

NOEN BETRAGTNINGER OM DIGT OG RYTME¹

Dan Ringgaard

I

I Antonio Skármetas roman *Postbudet* (*Ardiente paciencia*, 1985) findes denne ordveksling i strandkanten mellem digteren Pablo Neruda og postbudet Mario Jiménez. Neruda siger:

Hør nu dette digt: »Her på øen havet – og hvilket hav! Det udgår fra sig selv hvert øjeblik. Det siger ja, det siger nej, nej. Det siger ja i blå, i skum, i galop. Det siger nej, nej. Det kan ikke være stille. Mit navn er hav, gentager det, mens det slår mod stenen uden at overbevise den. Så kysser og væder den stenen med syv grønne tunger, med syv grønne tigre, med syv grønne hunde, med syv grønne have, overskyller den, slår sig for brystet og gentager sit navn.«

Han gjorde en pause og så tilfreds ud:

- Hvad synes du?

- Underligt.

- »Underligt.« Du er en meget streng kritiker!

- Nej, don Pablo. Det er ikke digtet, der er underligt. Det er mig, der havde det underligt, da De reciterede det digt.

- Kære Mario, nu må du tage dig lidt sammen, for jeg kan ikke tilbringe hele formiddagen med at nyde godt af dine talegaver.

- Hvordan skal man forklare det? Da de fremsagde digtet, kom ordene sådan derfra og dertil.

- Ligesom havet, ikke?

- Ja, jo, det bevægede sig ligesom havet.

- Det kaldes rytmen.

- Jeg havde det så underligt, for jeg blev helt bims af al den rullen.

- Du blev søsyg.

- Ja, naturligvis! Jeg havde det som en båd, der vuggede på deres ord.

Digterens øjenlåg gled langsomt op.

- »Som en båd der vuggede på mine ord.«

- Ja, naturligvis!

- Ved du, hvad det er, du lige har lavet, Mario?

- Hva'?

- En metafor.

Denne stump samtale handler om at det første der når én i et digt, er rytmen. Et digt er ingenting hvis det ikke har rytme. Den handler også om hvor vanskeligt det er at forklare rytmen, og om at være henvist til metaforerne hvis man alligevel forsøger.

Men digtet som Neruda reciterer, *handler* også om rytme. Det er rytmen der udgår fra sig selv, i skum, i galop, det er rytmen der slår imod stenene og gentager sit navn, det er den der er som syv grønne tunger osv. Digtet er altså ikke bare rytmisk på en bestemt måde, som Mario forsøger at begribe med sin metafor om den vuggende båd, digtets ord er metaforer for rytmen. Man kan sige at rytmen kommer til orde i digtet. Passagen etablerer et dobbelt blik på rytmen: på den ene side kan rytmen beskrives og, kunne man tilføje, evt. fortolkes så den understøtter, korrigerer eller måske ligefrem modsiger ordenes mening. På den anden side er ordene for det første et middel til at realisere rytmen, og for det andet er ordenes mening et forsøg på at fremstille og på en eller anden måde forstå dette inciterende fænomen der gør digte til digte, og som i sig selv er fjernt fra sprogets mening.

Litteraturforskeren Amittai Aviram foreslår i bogen *Telling Rhythm* at vi i stedet for at læse rytmen som en allegori for meningen – for det er det vi plejer at gøre – begynder at læse meningen som en allegori for rytmen.² Jeg vil foreslå vi gør begge dele ud fra den betragtning, som jeg senere vil folde ud, at et digt er en tøyen imellem lyd og mening, en tale der altid peger i begge retninger.

Hvis der er noget om denne forestilling så er det ikke nok at vi kan skandere et digt og sætte denne skandering i forhold til digtets mening. Hvis digte handler om rytme, hvis ordenes mening udpeger rytmen for os, så bliver det at læse digte også et spørgsmål om at forstå fænomenet rytme. Ved siden af opgaven med at viderudvikle en rytmens analytik opstår der er behov for at skabe hvad jeg vist i min manchete er kommet for skade at kalde en rytmens metafysik. Jeg burde nok i stedet, og i forlængelse af den italienske litterat og filosof Giorgio Agamben, have kaldt det rytmens filosofi. Sådan én efterlyser Agamben i sin bog *The End of the Poem*.

