiske forventninger, således at forventningen bliver brudt. Dermed giver det noget på en gang både uventet og ventet. Når formen således peger på sig selv, kan man med reference til Jakobsons tanker om den poetiske funktion tale om, at den poetiske stil skabes. Man kunne forestille sig en fiktiv prosaisk tekst, der i indholdet handler om, hvad der er det værste og det bedste i livet, men som ikke kan betegnes som poesi på grund af den form, den er skrevet i. Derfor er det ikke umiddelbart indholdet, der gør, at poesi bliver poesi. Derimod ligger der i det poetiske sprog nogle konstruktioner og ikke mindst en grafisk opstilling, der gør, at vi straks som læsere opfatter det som poesi. I DVODB ses dette i digtenes opdeling i strofer og verselinjer og i syntaksen, som bruges varierende, men alligevel så der fornemmes en sammenhæng på det formmæssige plan. Eksempler har vist, hvordan rytmen og syntaksen har indflydelse på hinanden, således at formen bliver synlig for læseren. For at kunne gøre sig indholdet i poesi forståeligt må man som læser også fornemme formen. Ikke dermed sagt, at man for at læse poesi skal være opmærksom på konkrete syntaktiske konstruktioner, eller at man skal have læst et

værk om metrik for at kunne forstå indholdet. Formsiden er så grundlæggende for poesi, at vi ikke ligger mærke til den i en umiddelbar læsning, men snarere fornemmer den, og ubevidst tager den til os. Uden den havde der ikke været tale om poesi. Uanset om der er tale om bundne eller frie vers, så bliver valget af formen væsentlig. I DVODB ser vi, hvordan digtsamlingen på trods af brug af frie vers ikke kan sige sig fri for en metrisk indflydelse. Set på den måde favner digtsamlingen bredt. Digtsamlingen kan således ses som en empirisk bekræftelse af Jakobsons poetiske funktion. Rytmen er blandt andet med til at projicere ækvivalensprincippet fra selektionsaksen over på kombinationsaksen. Valget af f.eks. rytme får således indflydelse på andre elementer. I digtsamlingen ses det konkret i, at rytmen, som typisk viser sig som en rytmisk konstellation af én stærktryks- og to svagtryksstavelser, påvirker valget på kombinationsaksen. På trods af at der ikke af brug af hverken par- eller krydsrim, får metrikken alligevel indflydelse på lighedsprincippet. Klangfuldheden ved bogstavrimenes mellemkomst er netop med til at påvirke syntaksen. Princippet ses også i forholdet mellem syntaks og rytme, hvor deres indbyrdes indflydelse på hinanden er med til at give den poetiske stil. Syntaksen tilpasses rytmen således, at valget af en bestemt rytme får indflydelse på syntaksen. Ækvivalensprincippet kan således siges at have indflydelse på poesiers karakter af konstrueret sprog. Der er, som tidligere nævnt, lighed i digtsamlingen på mange forskellige planer. Via lighederne skabes der en gennemgående tematisk sammenhæng samtidig med, at lighederne, ekspliciteret ved *er*, syntaktisk især giver ledkategorierne subjekt og subjektsprædikativer. Analytisk viser det sig i syntaksen ved, at der er regelmæssighed. Idet subjektsprædikativer beskriver egenskaber ved subjektet, kan man tale om, at en beskrivende stil præger digtsamlingen.

Det uventede må ses i lyset af noget ventet. Rimene i de metriske vers gør, at der på selektionsaksen vil være et begrænset valg. Derfor bliver der også noget ventet for læseren, idet denne hurtigt vil opfange tekstens rim og derudfra være bevidst om de begrænsede valg, der ligger i næste verselinjes rim. I DVODB er der ikke tale om rim, men der er alligevel en vis regelmæssighed i syntaks og form. Efter at have læst de to første digte ved læseren f.eks., at den sidste linje i verset kan forventes ens gennem hele digtsamlingen. Ligeledes fornemmer man den centrering, der er omkring hhv. *det værste* og *det bedste*. Starter en strofe med *det værste er* eller *det bedste er*, er man som læser klar over, at beskrivelsen kommer efter. Men kommer beskrivelsen derimod først, ved man, at *det værste* eller *det bedste* vil følge sidst i strofen (dog med enkelte undtagelser). Man kunne derfor sige, at det uventede kommer i sammenhæng med det ventede og dermed skaber poesiers stil. Det frie vers forener sig i DVODB med elementer fra metrikken og

skaber en overbevisende sammenstilling af det uventede og det ventede. Det uventede og det ventede kan siges at have samme betydning for poesien, som det værste og det bedste har for DVODB. Begge har de det til fælles, at der er tale om et modsætningspar, samtidig med at de indbyrdes er dybt afhængige af hinanden.

