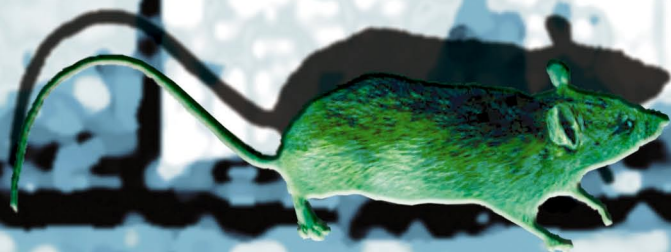


Kasper Anthoni

Den krakelerede idyl

Om Frank Jægers *Idyllia*



INDHOLD

Forord	2
Fra dyd til camouflage	4
<i>- en historisk ramme</i>	
Når idyl bliver rotteføde	15
<i>- fem læsninger</i>	
<i>Første Eftermiddag</i>	15
<i>Den Sovende</i>	20
<i>Den Spørgende</i>	23
<i>Den Slidte</i>	27
<i>Den Sommerlige</i>	31
Idylia i samtiden	36
<i>- en diskussion</i>	
Fru Idylia - en femme fatale	36
<i>- om Steffen Hejlskov Larsens kronik "Samliv med fru Idylia"</i>	
Den uforløste forventning	39
<i>- om Niels Barfoeds anmeldelse "Rokoko og rotter"</i>	
Mester og bulmeurten	43
<i>- om Torben Brostrøms anmeldelse "Tybrings Mester-Poet"</i>	
Digter af tiden?	45
<i>- om Finn Stein Larsens syn på Frank Jøger som modernist</i>	
Litteratur	50

Forord

Bevæggrunden for at tage fat på Frank Jægers digtsamling *Idylia* (1967) er den, at samlingen repræsenterer en side af Jægers lyriske forfatterskab, der – med undtagelse af Finn Stein Larsens behandling af samme i *Den magiske livskreds* (2002) og Lotte Thyrring Andersens i *Det grønne mørke* (1996) – har været underbelyst, hvorfor det har vakt en vis interesse hos mig at finde ud af, hvor Jægers *Idylia* kan placeres i det kassesystem af litterære strømninger, tendenser eller epoker, samtiden og eftertiden har inddelt 1960'erne i.

Grundlæggende er det min hensigt at tage samme handske på som de to nævnte skribenter. Dog ikke for at eftergøre arbejdet i disses bøger men derimod for at gå i dybden nogle af de steder, de kun overfladisk har berørt værket og for yderligere at bidrage til diskussionen vedrørende, hvorvidt Frank Jæger med *Idylia* nærmer sig et egentligt tilhørsforhold til samtidens modernismestrømning, som digteren ellers så åbenlyst opponerede imod. Eller hvorvidt det er tilfældet, at Jæger tilhører sin helt egen unikke strømning, der kan ses videreført i andre af hans værker fra 1960'erne på tværs af genrer, hvorfor også prosaværket *Danskere* (1966) og dets relation til *Idylia* skal kommenteres, da de to værker begge i deres handling foregår i en svunden, romantisk tid.

Jeg vil indledningsvis ride Frank Jægers forfatterskab op med neddyk i tre årtier – 1940'erne, 50'erne og 60'erne. De to førstnævnte årtier vil blive behandlet lettere overfladisk med, som nævnt ovenfor, et særligt fokus på digteren frem for en dybere fremstilling af årtiernes samfundsmæssige og litterære tendenser. Et bredere fokus vil jeg tværtom rette mod sidstnævnte årti, 1960'erne, da det er dette årtis ånd og strømninger, *Idylia* skal ses i lyset af.

Fra denne litteraturhistoriske sokkel vil jeg påbegynde min læsning af de udvalgte digte; *Første Eftermiddag*, *Den Spørgende*, *Den Slidte*, *Den Sommerlige* og *Den Sovende*. En læsning, der således skulle danne grundlag for en diskussion af samtidens kritikeres modtagelse af *Idylia*. Denne diskussion ønsker jeg at tage, da en præcisering af Frank Jæger som lyriker i 1960'ernes Danmark bedste lader sig gøre, når flere vinkler – samtidige som senere – anlægges på værket.

Jeg har vægtet læsevenligheden af det følgende således, at fodnoter ikke er forekommende. I stedet vil litterære referencer, sidetal, årstal o.a. være parentetisk efterstillet. Desuden har jeg valgt at bringe de udvalgte digte i deres fulde længde i stedet for at referere til dem eller blot bringe uddrag fra dem. Dette igen gjort af hensyn til læsevenligheden.

Inden jeg påbegynder det indledende historiske afsnit, vil jeg nævne nogle værker, jeg har brugt som baggrundslæsning og enkelte steder i det kommende afsnit enten vil referere til eller citere fra. Det drejer sig om *Modernismen i Danmark* (red. Jørn Vosmar (1967)), *Om Frank Jæger* (red. Steen Harvig (1986)), *Det grønne mørke – Rummelighed og intethed i Frank Jægers digtning* (Lotte Thyrring Andersen (1996)), *Skyggerne gror – et portræt af Frank Jæger* (red. Jacob og Janus Kramhøft (2002)), *Den æstetiske idiosynkrasi* (Thorkild Bjørnvig (1960)) og *Versets løvemanke* (Torben Brostrøm (1960)).



Fra dyd til camouflaje

Frank Jæger debutterer i 1948 med digtsamlingen *Dyldige Digte*, der bliver varmt modtaget af såvel kritikere som læserne. Dette skyldes, at Jæger i sin digtning, modsat datidens øvrige lyrikere omkring tidsskriftet *Heretica* (såsom Ole Wivel, Ole Sarvig, Thorkild Bjørnvig o.a.), ikke fokuserer på kulturens forfald og i en skeptisk tone venter en ny verdens opstandelse og et dertil medfølgende sæt nye, kristne værdier. Ikke desto mindre bliver Frank Jæger en del af kredsen omkring det dominerende tidsskrift, og i 1952 bliver han redaktør af tidsskriftet sammen med venen og kollegaen Tage Skou-Hansen.