I moderne arbejder om metrisk struktur sker det sjældent at den omhyggelige beskrivelse følges op af en tilstrækkelig forståelse af metrets betydning i den poetiske teksts globale økonomi. Bortset fra anspilninger hos Hölderlin (cæsursens teori i *Anmærkningerne*

til oversættelsen af Ødipus), Hegel (rimet som kompensation for den tematiske menings dominans), Mallarmé (den *Versets krise* som han skænker det 20. århundredes poesi), og Max Kommerell (den teologiske ellere retter ateologiske betydning af *Frie rytmer*), så er en metrets filosofi næsten totalt fraværende i vores tid.³

Jeg vil i foredragets løb vende tilbage til de forfattere Agamben nævner. Hvad Agamben bemærker er en erfaring som mange lyriklæsere har gjort. Metrikken leverer et ekstremt specialiseret beskrivelses-apparat som til og med er næsten totalt isoleret fra de andre faktorer der udgør et digt, fra det Agamben kalder »den poetiske teksts globale økonomi«. En metrets filosofi må så, hvis vi følger Agamben, indeholde elementer der gør det muligt at forstå metret i denne globale økonomi.

Men Agamben tager fejl hvis han tror at en metrets filosofi kan gøre det. Det kan den ikke fordi en anden fundamental brist ved metrikken (den første er at den ikke sætter sine iagttagelser i sammenhæng med resten af digtet) er at den stadig betagter digtes rytme ud fra netop metrik. Og det på trods af at det 20. århundredes lyrik har lært os at et digt sagtens kan være rytmisk selv om det ikke er metrisk. Rytmen er i for mange metrikker en uafkodet *black box*, der kun eksisterer som et modløb til metret. Men rytmen er ikke udledt af metret. Det forholder sig tværtimod omvendt. Metrik er kun én slags rytme, nærmere bestemt: *Metrik er rytme der kan tælles*. Når metrikken standser ved den tællelige rytme er det bl.a. fordi den er ekstremt formalistisk. Den vil helst bare tælle.

Derfor har vi for det første behov for at udvikle en rytmens analytik i modsætning til en metrik, og for det andet et behov for at udvikle en rytmens filosofi i modsætning til den mangel på filosofien som er blevet dette emne til del.

En rytmens analytik skal gøre det muligt for Mario at beskrive sin erfaring af digtets rytme med andet end en metafor (den være sig nok så poetisk), og det skal hjælpe ham til at komme videre i sin forståelse af digtet ved at sætte beskrivelsen af rytmen i forhold til digtet som helhed, herunder ikke mindst digtets mening. En rytmens filosofi skal bl.a. spekulere over dette forhold mellem rytme og mening (rytmens epistemologi), og den skal spekulere over endnu to emner som Mario strejfer. Dels den omstændighed af rytmen sanses og føles (rytmens fænomenologi), dels at rytmens væsen (rytmens ontologi) synes nært

forbundet med tid. Det første Mario siger er at »ordene [kom] sådan derfra og dertil«. Det første han formulerer om rytmen er altså at det er en tidslig erfaring – at han så udtrykker det i en rumlig metafor, skal vi ikke lade os forvirre af, det er kun typisk for vores måde at tale om tiden på.

Jeg kommer i det følgende ikke nærmere ind på rytmens analytik. Jeg har forsøgt at udvikle sådan en i min bog. Det går ud på at lokalisere og operationalisere alle de elementer som udgør et digts rytme, og det gælder om at kortlægge overgangen fra analyse til fortolkning. Til gengæld vil jeg lave en digtlæsning til sidst i foredraget. I mellemtiden vil jeg tillade mig at filosofere lidt over rytmen og dens forhold til de to begreber tid og mening.