Men hvad er så poesi? For at kunne besvare det spørgsmål må man først lave en distinktion mellem poesi og lyrik. Forskellen mellem lyrik og poesi bliver en forskel mellem indhold og form. Når man taler om lyrik, så er det tale om en genre som i indhold er følelsesvækkende hos sin læser. En tekst kan dermed godt være lyrisk uden nødvendigvis samtidig at være poetisk. Poesi knyttes til en bestemt form, nemlig verseformen. Når vi taler om, at en tekst er poetisk, menes der, at den er i stand til at vække følelser hos sin læser. Men dette skal ikke forveksles med de følelser lyrik kan frembringe. De følelser og den fantasi, som poesi vækker, ligger ikke i indholdet men i formen. Noget i formen er i stand til at appellere til modtageren emotionelt. Den mest passende term at bruge i dette speciales sammenhæng vil derfor være poesi, idet en analyse af poesi kan tilgås gennem den sproglige form.

Det er som tidligere nævnt ikke kun de metriske vers, der gør sig gældende i bestemmelsen af poesi. Finn Brandt-Pedersen skriver at:

Og vi kan altså sige, at en tekst er et digt, er poesi, når forfatteren har afgjort hvormeget der skal stå på hver linie, mens teksten er prosa, når forfatteren har overladt det til bogtrykkeren at finde ud af hvad han kan få plads til på hver linie.
(Brandt-Pedersen 1998: 21)

Definitionen kan måske synes banal, men den inkluderer både de frie vers og de metrisk bundne. Traditionelt set har en metrisk rytme været grundlæggende for poesien, men de moderne frie vers har vist, at dette ikke er nødvendigt. Versebruddet er derfor det nødvendige kriterium for poesi. Linjelængden handler om et bevidst valg fra forfatterens side, og ved hjælp af dette valg gør forfatteren sin sprogbrug tydelig for læseren, uanset om der er tale om frie eller bundne vers. Det sker med udgangspunkt i tekstens formelle side, men denne formelle side spejler sig samtidig i den indholdsmæssige. Grunden til, at jeg koncentrerer mig om poesien som betegnelse og ikke lyrikken, er således, at poesien som betegnelse kan understøtte det sprogmateriale, som jeg er ude efter for at få en så videnskabelig metode som muligt. Den poetiske stil er til en vis del afkodet i analysen ved, at vi kan se, at der er tale om digtning på vers. At poesien skal vække noget i sin læser, stemning, fantasi og følelser, stiller store krav til formen og dennes indvirkning på læseren. I mange forskellige genrer kan der være tale om en poetisk funktion, mens poesi i betydningen versedigtning