Frank Jæger, 1948

I løbet af efteråret 1953 opløses kræfterne bag *Heretica*, og det følgende forår flytter Frank Jæger til Langeland, hvor han de følgende seksten år skriver flere af sine bedste værker, eks. digtsamlingerne *Havkarlens sange* (1956), *Cinna og andre digte* (1959), *Idylia* (1967) samt prosaværker som *Kapellanen og andre Fortællinger* (1957) og *Danskere* (1966). Derudover skriver Jæger en lang række essays (bl.a. samlingen *Velkommen, Vinter* (1960)), der som mange af Jægers andre essays fra 1950'erne omhandler digterens liv på Langeland.

Frank Jægers popularitet som digter er stødt stigende op gennem 1950'erne. I 1953 udkommer novellesamlingen *Den unge Jægers lidelser*, der er en sær blanding af selvbiografi og fantastiske fortællinger dikteret af et 'jeg' ved navn Jæger, der er så selvsikkert og skrydende, at det både vækker latter og forargelse (læs eks. novellen *Djævelens instrument*). Også digterens kærlighedsforhold i ungdomsårene, fire i alt og alle til en pige med navnet Sille, danner en solid rygrad i *Den unge Jægers lidelser*. Anmelderne roser Frank Jæger for denne sammensmeltning af selvbiografi og fiktion, der har rødder tilbage til 1700-tallets brevromaner à la Daniel Defoes *Robinson*

Crusoe (1719), mens mange læsere utvivlsomt har haft svært ved at skelne det biografiske 'jeg' fra det fiktive. Dog er novellerne underholdende læsning, uanset om man har afluret digterens bagvedliggende 'koncept' eller ej.

Også lyrikken bliver vel modtaget i 1950'erne. I 1953 udkommer en LP, hvorpå Jægers ven Tony Vejslev har indsunget nitten af Jægers digte under titlen *19 Jægerviser*. Viserne bliver folkeeje og kan den dag i dag stadig findes i eksempelvis *Højskolesangbogen* og på flere af Kim Larsens plader – såsom *5 Eiffel* (1982), *Kim Larsen og Kjukken* (1996) og *Sange fra glemmebogen* (2001).

Frank Jægers digte fastholder en stor læserskare op gennem 1950'erne, og samlingerne udkommer alle i flere oplag. Samtidig er digteren en efterspurgt oplæser rundt om på landets gymnasier og i forskellige foreninger. Populariteten topper i 1959, da han som den hidtil yngste forfatter (32 år) modtager De gyldne laurbær. Men samtidig med den stigende succes misforstår stadig flere indholdet i Frank Jægers digte. Mange læsere og kritikere fastholder en opfattelse af Jæger som en lysets og erotikkens digter, en forlængelse af Jens August Schades lyse, erotiske digtning, men som Schade også skriver om de mørke sider af menneskets psyke – eksempelvis angsten for døden og angsten for at miste – så rummer Jægers digte også disse tematikker.

Mørket i Jægers lyrik kan den opmærksomme læser spore helt tilbage til *Dydige Digte*, eks. i et digt som *Kirsten og vejen fra Gurre*, hvor angsten for at miste gror i jegets ellers idylliske tilstand af forelskelse: "Din lille varme haand sad fast i min / og der kom blæsten rendende med sin. / I vejens vaade blanke asfaltaa / drev mange flere blade, end vi saa." (strofe 3) At denne misforståede opfattelse af Jæger som det rare og godes poet eksisterer hos læserne skyldes ikke mindst tegneserieskaberen Jørgen Mogensens faste stribe i Politiken fra 1950 og halvtreds år frem, *Poeten og lilleemor*, der uden at lægge skjul på, hvorfra inspirationen stammer, på idyllisk vis skildrer livet i et digterhjem, hvor digteren mildt sagt ikke betvivler sine egne evner, og hvor alt ånder fred og harmoni – en kendt tegning afbilleder digteren liggende på en sofa spillende på fløjte, mens konen Kirsten med smil ser til. Men virkeligheden så ganske anderledes ud for familien Jæger i Tranekær. Jalousi og druk er en mere virkelig beskrivelse af livet inden for dørene, hvad man bliver klar over, når man læser brødrene Kramhøfts *Skyggerne gror* (2002).

Dette forfald hos Jæger som person afspejler sig i digtene – og specielt i Sidenius-digtene, som alle Jægers samlinger indeholder mindst ét af.

Omkring det skelsættende år 1960 tager Frank Jægers forsvinden ud af kritikernes og læsernes litterære fokus for alvor fart. Den nye poesi eller konfrontationslyrikken er et totalt brud med den sensymbolistiske digtning, både hvad angår form og indhold, eller som Torben Brostrøm konkretiserer det: Struktur og materiale. (*Versets løvemanke* (1960), side 9) Metrikken forlades, der er ikke længere plads til den romantiske og af Jæger afholdte femfodsjambe, og heller ikke de så yndede enderim er 'in', selv om Jægers rim gennem 1940'erne og 50'erne som hovedregel har været antiklichéer og for tidens tematiske 'materiale' og tone meget originale. Efterkrigstidens mange 'Lær mig, o Skov'-digte hånes for deres antimaterielle holdning til verden, åndeligheden er ikke længere en størrelse, der kan bruges. Verden er blevet moderne, og digtere som Klaus Rifbjerg koncentrerer deres lyrik om verden, som den tager sig ud i datidens moderne Danmark (eks. *Frihavnen* og *Terminologi* fra samlingen *Konfrontation* (1960)).