II

Grækerne havde mindst tre ord for form. *Morphé* som betyder sanselig form, *eidos* som betyder ideal form og som kan minde os om at det ikke kun er det sanselige som kan tage form, men også f.eks. tanker og visioner, og om at erfaringen af form ikke kan reduceres til formens sanselige fremtræden, men også angår formen som den fremtræder for os i vores bevidsthed. Men først og fremmest peger *eidos* på det skabende princip der findes bag formens fremtræden. Det er imidlertid det tredje ord for form som interesserer os her, ordet *rythmos* som angår formens dynamiske og tidslige aspekt. *Rythmos* betyder noget i retning af *formens realisering i tid*.⁴

Rytme kan vi altså med grækerne definere som formens realisering i tid. At det er formen der realiseres i tid, vil sige at der skal opstå en eller anden struktur før vi kan tale om rytme, noget skal gentage sig i et relativt forudsigeligt mønster, det skal tage form. Man kan vende definitionen om og sige at tiden realiseres i form af rytme. Uden rytme kunne vi næppe erfare tiden. Eller sagt på en helt tredje måde: Rytmen former og er formet af vores erfaring af tid. Heraf følger at forskellige former for rytme må være udtryk for forskellige erfaringer af tid. Lad det være det første vigtige resultat af denne lille rundvisning i rytmens filosofi: Et digts rytme er udtryk for dets erfaring af tid. Denne erfaring af tid kan ytre sig på mange forskellige måder hvoraf jeg skal nævne tre af de mere fundamentale.

Den første gælder intet mindre en kunstværkets struktur. Den sindsyge Hölderlin skal have sagt at »Alt er rytme, hele

menneskehedens skæbne er én himmelsk rytme, såvel som hvert kunstværk er én rytme, og alt er svingninger fra den poetiserende guddoms læber«. Giorgio Agamben spørger i et andet essay hvad Hölderlin forstår ved at et kunstværk er én guddommelig rytme. Og han svarer med følgende her groft forkortede ræsonnement.⁵

Rytmen udmåler en kronologisk tid. Dermed sætter den os i den historiske virkelighed, der hvor vi fødes og dør. Men rytmen er samtidig et mønster af gentagelse, og gentagelsen ophæver den liniære tid. Den guddommelige magt som Hölderlin tilskriver kunstværket og sammenfatter i ordet rytme, består måske i at rytmen på én gang sætter os i den historiske tid og giver os adgang til en anden og dybere tidserfaring som vi kan kalde varen.

Lad mig nævne en anden, knap så omfattende, men stadig fundamental type tidserfaring som kommer til udtryk i rytmen. Rytmens gentagelse placerer os i tiden på en særlig måde fordi den både kræver genkendelse og skaber forventning. Vi husker rytmen og venter på at den skal komme igen. Vi kan forudsige det næste slag fordi vi kan huske intervallet mellem slagene. Rytmen peger på én gang frem og tilbage i tiden, den spænder os ud mellem et før og et efter, mellem *forventning* og *erindring*. At håbe og erindre er to måder at længes på. Først det øjeblik gentagelsen indtræffer bliver før og efter til nu. Hvis gentagelsen indtræffer som forventet opfyldes begæret efter den. Hvis den forhales, ændres eller udebliver, frustreres begæret. Derfor foregår rytmen også mellem *længsel* og *opfyldelse*.

Det metriske vers tydeliggør denne tidserfaring fordi gentagelsen dér er så udstandset og regelmæssig. Det frie vers derimod ophæver denne forankring i det der er gået forud og det der kommer efter. Det frie vers' tid er ikke målt i forhold til en fast standard. Dets tid er mere vilkårlig eller kontingent. Uden den helt regelmæssige gentagelse, der skaber en sammenhæng mellem erindring og forventning, fortid og fremtid, frigør det frie vers nuet.