knytter sig til en bestemt genre. Man kan altså tale om, at et vers kan være poetisk i to henseender, nemlig i forhold til dens karakter af versdigtning og i forhold til den måde hvorpå den peger på sig selv som meddelelse. At Jakobson ikke siger noget om, hvad poesi er, men begrænser sig til at bruge termen ”den poetiske funktion”, kan ses som en konsekvens af denne dobbeltbetydning af ordet poesi, hvori poesiens sprog ikke lader sig definere præcist. Med hensyn til opdelingen i vers, så er der i DVODB tale om poesi. Når der er tale om en poetisk stemning, kan man tale om en fanstasifuldhed og en stemning, som har den evne, at den fanger sin læser i en øjebliksoplevelse. For at den skal kunne gøre det, må der være tale om et særligt sprog, en særligt sprogbrug. Og det er her formsproget spiller ind og i denne forbindelse ikke mindst rytmen. Billedsprog er ligeledes med til at skabe en særlig stemning. Samtidig fjerner det sprogbrugen fra det rent informative og fører det hen imod et sprog, der kan opfattes i overført betydning. I det poetiske sprog overraskes vi som læsere, vi indhylles i en særlig stemning, og vi inspireres til at tænke videre over sprogbrugen. En teksts specifikke sprogbrug bliver der, hvor poesien gør opmærksom på sig selv som meddelelse, og det gør det gennem en form, nemlig verset. At bestemme poesiens stil bliver derfor netop en måde at bestemme formen på sprog materialet, hvilket har været mit overordnede formål med specialet. Definitionen af poesi som litteratur skrevet på vers betyder, at man kan formalisere en analyse af poesi. Versebruddene er det første formelle tegn på poesi. De er blevet behandlet i analysen, hvor det er vist, hvordan versebruddene har en sammenhæng med syntaksen i de enkelte strofer. Nogle gange kan der være overraskende elementer i versebruddene, men det er langt fra den generelle tendens i digtsamlingen. Man kan argumentere for, at selve det, at der er tale om vers, gør fokus på den enkelte detalje større, idet læsningen af en tekst på vers bliver langsommere end en prosatekst. Med den skiften, der var mellem bagvægt og forvægt, ville det dog ifølge Ringgaard give en vekslen mellem en hurtig og en langsom læserytme, og derfor kan der heller ikke her siges noget generelt om det poetiske i DVODB. Et andet formelt tegn bliver inddelingen i strofer, og her er der i digtsamlingen ikke noget sammenhængende at sige mht. strolængder dog med undtagelse af sidste strofe, der består af en verselinje i alle digtene. Derimod er der sammenhæng i syntaksen, idet der veksles mellem bagvægt og forvægt. Denne formalisering er med til at skabe en nogenlunde regelmæssig syntaktisk rytme, om end den ikke kan konstateres som værende fuldstændig gennemgående. Antallet af verselinjer kan betragtes som et tredje formelt tegn, og her er der tale om fuldstændig regelmæssighed, når pauserne mellem verselinjerne tælles med. Dette fokus på den formmæssige side giver dog ikke mening, med mindre den har en eller anden form for indvirkning eller relation til den indholdsmæssige side. Formelt ser vi regelmæssighed og uregelmæssighed. Og

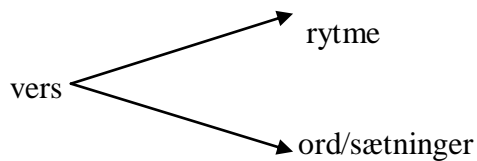
det gør vi bestemt også i indholdet. Som allerede nævnt i analysen er der i titlen tale om en sammenstilling af to modsætninger. De mange oplysninger, som giver digtsamlingen et rodet udtryk, indordner sig alle under *det værste* eller *det bedste*, og således skabes der alligevel sammenhæng. Derfor understøtter form- og indholdsside hinanden i DVODB, hvilket er med til at skabe øget fokus på budskabet.

Hvis man arbejder med poesi, så kommer man ikke udenom Roman Jakobsons betydelige indflydelse på området. At Jakobson begrænser sig til at definere den poetiske funktion, og ikke poesien som en selvstændig genre, er yderst bevidst, idet mange forskellige genrer kan have poetisk funktion uden nødvendigvis at være poesi. Hans definitioner vedrørende den poetiske funktion giver sig således ikke udslag i en specifik analysemetode, men han beskriver nogle mekanismer ved det poetiske sprog, som kan bruges i en analysesituation. Den poetiske funktion er således ifølge Jakobson knyttet til meddelelsen, og det er her vi ser sprogbrogen pege på sig selv som meddelelse og dermed gøre opmærksom på tekstens karakter af netop tekst. Når man således i forlængelse heraf taler om et poetiske sprog, så er det en særlig form for sprogbrug man taler om. Formmæssigt er der tale om en sproglig opstilling, der gør, at læseren bliver opmærksom på den poetiske genre. Samtidig kan man tale om at sprogbrogen er flertydig, idet den skaber en verden af digtet med de konnotationer, der fremkommer gennem sprogbrogen. Disse konnotationer aflæses først og fremmest i billedsproget, men også andre steder opstår der konnotationer. Det findes f.eks. i den vekselvirkning, der er poesien og verset igennem betragtet som en tosidet størrelse, hvilket jeg vil uddybe i følgende afsnit.