Hvad angår digtets struktur, så sprænges de kendte grænser, verselinier løber ind i hinanden på trods af lineskift (enjambement), tegnsætningen forsvinder og metrikken består af og til alene i en bestræbelse på at fremskabe et lydbillede, der ikke er styret af et rytmisk skema. Der går populært sagt be-bop i jazz'en. Det er selvfølgelig fristende at fastsætte året 1960 som det skelsættende år for denne udvikling, der senere er blevet betegnet som modernismens anden fase, men dette er som så meget andet ikke så simpelt som ønskeligt, selvom året og Rifbjergs digtsamling *Konfrontation* unægteligt fremkaldte panderynker hos mange læsere. I stedet bør man rette fokus mod parret Villy Sørensen og Klaus Rifbjerg og deres post som redaktører af tidskriftet *Vindrosen* i perioden 1959-63. Fra disse forfatteres sæde er uden tvivl megen litteratur blevet grovsorteret i bunker af 'god' og 'dårlig'. Som de to redaktørers samarbejdspartner i bebudelsen af den nye poesis komme og dens ophøjelse sidder kritikeren Torben Brostrøm. Brostrøms betydning for eksempelvis Rifbjergs gennembrud sidst i 1950'erne var dengang enorm og undervurderes da heller ikke den dag i dag. Nok er jeg enkel i min fremstilling af *Vindrosen* som styrende organ inden for dannelsen af dansk litterær kanon, men en eventuel forbitrelse hos mange af 1950'ernes forfattere, der i dette tiår ikke formår at komme til fadet, er forståelig, når man læser deres

værker i dag. Søren Schou kaster i 2001 med bogen *Og andre forfattere* lys over prosaen i 1950'erne og den grove selektion af gode, kulturradikale forfatterskaber frem for de, der blot var gode. Ifølge Schou (og undertegnede) ender en del gode forfatterskaber i glemmebogen i dette årti, da tidens trend nu bliver drejet i én bestemt retning – i al fald med hensyn til prosaen – nemlig over i retning af det fantastiske, som bl.a. Villy Sørensen og Peter Seeberg opnår succes med.

På den anden side må man anskue dette tiår, 1950'erne, som et slags vakuum, hvor mange af 1940'ernes digtere, herunder Frank Jæger, stadig lever og ånder frit, men hvor også mange nye kræfter og litterære strømninger samler sig til det endelige opgør med efterkrigstidens på mange måder triste sensymbolister (som Ole Sarvig, Martin A. Hansen, Poul la Cour o.a.). Midt i dette vakuum findes også digtere som bevæger sig fra én lejr til en anden. Thorkild Bjørnvig og Jørgen Gustava Brandt er eksempler herpå. Gustava Brandt bliver i 1940'erne ikke regnet for ægte heretikaner, selvom han bliver udgivet i *Heretica* ganske tidligt. Derfor kan Gustava Brandt uden problemer følge med de nye tendenser, da tiden er til det. Også Bjørnvig omstiller sig, da tiden løber fra de gamle 'kættere'. Natur og politik bliver adopteret som nye omdrejningspunkter for Bjørnvigs lyrik og sat lidt på spidsen: Den sakrale ovenfrakommende muse bliver vraget. Frank Jæger er i 1940'erne og starten af 1950'erne som Gustava Brandt på mange måder heller ikke en ægte 'heretikaner' præget af den hansenske adventsstemning, men Jæger følger modsat Gustava Brandt og Bjørnvig ikke trop, da skredet for alvor sætter ind omkring 1960 - og forsøger det heller ikke senere. Tværtom faktisk. Han



Peter Seeberg, 1983



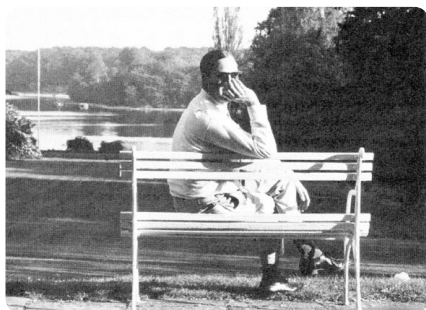
Jørgen Gustava Brandt, 1972

kasserer i trods den i 1948 indførte reform vedrørende retstavning og vender tilbage til substantiver startende med kapitaler og genindfører brugen af de to a'er frem for å.

De tidlige 1960'eres lyrik som eksempelvis Klaus Rifbjergs *Camouflage* (1961) er yderst vanskelig på nogen måde at sammenligne med Frank Jægers lyrik fra samme periode

(*Cinna og andre digte* (1959)). Rifbjergs treogfirs sider lange digt rummer hverken strofeinddeling eller nogen form for tegnsætning, der kan hjælpe læseren på vej mod en forståelse af det poetiske 'materiale'. Digtets struktur er med andre ord stærkt fragmenteret og dets materiale, dets indhold, er flere steder antitetisk, og de modstridende planer – konkret livet til lands og vands – bytter digtet igennem rolle som det attråværdige sted at befinde sig. Det er ikke nemt ved første øjekast at tyde dette ud fra citatet nedenfor, men citatet tjener ligeså meget det formål at illustrere den fragmentariske struktur, den eksperimenterende del af lyrikken antager i de første år af 1960'erne:

”Ville klarheden som en drøm
af færger over vandet sådan ser
det ud alene og ansigtet
drejet ind i stimer af øer pupiller
gennemfløjet af goplernes
dobbeltspor i ensom demokrat
ansigtet vendt mod land”
(side 13)