Det svarer til den higen der ofte forbindes med den historiske tilstand der kaldes modernitet, og som det frie vers er nøje forbundet med. I moderniteten findes der en higen efter det nye, efter at rive sig løs fra historien for at skabe et oprindeligt, fritstående nu. Det frie vers er udtryk for denne modernitetens higen. Det er udtryk for at verden altid er forskellig fra sig selv. Der er intet der binder den sammen: Hvert moment er uden sammenligning. Denne verden af forskelle

lader sig ikke fæstne i et givent mønster, den er hele tiden i en uforudsigelig bevægelse og forvandling.

Forbindelsen mellem modernitet og kontingens viser sig i skiftet fra metriske vers til frie vers som det Mallarmé kalder versets krise.⁶ Det er et tab af formålsrettethed og orden. Men det er i sig selv en historisk antagelse. I 1700-tallet opfattede man, ifølge førnævnte Kommerell, de frie vers anderledes, nemlig som en overskridelse af den givne jordiske orden over imod det sublime.⁷

Så langt disse tre eksempler på rytmens forhold til tid. Nu nogle ord om rytmens forhold til mening.

Litteraturens medium er sproget, og sprog foregår i tid. Hvis rytmen er formens realisering i tid så må rytmen være fundamental for litteraturens form. Men i modsætning til musikken, som jo også foregår i tid, så er litteraturen en repræsenterende kunstart. Ordet ko refererer til skabningen ko, tonen Es refererer derimod ikke til noget. Om litteraturens rytme må vi derfor sige at den er *mening der passerer gennem tid*. Og så har vi allerede sagt noget om hvilket forhold der hersker imellem rytme og mening.

Kombinationen af ord er i litteraturen ikke kun et spørgsmål om hensigtsmæssig ordvalg og syntaks, men også om rytme: ordene skal følge hinanden efter et princip om gentagelse. Det ved vi ikke mindst fra Roman Jakobsons berømte formuleringer af Den poetiske funktion. Princippet er tydeligst i metret hvor en egenskab ved udtrykket, nemlig prosodien dvs. ordenes naturlige tryk, bruges til at danne et bestemt mønster af gentagelse som valget af ord må indordne sig. Men princippet er omsiggribende. Det kan være motiver, temaer eller metaforer som går igen med mellemrum, eller det kan være trykfordeling, syntaktisk parallellisme eller klang. Det er endnu en stor blindhed i metrikken at den kun interesserer sig kun for udtrykket. Men vi ved fra Hölderlin at »Alt er rytme« i et digt.

Poesiens skandale er at rytmen bearbejder, eller igen med Jakobson, dominerer meningen, udsætter den for tid og dermed for foranderlighed. Det gør den, poesien altså, fordi dens højeste interesse nok ikke er erkendelse, men skønhed og behag.

Den poetiske funktion sætter et relativt skel mellem daglig tale og poetisk sprog, enjambementet gør en kvalitativ forskel mellem lyrik og prosa. Lad os lige tage et enjambement:

Natten blomstrer. Jasmin
drypper stille over hegnet.⁸

Den med at digte er tekster hvor linjerne ikke er lige lange, er ikke en plathed. I linjebruddet opstår verset som en motiveret enhed og en modvægt til prosaens sætning. Enjambementets brud mellem vers og syntaks er et brud mellem lyd og mening. Meningen suspenderes af hensyn til noget der i høj grad er lydligt organiseret, den holdes hen i et øjeblikks tøven, som Paul Valéry skrev, mellem verset som lige er tilbagelagt, og sætningen som endnu ikke er fuldbrydet. Enjambementet gør det klart at poesi er mening der passerer gennem tid. Pointen om enjambementet som dén kvalitative forskel mellem lyrik og prosa er igen Giorgio Agambens, nu fra et tredje essay.⁹