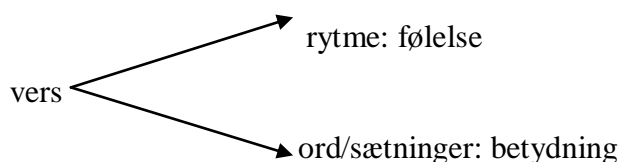
Poesien og verset som dobbelt størrelse

Jeg har tidlige været inde på, at både poesien og verset kan betragtes som en dobbelt størrelse. Poesien var dobbelt i forhold til på den ene side at forudsætte verset som form og på den anden side i forhold til den stemning og fantasi den efterlader læseren. Verset er dobbelt i forhold til en formel side og i forhold til, hvad Fafner betegner som ”en kunstnerisk kategori”. Når Fafner taler om, at vers i kraft af en kunstnerisk vilje er noget andet end prosa (Fafner 1989, 2001: 200), så er det op til læseren at afkode denne kunstneriske vilje. Den kunstneriske vilje er altså noget, der opstår i mødet mellem afsender, tekst og modtager. Og med den kunstneriske vilje kan man tale om en sammenhæng til den poetiske funktions pegning på sig selv som meddelelse. Noget i teksten gør altså læseren opmærksom på, at der er tale om poesi. Der kan således siges at blive gjort skærpet opmærksom på tekstens egenskab af fiktiv tekst. Betegnelsen kunstnerisk kategori kan imidlertid

virke noget abstrakt og derfor ikke særlig brugbar i en analytisk situation. At man ved versdigtning må tale om en vis portion uhåndgribelighed, hos Fafner i form af ”kunstnerisk kategori”, er uomtvisteligt, men spørgsmålet er, hvordan vi får det uhåndgribelige gjort så videnskabeligt som muligt. I poesi kan man tale om, at verset er en fundamental størrelse og derfor det mest grundlæggende element i det poetiske sprog. Verset består af to væsentlige kategorier, som jeg har illustreret i følgende:



Når Ringgaard taler om, at rytme og mening er en specifik måde at tale om det mere generelle forhold mellem form og indhold på, så vil jeg mene, at han glemmer en væsentlig ting, nemlig ordenes og sætningernes indvirkning på det poetiske sprog. Det er netop gennem ordene og sætningerne, at der opstår betydning, og derfor må Ringgaards betegnelse ”mening” ses som en undergruppering af dette. Jeg vil derfor mene, at forholdet mellem rytme på den ene side og ord og sætninger på den anden side er en mere specifik måde at tale om det generelle forhold mellem form og indhold på. Mens rytmen appellerer til noget følelsesmæssigt i os, så skaber ord og sætninger som sagt betydning, således at figuren kan udvides til følgende:



Ved en sådan opstilling kommer alle Ringgaards elementer med, samtidig med at det holdes på et videnskabeligt plan, hvor det sproglige er i fokus. I DVODB har sprogbrugen ved verset især vist sig i en bestemt syntaktisk konstruktion, hvor verselinjebruddene har været motiveret i syntaksen. Verseformen forplanter sig altså videre til andre elementer. Netop derfor er verset, som Fafner siger, en fundamental størrelse for poesi, idet verset ikke skal ses som en selvstændig størrelse, men snarere som, at den har indvirkning på digtet som samlet størrelse. Og samtidig har analysen af syntaksen i DVODB vist, at verset skal ses i en vekselvirkning med indholdssiden. De frie vers har i digtsamlingen ikke kunnet sige sig fri for metrikkens indflydelse, hvilket er i overensstemmelse