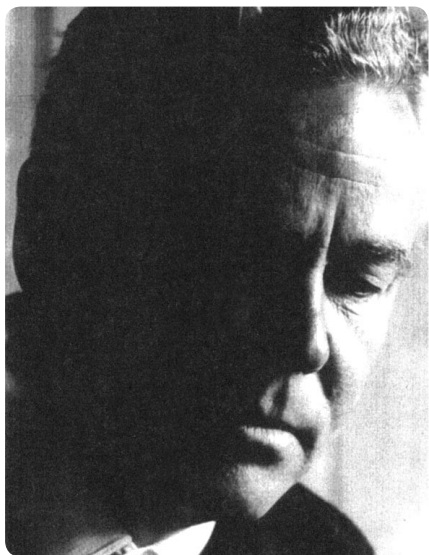


Klaus Rifbjerg, 1964

Netop det 'fragmenterede' og 'antitetiske' bliver kodeordene for 1960'ernes modernismestrømning(er). Med ovenstående Rifbjerg-citat in mente kan man tale om en midlertidig tilbagevenden til idéen bag 1920'ernes surrealistere og deres stream of consciousness beskrevet af André Breton i dennes manifest fra 1924, og det er da heller ikke Rifbjergs *Camouflage* men T. S. Eliots lange programdigt *The Waste Land* fra 1922, der regnes som det klassiske eksempel på fragmenteret og antitetisk, modernistisk lyrik. I samme periode - 1920'erne og 30'erne - benytter en digter som Gustaf Munch-Petersen sig i høj grad også af den antitetiske konstruktion, eksempelvis i digtet *Det underste land* (1933). Men Klaus Rifbjergs lyrik i starten af 1960'erne peger ikke så meget på de store spørgsmål i tilværelsen som på, hvad det gode og det onde er og ej heller på det eksistentielt splittede menneske. Lyrikken peger nærmere i retning af hverdagslige problemstillinger, der handler om mennesket som forbruger i og af den moderne tidsalder. Tom Kristensen anmelder i 1961 *Camouflage* i Politiken, og han skriver – dog med udgangspunkt i et andet men lignende citat – bl.a.: ”(...) saadan skriver han [Rifbjerg] om alt i dette

liv, paa samme maade, side op og side ned, uden tegnsætning. Dette er dog ikke for at vække sensation. Ved at undgaa tegn kan et ord faa dobbelt betydning, fordi det tilhører to sætninger paa én gang. Ved at undgaa tegn kan associationerne flyde over i hinanden, og det gør de i den grad, at størsteparten af digtet endnu er uklart (for mig). Ved at undgaa tegn kan ”lag på lag afdækkes af den skrækkelige sugeførmelse ved bevidstheden som kranium at være sig selv inden i den foranstaltning af organiseret griseri”. Ved at undgaa tegn kan han sige alt det altfor menneskelige uden plankeværksord. Det er hans form for camouflaje. Med den kan han trænge bag om alt, der er behæftet med tabu.” (Genudsendelse: *En svale, en hest, en flue* (Politiken den 5. september 2004, 2. sektion, side 7)

Thorkild Bjørnvig langer med sit essay *Den æstetiske idiosynkrasi* i 1960 ud efter den nye poesis fokuseren på detaljen. Den æstetiske idiosynkrasi manifesterer sig i al sin enkelthed – trods den noget besværlige formulering – i en tendens til overfølsomhed over for enkeltdele og petitesser (idiosynkrasi betyder overfølsomhed og i overført betydning modbydelighed). Bjørnvigs essay er inddelt i ikke mindre end femten kapitler, hvor de indledende kapitler fungerer som forklaring af begrebet og som optakt til den egentlige kritik af periodens nye poesi. Denne overfølsomhed og optagethed af enkeltdelene er hverken med fokus rettet mod det hæslige eller det smukke en ønskværdig anskuelse af verden. Bjørnvig taler ligefrem om, at man kan ’lide’ af æstetisk idiosynkrasi, som var det en lidelse i medicinsk forstand. Men med et af Bjørnvigs eksempler på idiosynkasiens udøvere, Adolf Hitler, synes argumenterne for begrebet som udtryk for (sinds)sygdom at være velbegrundede: ”Når Hitler likviderede den moderne ”udartede” kunst og dybest set drømte om at tilintetgøre alle grimme og mislykkede mennesker, samtidig med at han elskede glansbilleder af arisk ungdom i arbejde og krig og søgte at fremtugte en ny skøn menneskerace – så var det ekstreme udtryk for den æstetiske idiosynkrasi, et sydende virvar af fornemmelser, en banal dårlig smag. En borgerlig middelstandssmag. (...) Hjæret har ikke smag for detaillén, mens sans for helheden. Det er det store, det modne ved sand kunst at den kan tage det hæslige, det lidende og det, der ikke i banal forstand er skønt med i en organisk helhed, hvor der dog også er truffet et udvalg af virkelighedens elementer.” (side 42) Som det kan læses af citatet, så knytter overfølsomheden sig ikke blot til det hæslige, det grimme men i ligeså høj grad til det



Thorkild Bjørnvig, 1964

smukke, det skønne. For meget detalje og for lidt helhed er kendetegnene. Thorkild Bjørnvig retter for alvor sit angreb ind mod den nye poesi i kapitel tretten, hvor han skriver med direkte adressat til samtidens modernister: ”Følsomhed og fornemmelse har naturligvis altid eksisteret og vel altid været en risiko, men også en spore for menneskene til ædelhed og takt, til forfinelse og inderlighed, indføling og ømhed. Men hvor andre tiders tragiske konflikter måske mest udsprang af heftige lidenskaber, opflammende sanselighed, hjærtets egensind og følelser, som ikke gav fortabt, udspringer

konflikterne i dag mere af følsomhed og fornemmelse, der er gået over gevind og har udartet til det, jeg har kaldt den æstetiske idiosynkrasi. Dermed være altså ikke sagt, at de blot er af det onde, men denne undersøgelse har netop været helliget de negative sider, som jeg mener spiller så fatal en rolle i dag: Fascinationen af detailllen, i lyst eller had, og afskyen for den fysiske berøring, for dyret, og naturen. (...) Idiosynkrasiens væsen kan også defineres ved dens forhold til fortidens højdepunkter, som den har tilbøjelighed til enten at gøre énsidigt skønne, en modsætning til det forhåndenværende – eller til at gøre til et rent aspekt af det hæslige, det mest forstemmende i det forhåndenværende. Bestandigt svinger den imellem at alt har været anderledes – og intet har været anderledes, alt efter dens fascinationspunkt.” (side 47-48) Skrappere og mere præcis kritik af samtidens poesi fåes vel egentligt ikke, og Bjørnvigs essay er således et glimrende eksempel på den omvæltning digtningen i Danmark gennemgik omkring 1960.