Slutningen bliver prekær. Dér ophører enjambementet jo og dermed digtets tøven mellem lyd og mening. Hvordan undgå at lyd og mening klasker sammen, at poesien til slut slår om i prosa? Rimet er, ifølge Dante, den bedste nødløsning. Det sidste rimord vil nemlig altid kaste betydning tilbage på det foregående rim og på den måde gøre slutningen mindre definitiv. Mere generelt synes klangen at have en rumliggørende effekt som står i modsætning til rytmens tidslige. Ordet sonet f.eks. betyder 'lille klang'. Det korte digt, som sonetten er, er poesiens halsløse forsøg på at skabe en akkord, en harmoni, i et medium der, i modsætning til musikken, ellers kun kan artikulere én lyd af gangen.

Hegel prioriterede klang over rytme, nærmere bestemt rim over versifikation, dvs. metrum. For Hegel er rimet litteraturens romantisk poetiske moment: »Sjælens trang til at træde i forhold til sig selv hæver sig helt ovenud og tilfredsstillende sig i rimets samklang som gør det fast regulerede tidsmål [versifikationen] ligegyldigt og udelukkende arbejder imod at føre os tilbage til os selv via gentagelsen af lignende klange.« I »tonematerialet fornemmer en indre subjektivitet sig selv« – som et rim der kalder på et andet rim, må man tænke sig.¹⁰

Jeg vil afbryde min filosofien her og undskylde dens meget foreløbige karakter med at formålet ikke har været andet end at åbne for og eksemplificere rytmens filosofi. Og så vil jeg ellers vende mig imod analytikken i praksis, nærmere bestemt J. P. Jacobsens »Har Dagen sanket al sin Sorg«.

III

J. P. Jacobsens (1847-85) »Har Dagen sanket al sin Sorg ...« stod første gang i den posthumt udgivne *Digte og Udkast* fra 1886:¹¹

Har Dagen sanket al sin Sorg » - » - » - » -
Og grædt den ud i Dug » - » - » -
Så åbner Natten Himlens Borg » - » - » - » -
Med evigt Tungsinds tavse Sorg. » - » - » - » -
Og en for en » - » -
Og to for to » - » -
Gå fjerne Verd'ners Genier frem » - » - » - » -
Af Himmeldybets dunkle Gjem. » - » - » - » -
Og højt over Jordens Lyst og Elende» - » » - » - » » - »
Med Stjernekerter højt i Hænde » - » - » - » - »
Skride de langsomt hen over Himlen. - » » - » - » » - »
De Fodtrin skifte » - » - »
Med Sorg i Sinde. » - » - »
Underligt vifte - » » - »
For Rummets kolde Vinde » - » - » - »
Stjernekerternes flakkende Flammer. - » - » » - » » - »

I B. S. Ingemanns *Aftensange* (1838) er himmelborgen et prægtigt sted der, i »Der staar et Slot i Vesterled«, åbner sig for solen og livet. Natten skaber nok angst. »Bliv hos os, Naar Mørket vælder/ Af Nattens Sluser ud«, hedder det i en anden aftensang; men den åbenbarer også det guddommelige: »Den store stille Nat gaar frem/ Med Lys fra Himmelens Sale«. J. P. Jacobsens digt er skrevet oven på Ingemanns *Aftensange*. Det har borgen, den vældende nat, og lyset der bæres gennem natten; men »Himmeldybets dunkle Gjem« åbenbarer ikke det guddommelige eller trøsterige. De der går frem i natten, sørger, de kerter de bærer, og som gør det ud for lyset fra himlens sale, er udsatte, usikre og skrøbelige.

Rytmisk falder digtet i to klart adskilte halvdele. Vers 1 til 8 består af jambiske 2- til 4-slagsrækker med varieret mandlig rimstilling. Vers 9 til 16 er uden fast metrum. Her veksles der mellem 2- og 3-stavellesfødder og mellem faldende og stigende rytme. Versene har stadig mellem to og fire slag, og der er nu varieret kvindelig rimstilling. »De Fodtrin skifte« vil for det første sige at digtet skifter rytme midtvejs, og for det andet at den rytme digtet skifter til, og som

er geniernes, er skiftende. For det tredje kan verset hentyde til at digtet som helhed skifter mellem passager af hhv. lange og korte vers, mellem at standse op og gå videre. Skiftet til de korte trin giver digtet en tøvende og agtpågivende karakter.