med Fafner. Det viser, at man ikke behøver en direkte revidering af verselæren, for at den også kan rumme de frie vers. Samtidig siger det noget om den videnskabelig tilgang til versanalyse. Allerede når der nævnes ord som ”stemning” og ”fantasi”, bliver der problemer i den videnskabelige tilgang. For hvordan konkretiseres disse? Igen må vi have Albeck og hendes ”indføling” in mente. Stemning lader sig dog til en vis grad aflæse i formen, f.eks. i klangfigurerne. Ligeledes er brugen af billedsprog stemningsgivende, og billedsproget kan afkodes. Derfor vil jeg mene, at den sproglige tilgang til formen for derfra at sige noget om indholdssiden bliver den mest videnskabelige metode, man kan bruge. Kunsten er en dobbelt størrelse af form og indhold, som i poesien smelter sammen ved verset og det poetiske sprog. Derved sanser vi i læsningen, men sansningen afspejler sig i formen, som hjælper os med til at forstå værket som poetisk. I forlængelse af poesi/lyrik-diskussionen bliver det således ikke væsentligt om læseren er i stand til at skelne betegnelsen lyrik fra poesi. Derimod er det væsentligere om læseren er i stand til at sanse og aflæse, for det er igennem sansningen og aflæsningen, at ordene giver mening. Læseren er som tidligere nævnt med til selv at danne den enkelte poetiske teksts egen mening. Meningen bliver i denne sammenhæng afhængig af både form og indhold, og med dette udgangspunkt er dobbeltheden en fundamental størrelse for poesien – ikke kun i form af verset som formgiver til indholdet, men også i forhold til sansningens indflydelse på læseroplevelsen. Indhold og form kan ikke skilles ad, men indholdet bliver i poesien til i og med, at det får en specifik form. Og det er her den tydeligste forskel til prosaen ses. Dobeltheden mellem rytme og ord/sætninger kan ses som konnotativ, idet der ved en vekselvirkning mellem disse opstår et nyt niveau. Dette niveau kan bestå af en sammenhæng eller en modsætning mellem rytmen og ord/sætninger. Hvad enten der er tale om det ene eller det andet, så er dette nye niveau meningskonstituerende for poesien og derfor væsentligt for det udtryk, det poetiske sprog efterlader hos sin læser. Samtidig er det dobbelte forhold noget, som er med til at fastholde vores interesse for det poetiske sprog, idet vi på en gang får noget uventet og noget ventet. Traditionelt har det været rytmen, der har givet det ventede aspekt, men i de frie vers danner rytmen både grundlag for det ventede og det uventede. Det uventede og det ventede er dermed i de frie vers også et begrebspar, hvorfra det poetiske sprog får sin kraft.

Konklusion

Indenfor poesien må man foretage en skelnen, nemlig den mellem sansningen og formen af sprog materialet. Sansningen viser sig i en stemning, i følelse og i fantasi som opnås gennem formen, mens sprog materialet er ord og sætninger som tekstens repræsentant for det mindste sproglige tegn. Og metoden til denne skelnen finder jeg bedst besvaret via den sprogligt litterære analyse. Her kan vigtige analysefænomener inddrages såsom rytme, billedsprog og syntaksanalyse. Inddragelsen af analyseelementer kan siges at være bredt defineret i forhold til at betragte grammatik som videnskaben om det skrevne betraget fra den sproglige side. Under denne betegnelse er det ikke kun nutidens opfattelse af grammatikken som en bøjnings- og ordføjningslære, der kan inddrages, men også andre ting har indvirkning på sprogbrugen. At betragte især rytmen som vigtig er at sætte fokus på digtsamlingen som bestående af vers. Og dermed sættes der fokus på, at digtsamlingen via denne form peger på sig selv som meddelelse i overensstemmelse med Roman Jakobson. Der fordres i den sammenhæng et kendskab til verselæren og en forståelse af rytmebegrebet. Både Fafner og Ringgaard kan ses som udmærkede repræsentanter for denne retning, om end Ringgaard har nogle problemer med definitionerne i sin metode. Fafner står for den traditionelle verselære, men han trækker alligevel aspekter ind i sin rytmedefinition, som gør hans teorier anvendelige på modernistisk poesi i form af de frie vers. De frie vers forholder sig dog også i høj grad til de mere traditionelle verseformer, og dette er også tilfældet med DVODB. Derfor skal rytmen i de frie vers ikke læses efter sprogets naturlige rytme, som Fafner ellers siger. Man kan derimod tale om at rytmen får sit helt eget sprog i og med, at det adskiller sig fra den naturlige prosodi. Selv om der med de frie vers er tale om en modsætning til de mere traditionelle former, er der således alligevel en vis relation mellem dem. Og præcis på samme måde er det med DVODB, som både består af frie vers, og som også til tider tilnærmer sig en metrisk form. Og denne dobbelthed viser sig i digtsamlingen på flere planer. Søren Ulrik Thomsen viser os, hvordan det værste og det bedste fungerer i tæt sammenhæng samtidig med, at de er hinandens modsætninger. Ligheden og forskellen fungerer på ordniveau, syntaksniveau, rytmeniveau, kompositionsniveau og med hensyn til billedsprog. Og igen er der indenfor disse kategorier underkategorier. F.eks. ser vi i billedsproget både gentagelsesfigurer og modsætningsfigurer. Så der er mange forskellige stilistiske virkemidler i DVODB. Så mange at digtsamlingen kan fremstå meget kompleks og ikke mindst rodet i sit udtryk. Men samtidig er der flere elementer, som gør sproget hverdagsagtigt og ligetil og så at sige holder digtsamlingen nede på jorden. Måske netop derfor er DVODB blevet betegnet som Thomsens folkelige gennembrud. I en