I skærende kontrast til denne nye poesi står Jægers anti-moderne og derfor noget gammeldags lyrik fra hans samlinger i 1950'erne til og med *Cinna og andre digte* (1959). Med den stigende eksperimenteren hos 1950'ernes digtere med digtets struktur og dets til tider politisk- og ideologisk-farvede

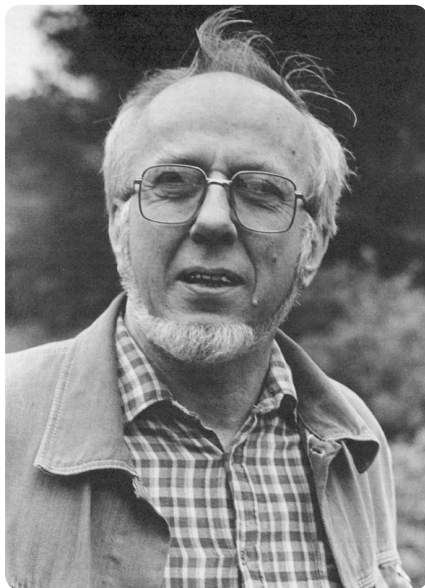
materiale falder Jæger længere og længere uden for normen. Jæger fastholder sin brug af enderimet og femfodsjamben – metriske formler, der ligger fjernt fra eksempelvis Ribbjergs digtning. Som illustrerende eksempel kan man sammenholde følgende strofe fra *Cinna* med det ovenstående citat fra *Camouflage*:

”O, maa min Drøm om dette Maaltid vare:
Femtusinde bespiser Ham med Brød.
Jeg vaagner, og jeg ved, det er Laetare.
Midfaste. Sulten vaagner med mit Kød.”
(Første strofe af digtet *Midfaste*, side 12)

Nok er digtet *Midfaste* meget originalt med sin sammenblanding af det kristne og erotiske, men tonen og rimene er håbløse våben i konfrontationen med den nye poesi, der allerede året efter *Cinna* bryder igennem. Jeg kan henvise til Finn Stein Larsens fremragende gennemgang af *Midfaste* i *Den magiske livskreds* (side 214 og frem); her skal uddraget blot tjene som eksempel på fornævnte omvæltning.

Vedrørende det politiske i den nye poesi, som Frank Jæger fra starten af undgår at indlemme i sit forfatterskab, så skal denne afstandtagen til det politiske også medregnes som en afgørende faktor i detroniseringen af Jæger som den laurbærkronede lyriker. Lotte Thyrring Andersen citerer i *Det grønne mørke* Frank Jæger for allerede i 1953 i et interview i *Information* at have ytret følgende statement vedrørende sin personlige skelnen imellem kunst og politik: ”Det er mit job at skrive digte – vel at mærke digte, der duer. Ligesom det er en skomagers at lave sko. Det betyder vel ikke, at man ikke ogsaa kan interessere sig for samfundet. Men jeg vil ikke engagere mig politisk. Det interesserer mig lige saa lidt som dybhavsdykning. Nogen vil sige, at digtene bliver harmløse derved. Det er ikke rigtigt. Naar jeg digter om død og fødsel og kærlighed, skriver jeg om naturskabte ting. Digter jeg godt, siger jeg noget væsentligt om de ting. Saa er det ikke harmløst. Men jeg har ikke lyst til at skrive om menneskeskabte ting. (...) Men der er en forskel paa de engagerede og mig. De skælder ud over en ”ansvarsløs fyr som Jæger”. For min skyld maa de gerne engagere sig. Og jeg akcepterer deres digte, naar de er gode...” (*Det grønne mørke* side 33-34) Som det fremgår af citatet, bliver Frank Jæger anfægtet for sin uvilje til at deltage i debatter om samtiden – især af kollegaen Erik Knudsen, hvem Jæger i øvrigt ikke havde noget

varmt venskab med. Knudsen skriver bl.a. om ham i 1950 i Social-Demokraten efter udgivelsen af Jægers tredje digtsamling *De 5 Aarstider*: ”Han kan jo ikke blive ved med at være naturbarn og fløjtespiller. Vi må jo have ham i skole engang.” (*Det grønne mørke* side 31) Men Knudsen og andre får ikke Frank Jæger i skole, hvilket er med til at fastholde ham i en rolle som en uengageret og ubekymret digter, der ikke vil følge med tiden. Jægers syn på poesien som udtryk for en skabende kraft, der ikke alene lader sig forklare som et stykke håndværk skabt af digteren i lighed med dét, at en murer bygger et hus (sådan som bl.a. Højholt synes at se på digtekunsten) bliver den væsentligste årsag til, at Jæger fremstår som gammeldags tænkende.



Per Højholt, 1987

Fra midten af 1960'erne deles strømningerne yderligere. Den nye bølge af realisme inden for prosaen (nyrealismen, som det senere bliver døbt) med forfattere som Anders Bodelsen, Leif Panduro, Christian Kampmann og Poul Ørum får et solidt fodfæste blandt befolkningen som 'forståelige' og dermed 'folkelige' forfattere, da disse i høj grad adskiller sig fra den mere og mere 'uforståelige' og dermed 'ufolkelige' digtning, som eksempelvis prosaisterne Seeberg og Sørensen samt lyrikere som Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen og Inger Christensen skaber. Sidstnævnte lyrikere drejer i sentresserne lyrikken ind på et metapoetisk spor og konstituerer

genren systemdigtning i dansk litteratur. Der tales nu om modernismens tredje fase – og sågar om postmodernisme – uden at jeg skal kaste mig ud i et forsvar eller en afvisning af den ene eller anden benævnelse. Men denne strømning inden for litteraturen er for flertallet uforståelig, hvilket afføder en slags folkelig 'modstandsbevægelse' med Peter Rindal som bannerfører, den såkaldte rindalisme, hvis hovedformål er at få afskaffet den i 1964 indførte

lov om kulturstøtte til bl.a. disse 'ufolkelige' digtere. Folkelig bliver til gengæld en forfatter som Bodelsen, hvis spændingsromaner sælger i flere oplag, og hans nok mest solgte roman *Tænk på et tal* (1968) filmatiseres allerede året efter udgivelsen. Også lyrikere som Benny Andersen og Halfdan Rasmussen er 'folkelige'



Benny Andersen, 1969

– mens en joker som Rifbjerg nu svæver et sted midt imellem. Han skriver i 1964 *Og andre historier*, der er en samling noveller, som nok er realistiske men svære for de mange at forstå; tag blot en novelle som *Skyernes skygge rammer mig*. Fra midten af 1960'erne og frem søger Rifbjerg tilbage mod det bredere publikum han fik i 1958 med *Den kroniske uskyld* og skriver en række romaner, der er mindre eksperimenterende end *Og andre historier* (romanerne *Operaelskeren* (1966), *Arkivet* (1967), *Lonni og Karl* (1968) og *Anna (jeg) Anna* (1969)).