Billeddannelsen ændres også midtvejs fra allegori til vision. I første halvdel etableres allegorien. Dagen, natten og tungsindet personificeres. De er abstrakter der får menneskeskikkelse. Som en bonde samler dagen al den sorg der har været i dagens løb i en gråd som forvandles til dug. Natten kan som en portvagt åbne himlens borg. Natten er tungsindig som var den et menneske; men ikke nok med det. Det evige tungsind, som altså er en egenskab ved personifikationen »Natten«, er selv personificeret: tungsindet sørger. Nattens tungsinds sorg! Sorgen i tredje potens.

En genie er en skytsånd eller en personifikation af bestemte egenskaber og tilstande. Jakobsens genier synes ude af stand til at beskytte nogen, de er snarere sorgens personifikationer. Digtets anden halvdel følger deres gang over himlen bærende på »Stjernekerternes flakkende Flammer«. Genierne får, som beskrivelsen udvikles, deres eget ganske vist spøgelsesagtige liv. De får en selvstændig eksistens som første halvdels personifikationer mangler. Skiftet fra metriske vers til frie vers følges af dette skift fra allegoriens entydige billeddannelse til den mere visionære personifikation af geniernes.

Genierne fremmanes i høj grad af rytmen. Deres langsomme skriden hen over himlen står i kontrast til flammernes både viftende og flakkende rytme. Deres dobbelte usikre og abrupte bevægelse er analog med anden halvdels rytme. Den svarer også til hvordan vi må forestille os synet af geniernes i de urolige lys som »Rummets kolde Vinde« truer med at blæse ud: skyggeagtigt, usikkert glider de ind og ud af kerternes lys på samme måde som rytmen ikke lader sig fiksere af et metrum.

Digtet er bygget på en række modsætninger som sorgen synes at udviske. Dagens sorg modsvares af nattens. Mørket, som en læser per refleks vil knytte til sorgen, stilles over for et skrøbeligt stjernelys der bæres over himlen af sørgende. Himlen som jorden, bonden som geniernes sørger. De opløste modsætninger forstærkes af sorgens potensering i nattens tungsinds sorg, og af udsathedens potensering i det både viftende og flakkende lys. Ingemanns kristne modstilling af himmel og jord er borte. Anti-tesen erstattes af tautologien: det er sige

det samme. Sorg lægges på sorg. Måske kan man tænke sig den demonstrative allitteration ad de samme baner. Identiske klange følger hinanden parvis. Smagfuld variation eller kontrapunktisk klang findes ikke. Lydmaleriet er gjort med bred pensel.

Men der findes forskelle i ligheden. Dagen der er tæt på jorden, så tæt som dug, synes at forløse sorgen, græde den ud, hvorimod mørkets personifikationer er fjerne. Det er også jorden der, som det eneste sted, indeholder både »Lyst og Elende«. En slags forløsning og en mulighed for lyst er knyttet til dagen og jorden. Mørkets og himlens ånder er derimod hjemløse, de forlader himmelborgen og flakker omkring. Anden gang »Himlen« nævnes er de religiøse allusioner til himmelfæstningen borte og med dem den svage antydning af nåde. Til sidst er Himlen ikke alene uden salmemetaforik, den er væk, udskiftet med det naturvidenskabeligt konnoterende ord »Rummet«.