større sammenhæng kan analysen af DVODB bruges til at sætte poesibegrebet til diskussion. En direkte videnskabelig metode til poesi får vi næppe, men ved hjælp af både metrikken og Jakobsons overvejelser er vi tæt på. Indfølingen og sansningen må være til stede, men den kan til en vis grad sættes i system, hvilket jeg har vist med min analyse. At DVODB så ikke er en digtsamling, hvorover man kan lave adskillige diagrammer og statistikker, siger mere om digtsamlingen end om systemet. Digtsamlingen er netop kendetegnet ved ikke at kunne indfanges, men i stedet flagrer den af sted i en nærmest ubrudt bevægelse, hvor hver enkelt del giver nyt stof til eftertanke. Men der er et system om, end det ikke er gennemgående, hvilket har vist sig i analysen på flere forskellige planer. Den poetiske stil er således først og fremmest fundet i DVODB via opdelingen i vers. Ligeledes bidrager syntaksens pegen på sig selv som meddelelse til den poetiske stil, og især i tilfældene, hvor rytmen og syntaksen understøtter hinanden, bliver meddelelsen synlig. På et mere generelt plan kan man sige, at rytmen bliver fundamental for den poetiske stil, og det er især her, at der appelleres til læserens følelser. Ordene og sætningerne er ligeledes fundamentale for poesi, mens disses funktion bliver en anden, nemlig at skabe betydning. I denne dobbelthed mellem rytme på den ene side og ord og sætninger på den anden kommer den poetiske stil til udtryk.

Gentagelsen med hhv. *det værste* og *det bedste* får i digtsamlingen et nærmest uendeligt antal afsøgningsmuligheder. Både rytme og ord/sætninger er med til at øge antallet af afsøgningsmuligheder. Og det bidrager til relationen mellem det uventede og det ventede. De forhold ved digtsamlingen, der er blevet beskrevet i analysen, er overordnet de syntaktiske, de semantiske og de prosodiske. Det vil sige, at det er rytmen, ordene og sætningerne, der er væsentlige for forståelsen af poesiens sprog. Poesien kan til en vis grad defineres, men vi må også acceptere, at den besidder en vis uhåndgribelighed. Gennem både system og variation kommer den poetiske stil til udtryk i DVODB.

Digtsamlingen fremstår på trods af tilstedeværelsen af den hæslige æstetik stadig poetisk. Det viser, at det poetiske ikke er knyttet til en indholdsmæssig skønhed. Snarere opstår det poetiske i et dobbelt aspekt mellem form og indhold og mere specifikt mellem rytme og ord/bevægelse. Ringgaards betegnelser vedrørende rytme og mening bliver i den forbindelse til en undergruppering af verset, som det viser sig i hhv. rytme, ord og sætninger. Forbindelsen mellem disse bliver derfor i min terminologi den specifikke måde indenfor poesi at tale om forholdet mellem form og indhold på. Poesien viser sig i DVODB gennem dette dobbelte aspekt, og det dobbelte aspekt bliver tilnærmelsen til en definition på poesiens stil. Den poetiske stil kan siges at være særegen i og med, at det er konstrueret formmæssigt med en prosodi, der ikke følger den