Midt i dette morads af forskelligrettede strømninger inden for såvel lyrikken som prosaen udgives i 1966 Jægers tre lange noveller *Didrik*, *Degnen* og *Danserinden* under den 'folkelige' fællestitel *Danskere* med den højtidelige undertitel – *Tre Fortællinger af Fædrelandets Historie*. Handlingerne i de tre noveller udspiller sig i en fjern, dansk fortid – *Danserinden* foregår, som Finn Stein Larsen i *Den magiske livskreds* pointerer i sammenligningen med *Idylia*, i guldalderen eller romantikken. *Didrik* foregår i en endnu fjernere tid, hvor drengen Didrik ufrivilligt indkaldes til tjeneste for bondehæren i en væbnet kamp mod den guddommelige kejser. *Degnen* starter, hvor *Didrik* slap, idet personen Vikke, der er den degn, novellen *Degnen* kredser om, er dén degn, som sidst i *Didrik* beretter om Didriks død.

Men hvorfor udsende en samling som *Danskere* og følge den op et halvt år efter med en digtsamling som *Idylia* i en tid, hvor økonomisk vækst, velfærd og modernitet er nøglebegreber i samfundsdebatten og en tid, hvor 'det isolerede individ', socialrealisme og metapoese sætter dagsordenen inden for litteraturen? Jeg tror svaret ligger i det kendte princip: Aktion-reaktion. Jæger ser de nye digtere, der hersker i 1960'erne – "klumpen", som han kalder dem, der ikke er ham og Bjørnvig (*Den magiske livskreds* side 21) – som udtryk

for en udvanding af det særlige danske, de traditionsbundne digteriske toner, der beskæftiger sig med det for Jæger naturlige for lyrikken: Mennesket sat i samspil med naturen. I stedet ser han de nye digtere løbe af med kritikernes jubel ved at besyngne – på godt og ondt! - det materielle, den døde natur, unaturen, som den moderne verden gennem 1950'erne og 60'erne bringer med sig. Ikke ment således, at Frank Jæger naivt tror sig i stand til at vende strømmen – dreje tiden bagud – men måske for at holde sit eget digteriske credo i hævd: "Det er aldeles ligegyldigt, hvem der skriver gode digte, bare gode digte bliver skrevet." (Et uddrag fra Jægers takketale ved overrækkelsen af De gyldne laurbær) Dette credo gælder selvsagt også for Jægers prosa.

Men til trods for den tidsmæssige overensstemmelse i handlingsforløbene falder *Idylia* ikke på samme måde som *Danskere* uden for tidens modernisme-strømninger. For som Finn Stein Larsen pointerer i *Den magiske livskreds* i analysen af det lange titeldigt, der afslutter samlingen, er tiden flydende, idet moderne rekvisitter som cigaretter og pladespillere optræder side om side med historiske personer og sagnfigurer som Fru Heiberg og Ikaros. Denne bevægelse i tid og rum kan, som Finn Stein Larsen påpeger, kaldes modernistisk, og der kan findes mange træk ved *Idylia*, der adskiller samlingen radikalt fra de tidligere samlinger af Jæger. De otte år, der går fra *Cinna* til *Idylia*, kan med lethed ses både i digtenes struktur og i deres materiale, som det også vil fremgå af de kommende læsninger.



Frank Jæger med sønnen Niels, 1963

Når idyl bliver rotteføde

De følgende læsninger af fem udvalgte digte fra *Idylia* vil samlet pege på de for samlingen centrale tematikker. Og som lovet, vil jeg følge med digte og rette fokus mod værkets modtagelse blandt kritikerne, da også dette giver et godt billede af Frank Jæger som digter anno 1967.

Første Eftermiddag

Det første digt, jeg vil se nærmere på, er digtet *Første Eftermiddag*, der tidligere er blevet behandlet af både Lotte Thyrring Andersen og Finn Stein Larsen, men jeg har valgt også at inddrage dette digt, da det fungerer som en slags tematisk ouverture for samlingen som helhed.

FØRSTE EFTERMIDDAG

Du fylder mit tomme Timeglas med levende
Ord,
rødt drypper de sig deri og dufter berusende
søde.
Du piller et lille Hul i Lysthusets Lindevæg,
kniber dit Øje i og stirrer en Stund derud.
Men Rotten jeg saa i Morges, tilfældigt bag
Kælderruden,
den Rotte glemmer jeg ikke: Den sad og spiste et
Æg.

Aa det kan ikke regne i Dag, hvor du gerne vil se
Markernes myldrende Spirer, som trænger til
megen Sol.
Saa mange Skygger, du ønsker dig henover
Havens Gange,
staar frem af Stammernes Gem og ser meget
evige ud.
Men Rotten vil ikke glemmes, selvom jeg tier
om den,
saa æder den ind paa min Tanke: Den havde et
skabet Blik.



Frank Jæger, 1967

Al den Ejendom kender mig nu, Lysthuset her er
 dit,
 altid skal dine Lader og Ord være til herinde.
 Duerne hviler paa Taget, kaster sig bort paa een
 Gang,
 klapper forbi os højt oppe. Se, det er dine Duer.
 Morgenrotten er min. Den gemmer jeg i min
 Kælder.
 Jeg laaste den inde. Dens nøgne Hale piskede
 vredt.



Du kniber dit Øje i og kigger igen derud.
 Hestene staar i Dammen og drikker med tunge
 Maver.
 Du vender dig roligt mod mig, har mærket min
 lille Tvivl,
 rækker mig saa dine Hænder, som dufter af
 Sommersæbe.
 Over vort Møllenstensbord Idylas mørkeblaa
 Himmel.
 Rotten sidder i Græsset. Nu snuser den til din Fod.