Fjerne, flakkende og udsatte i et koldt verdensrum virker genierne ubeskyttede og hildet i en potenseret sorg. At de er hævet over jorden, gør dem ikke lykkelige eller frie, men forskriver dem tilsyneladende blot endnu mere uigenkaldeligt til sorgen. Det er en umenneskelig sorg der udspiller sig på en himmel som er afskåret fra jorden. Der er ikke noget der rimer på »Himlen«. Disse skikkelsers fjernhed opstår også ved at de kun beskrives indirekte via deres gang og via faklerne hvis egenskaber i bogstaveligste forstand synes at ligge i forlængelse af deres bærere. Faklerne bliver retorisk talt synekdoker for genierne: en del af synet der står for hele synet.

Denne fjernhed gør at genierne ikke blot er en febrøs psykes projektion af evig, tavs sorg. Det kunstige som kendetegner personifikationer, gør også at de opleves mere som tænkte eller skrevne, end som følte. At digtet er skrevet oven på andre digte lægger endnu en afstand til forstillingen om at det er et autentisk lyrisk jeg som taler. Desuden findes der ikke et udtalt lyrisk jeg i digtet. Hvor menneskets sorg har en mistet genstand som anledning, må man tænke sig geniernes sorg som en sorg uden genstand, en ren sorg.

Kan vi overhovedet forestille os denne sorg? Den kan i hvert fald ikke fæstnes i en tællelig rytme eller en sirlig allegori. Det frie vers er hos Jacobsen udtryk for et uformeligt besættende mørke. Det er ikke det frie vers som natur og frihed, men som krise. Metrets bortfald

bliver bortfaldet af enhver orden. Stjernernes notorisk regelmæssige gang over det vi kalder firmamentet for dets fasthed, sker her med usikre skridt i et rum hvis uendelighed kan høres i de kvindelige rim der ikke sætter versgrænsen så definitivt som de mandlige, og hvis tumult angives af de skiftevis faldende og stigende rytmer. Der er ikke noget at stemme sig op imod. Der hvor Gud og metret skulle være, findes en afgrund.

Hvis geniernes fjernhed og kunstighed ikke bare kan læses som en sjæls spejling i himmelrummet, så vil det sige at rytmen ikke blot mimer en følelse – i hvert fald ikke en følelse som kan føres tilbage til et individ. Sorgen i digtet kan ikke udtrykkes som andet end vision og i sidste instans som rytme. Det er en tilstand før, under eller uden for den orden som metret og allegorien giver, noget viftende og flakkende, en erfaring af et genstandsløst mørke, af en rytme der endnu ikke har taget form, af himmeldybets amorfe fluktuationer.

Noter:

¹ Foredraget blev holdt på Universitetet i Tromsø den 7. marts 2002, og det bygger på min bog *Digt og rytme. En introduktion*, København 2001 samt, i enkelte passager, på min artikel »Vibration og interferens«, *Den blå port* nr. 55, 2001.

² Amittai F. Aviram: *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*, Michigan 1994.

³ Giorgio Agamben: »Corn: From Anatomy to Poetics«, *The End of the Poem*, Stanford 1999 (*Categorie italiane: Studi di poetica*, 1996).

⁴ Emil Benveniste: »Det språklige uttrykket för begreppet 'rytm'«, *Människan i språket*, Stockholm/Stehag 1995 (»La notion de 'rythme' dans son expression linguistique«, *Problemes de linguistique générale*, bind 1, Paris 1975).

⁵ Agamben: »The Original Structure of the Work of Art«, *The Man without Content*, Stanford 1999 (*L'uomo senza contenuto*, 1994).

⁶ Stéphane Mallarmé: »Versekrise«, *Passage* 23, 1996 (»Crise de vers«, *Œuvres complètes*, Paris 1945).

⁷ Max Kommerell: »Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter«, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt am Main 1956.

⁸ Pia Tafdrup: *Tusindfødt*, København 1999

⁹ Agamben: »The End of the Poem«, *The End of the Poem*.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, bd. 15, Frankfurt am Main 1970, ss. 405 og 406.

¹¹ Her citeret fra J. P. Jacobsen: *Lyrik og prosa*, udg. af Jørn Erslev Andersen, (DSLs klassikerserie) København 1993.