naturlige. Det konstruerede er dog ikke mere fast, end at der også kan opstå en individuel betydning ud fra den rytme, der opstår i mødet med læseren. Rytmen bruges på den ene side til at lede læserens forståelse af digtet, mens læserens individuelle opfattelse på den anden side også har indflydelse på den samlede forståelse. Det giver på en gang en formmæssig konstruktion og et uhåndgribeligt aspekt, som ikke kan defineres. Derfor er mødet mellem det uventede og det ventede ligeledes fundamentalt for den poetiske stil, som den ses i DVODB, men også på et generelt plan. At kalde poesien for dobbelthedens sprogbrug vil således være en dækkende term ikke blot på et indholdsmæssigt plan men også på et formmæssigt. Poesien kommer derved til udtryk i dobbelthedens møde.

Summary in English

The primary focus of this thesis is to identify the poetic style in a collection of poems by Søren Ulrik Thomsen with the title *Det værste og det bedste* (*The Worst and the Best*). Style, then, is defined as the grammatical form of the text. Furthermore, I intend to offer an answer to the following question: How can *Det værste og det bedste* be characterized as poetry when considering the specific language of the poems with special focus on rhythm and figurative language, and how can we, in general, define poetic style if it should be possible to apply the definition in analyses of poetry? In order to answer this question I found it necessary to begin with a discussion of the concept of rhythm. Furthermore, I have incorporated a discussion of different approaches to poetry. Especially the Russian Linguist Roman Jakobson is interesting in this context, and his view on “the poetic function” is important in the thesis. The analytic method, I use, looks at both the linguistic and literary features of the poem. Within this frame of reference, I consider the linguistic material as a way of objectifying the text and thus making the method more scientific. When analyzing a poem, one must consider both the form of the poem and the content.

Det værste og det bedste is in many ways a very multifaceted collection of poems. It is rich on figurative language, which is what creates the poetic style of the poems. The poetic style is also defined by the rhythm, in which the reader can relate emotionally to the poems. This means that the grammatical form of the poems — grammatical being defined in a broad sense — is significant for the meaning and thereby for the readers understanding of the poems. For example, the syntax affects the rhythm and becomes manifest in the constant alternation between front end and back end loaded syntax. This gives the grammatical form a certain form of regularity and is therefore a very important factor in understanding the meaning of the poems. Despite a categorization as so-called free verse, the collection still takes the metrical form into consideration. The rhythm, however, will in the end depend on the specific reader and therefore the poem only comes to life in the contact with its reader, which is why this contact should not be ignored. The poems are endowed with a sense of firmness in both composition and in rhythm. It reveals that poetic style, whether or not it is in the form of free or bound verse, has a rhythmic foundation, which can be considered fundamental for the poetic style. In addition, poetic style can be defined as two-sided. On the one hand, it is based on rhythm, which enables us, as readers, to experience how our emotions come to life. On the other hand, it consists of words and sentences which contribute with their meaning. When these two dimensions work together the reader is offered with both something expected and something unexpected, and this is also fundamental for poetic language.

This collaboration between variation and system gives us infinite ways to explore and interpret the poems.

Bilag 1: Antal verselinjer og strofer

Digt nr.	Verselinjer (inklusive mellelrum)	Strofer
1	27	7
2	27	7
3	27	7
4	27	7
5	27	7
6	27	7
7	27	6
8	27	6
9	27	7
10	27	6
11	27	7
12	27	6
13	27	8
14	27	8
15	27	7
16	27	8
17	27	8
18	27	8
19	27	9
20	27	7
21	27	7

Bilag 2: Indsætning i sætningskema⁶

F	v	n	a	V	N	A
Det bedste	er				kløvermarker og sensommertorden/antikvariaterne knastørre lugt/ + navnet Kajsa og farven turkis	
at tilbringe oktober i et sorttjæret træhus/ mens man lytter til blæsten i granplantagen/ og glemmer både sig selv og de andre	er				bedst	
det bedste	er				stilheden/ bogsidens stilhed/ hvorfra den læsende løfter blikket/ og ganger syv liniers lydløse rislen/ op til et Bibliotek af Stilhed	
når dine øjnes store dvælende fisk/ i et lynende ryk bag de tykke briller/ fanger mit blik i dit	er				det bedst	
det bedste	er				tågen der koger om gadelygterne/ fyrtårnets tyste lysfølehorn og neonens ulmende gasart i disen	
at alle gale veje ender/ og begynder på dunkle 70er- værtshuse/ med jukeboks, kunstige vognhjul/ og en stank af sprit, nikotin og urin	er				det bedste:	
Det	er				det bedste for mig	

⁶ Inddelingen i helsætninger sker med det formål at vise det poetiske sprog i syntaksen. Jeg inddeler ikke yderligere, idet dette ikke ville have noget formål i sammenhængen.