Digtet er skrevet på urimede blankvers ('blank verse', femfodede jambiske vers) og med en for Frank Jæger usædvanlig opbrudt syntaks sammenholdt med tidligere digtsamlinger. Denne opbrudte eller fragmenterede syntaks skaber en uro omkring jegets udsagn, udtrykker en slags desperat fortvivlelse over virkelighedens mørke sandheder. Digtets struktur præger tonefaldet – som i det lange titeldigt - i retning af den spontane ytring, det 'ukonstruerede' og ligefremme digt.

I *Første Eftermiddag* har det lyriske jeg set noget, han ikke kan glemme: Rotten. Denne er i digtet et billede på bevidstheden om altings forgængelighed. Denne bevidsthed nager jeget, og det er en bevidsthed, han alene ejer og bekymrer sig om, og som kvinden – omsluttet af idyllen og intimiteten ved stedet – ikke har tanke for. Frank Jæger er i *Det grønne mørke* citeret for i et interview at have udtalt følgende om denne bagside af idyllen, som digtet *Første Eftermiddag* og samlingens øvrige kredser om. Han siger: "Titlen "Idylia" skal nærmest opfattes ironisk. Vi har her et miljø, som hvis man passerede

det som søndagsbilist på vejen, ville fremkalde kommentaren ”sikken en idyll!” Men jeg er trængt ind i det, jeg kan godt se den *ægte* idyl, men jeg kender også rotten i kælderen. *The Fox in the Attic*, Ræven på Loftet, kalder englænderne det, her er det rotten i kælderen. Det er alt det ubehagelige – lige fra de små ubehageligheder i livet, ægget, der er blevet hårdkogt i stedet for blødkogt om morgenen, og helt op til det *meget*, meget ubehagelige, der forestår os alle sammen, afgangens!” (side 103, Knud Schønberg: ”Der er rotter i idyllen”, interview med Frank Jæger i Ekstra Bladet 15. april 1967)

Nu skal man jo altid være varsom med forfatterens egne udlægninger, men her tror jeg nu, Jæger har en pointe og en glimrende nøgle til læseren af *Idyllia* og ikke mindst det nærværende digt. Disse ubehageligheder såsom det fejlkogte æg eller konkret i digtet ”Rotten”, der gemmer sig i kælderen, er vel egentligt blot banaliteter, der burde kunne forkastes som ubetydeligheder, som ikke-truende elementer i hverdagen. Ligesom vi alle ved, at vi en dag skal dø men ikke af den grund går rundt og er evigt forfærdede men i stedet undertrykker kendsgerningen – ubetydeliggør den. Men hvis denne evne er borte, så fylder disse små ubehageligheder pludselig mere end glæderne, som det er tilfældet med jeget i *Første Eftermiddag*. På det konkrete billedplan har jeget set en rotte, men på det overordnede abstrakte plan, er jeget blevet mindet om sin egen død og idyllens falske skin, og nu vil fokuseringen på den hæslige tanke, jf. den æstetiske idiosynkrasi, ikke høre op: ”Men Rotten vil ikke glemmes”. Jeg skal nedenfor yderligere uddybe, hvorledes jeget ikke formår at slippe rotten, der optager ham i en sådan grad, at den til sidst er i færd med at opæde kvinden og dermed muligheden for en kærlighedsfyldt sammensmeltning i idyllen.

Først og fremmest rummer *Første Eftermiddag* to centrale tematiske størrelser, som jeg vil rette fokus mod her og igen i behandlingen af det kommende udvalg af digte. Angsten for døden som den ene, her anslået ved det ”tomme Timeglas” og som den anden, den af Jæger selv omtalte, kendskabet til sprækkerne i idyllen – her til stede ved jegets ”lille Tvivl” og jegets proklamation: ”den rotte glemmer jeg ikke”. Digtet bevæger sig på tre planer vertikalt – lysthuset som det midterste plan, hvor jeget og kvinden befinder sig, kælderen, det underste plan, hvor jegets rotte hører til, og på taget, hvor duerne hviler sig først for straks efter at lette derfra. Derved er der grundlag for at tale om et spændingsfelt imellem to verdener, to livstilstande, der i digtet

ikke er bliver forenelige med hinanden. Det flygtige, lette og barnlige hører afgjort kvindens verden til, mens den voksnes tankeverden, angsten og tvivlen, hører jegets verden til, kælder verdenen, rottens verden. Lotte Thyrring Andersen skriver om dette forhold kvinden og jeget imellem: ”Jeget er (...) skildret som et tomt og hult menneske, mens kvinden er synonym med liv, fylde og dybde. Ved hjælp af den iøjnefaldende metafor – det tomme timeglas – symboliseres jegets væren, og der tegner sig et billede af liv uden indhold og substans.” (side 104) Jeg mener imidlertid, at der i høj grad også knytter sig noget pigeligt og nysgerrigt til kvindens udlængsel mod det frugtbare, idyllen ’derude’, der er et landskab med marker, som af hende ønskes levendegjort ved hjælp af solen. Jeget derimod ønsker regnen: ”Aa det kan ikke regne i Dag, hvor du gerne vil se / Markernes myldrende Spirer, som trænger til / megen Sol.” Herved er der også tale om en horisontal bevægelse i digtet eller rettere: Der er tale om et ønske om en horisontal bevægelse, idet hverken kvinden eller jeget jo forlader det tilsyneladende intime og idylliske kammer, lysthuset. At kvinden besidder dette frie, nysgerrige og ubekymrede sind samt ønsket om åndelig bevægelse er understreget ved duernes pludselige bevægelse opad i det fri. Både idyllen og duerne, typisk associerende uskyld i kraft af den hvide farve, bliver direkte knyttet til kvinden: ”Al din Ejendom kender mig nu, Lysthuset her er / dit, / altid skal dine Lader og Ord være til herinde. / Duerne hviler paa Taget, kaster sig bort paa een / Gang, / klapper forbi os højt oppe. Se, det er dine Duer”. Rotten derimod er mørk, typisk sammenkædet med sygdom og smitte – middelalderens bebuder af den ’sorte død’ - og det er disse egenskaber, jeget banalt sagt er ’forpestet’ af: ”Morgenrotten er min”, underforstået at påmindelsen om døden er jegets. Senere i digtet slås det kontrasterende ’ubesmittede’ sind atter fast som kvindens i beskrivelsen af hendes hænder, der dufter af ”Sommersæbe”. Der er igennem hele samlingen antydning et antitetisk forhold mellem duftassocierende elementer, der henholdsvis repræsenterer det smukke og det hæslige. ”Sommersæbe” hører selvsagt det