F	v	n	a	V	N	A
Det værste sted efter midnat	er				forstædernes vidtstrakte stisystemer/ der forbinder de tindrende boligblokke/ og i dette nu altid er underligt øde/ skønt man meget vel mærker/ at her har nogen netop været/ og om lidt vil man bag sin ryg høre skridt	
tyrefægtninger hvor dyret ikke vil dø/ alkoholikernes klæbrige flæben/ og porno med folk der stikker groteske ting op i røven	er				værst	
det værste	var				egentlig ikke/ at du simpelthen var blevet så tynd/ men at du bare smilede og smilede og smilede og smilede	
at sige ”jeg elsker dig”/ af frygt for at bliver forladt	er				det værste	
det værste	er				når tankernes strøm/ som Gothersgades beskidte trafik/ standser og starter og standser igen/ ved mindet om nogen af dem der er døde/ (og som jeg bare ønsker skal blive ved med at være døde):	
Det	er				det værste for mig	

Litteraturliste

Albeck, Ulla: *Dansk Stilistik*, Gyldendal, København 1939
(7. udgave, 3. oplag 2000)

Barthes, Roland: "Billedets retorik"
I: *Visuel kommunikation 1*, medusa, København 1996

Brandt-Pedersen, Finn og Anni Rønn-Poulsen.: *Genrebogen. En fordybelse i genreforhold – med konsekvenser for danskfaget*, Forlaget Bindestrøg, Kolding 1998

Brandt, Per Aage: "Hvad er metrik? – Nye overvejelser"
I: *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik* 16, Århus 1994

Diderichsen, Paul: *Elementær Dansk Grammatik*, Gyldendals Forlag, København 1946 (1971)

Fafner, Jørgen: *Digt og Form. Klassisk og moderne verslære*, Dansk verskunst bind 1, C.A. Reitzels Forlag, København 1989, (2. oplag 2001)

Götzsche, Hans: "Sprogets poesi eller poesiens sprog. Et essay om Roman Jakobson"
I: *Tidsskrift for Sprogforskning*, 2007

Götzsche, Hans: "Form, formaliteter og formalismer: en essä om språklig stil".
Fra: *Form – innehåll – effekt. Stilistiska och retoriska studier tillägnade Peter Cassirer på 65-årsdagen*, Göteborg 1998

Heger, Steffen: *Sprog og lyd. Elementær dansk fonetik*, Akademisk Forlag, Viborg 1974, (2. udgave, 11. oplag 2003)

Holmgaard, Jørgen m.fl.: *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Medusa, København 1997

Jakobson, Roman: "To aspekter af sproget"

I: *Billedsprog. Om metaforen og andre troper*, Medusa, København 1997

Jakobson, Roman: "Linguistics and Poetics"

I: *Selected Writings*, Vol III, s. 18-51, Mouton Publishers, Paris/New York 1981

Jakobson, Roman: "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry"

I: *Selected Writings*, Vol III, s. 87-97, Mouton Publishers, Paris/New York 1981

Jørgensen, Dorthe: *Skønhed. En engel gik forbi*, Aarhus Universitetsforlag 2006

Jørgensen, Keld Gall: *Stilistik. Håndbog i tekstanalyse*, Gyldendal, København 1999, (5. oplag 2005)

Larsen, Gorm og John Thobo-Carlson: *Modernismens betydelige former*, Akademisk Forlag, København 2003

Ringgaard, Dan: *Digt og rytme*, Gads Forlag, København 2001

Thomsen, Søren Ulrik: *Det værste og det bedste*, Vindrose, København 2002, (1. udgave, 11. oplag 2006)

Ordbog over det danske sprog (ODS) på nettet: <http://ordnet.dk/oods>

Nudansk Ordbog