smukke til, og det er typisk associeret med kvindeskønnet som i digtet *Æblehave*, hvor første strofe lyder: ”Septemberblaat, Kuldestrøg, / Solen som blinder. / Her dufter saa godt, af Æbler, / af Røg, af Øhav, af Kvinder.” Samtidig knytter visse elementer sig til det hæslige, og disse er udeluk-

kende repræsentanter for dødsangsten og dermed jeget; ”Æg” i nærværende digt, ”Svovl” i *Ved Tybring Kirke*, ”Granstank” i *Sidenius i Tybring*, ”Tang”, blæret og brunt i ”*Den Slidte*”. Dermed fæstnes skønheden og hæsigheden ikke blot til de visuelt plan, men de transplanteres til alle sansemæssige planer i samlingen – ovenfor blot koncentreret om duftsansen. Høre- og smagssansen findes ligeledes brugt i *Idyllias* billedsprog.

For at vende tilbage til kvinden, som hun er beskrevet i *Første Eftermiddag*, så forbinder Lotte Thyrring Andersen i *Det grønne mørke* ord som fylde og dybde med kvinden, hvilket jeg mener er korrekt, men det ubekymrede sind – der kontrasterer jegets formørkede – er ikke inkluderet i denne beskrivelse, selvom Thyrring Andersen ganske rigtigt skriver, at ”hvor kvinden er *til stede i nuet*, travlt optaget af at kigge ud gennem hullet i lysthusets væg, er jeget *borte i sin angst* for rodden” (side 104), så mener jeg, det er vigtigt at få kontrasten, det antitetiske forhold, mellem det bekymrede og ikke-bekymrede med. For som det lange titeldigt *Idyllia* er præget af jegets nervøse diktion vekslende imellem manisk fabuleringen og angst forundring over den tavse kvindes væsen, så er det tydeligt, at denne kontrast mellem de tos sindstilstande også er tilstede i nærværende digt. Stedet ’derude’ er idyllen, hvor heste står ”i Dammen og drikker med tunge / Maver”. En sand overflod af ro og mæthed, der af kvinden er trukket med ind i det intime rum, lysthuset: ”altid skal dine Lader og Ord være til herinde”. Thyrring Andersens adjektiviske fylde falder her helt på sin rette plads. Kanske med ordene fra Salmernes bog kapitel 147, som indeholder versene: ”Jerusalem, pris Herren! Zion, lovsyng din Gud, som forstærker dine porte mod fjendens angreb og velsigner folket indenfor; som sænker fred over landet og fylder dine lader med korn”, skal denne overflod omkring kvinden forstås. For er det ikke netop i en sådan verden med fred og fordragelighed, Gudsbevåget, at den sande idyl kan findes? Derfor tror jeg også at kombinationen ”Lader og Ord” – og her ”Ord” som i Gudsord - er sat i samme verselinie. Men jeget formår ikke at hengive sig og stole blindt på idyllens beståen. Derfor ejer han tvivlen. Selv, for nu at blive i den bibelske retorik, da håndsrækningen finder sted, krakelerer troen på det ubekymrede liv og kærligheden. Bevidstheden om idyllens endeligt overskygger alt, og muligheden for sammensmeltning af mand og kvinde er udelukket. Selv den fredfyldte, frodige og håndsrækkende kvinde har i jegets bevidsthed allerede den ene fod halvt nede i graven: ”Over vort Møllestensbord Idyllias

mørkeblaa / Himmel. / Rotten sidder i Græsset. Nu snuser den til din Fod.” Alt formørkes. Over det tunge ”Møllestensbord” hænger himlen tung og ”mørkeblaa”. Landet Idylia er et rum, der tynger fra oven og æder fra neden. Idylia er blevet til et en uindtagelig verden, en uopnåelig tilstand.



Den Sovende

Digtet *Den Sovende* er oplagt at behandle efter et digt som *Første Eftermiddag*, da det er dét digt i samlingen, der tydeligst af alle behandler døden og angsten for samme. Digtet er det sidste i en række af i alt fire, en slags suite, der alle har titler, som begynder med *Den* - (*Den Spørgende*, *Den Slidte*, *Den Sommerlige* og *Den Sovende*). Da jeg vælger at behandle dette sidste digt i suiten først, skyldes det som nævnt, at det falder naturligst at behandle dette digt i forlængelse af *Første Eftermiddag* grundet det tematiske indhold.

DEN SOVENDE

Befriet for alt,
 Udkommets Frygt,
Ensomhedens Chikane.
 Men ogsaa for
Lys og Minder,
 Genskær af Lykke.
Hyldeduft.
 Regn efter Tørke.
Ugleskrig.
 Vindfløjens Knirken.

Den Døde befriet for alt,
ogsaa Angsten for Døden.

Digtets to sidste vers udpensler vel egentlig tematikken. Det levende menneske rummer frygt eller angst og glæde, mens det døde menneske er ”befriet” for alle disse følelser. Digtet er som udgangspunkt antitetisk. Det ’onde’

”Udkommets Frygt, / Ensomhedens Chikane,” er sat over for det ’gode’, ”Lys og Minder, / Genskær af Lykke. / Hyldeduft. / Regn efter Tørke.” Dette er umiddelbart nemt for læseren at rubricere ud fra tesen om ’befrielse’ fra livsleden, mens vers ni og ti ikke på samme måde lader sig inddele i gode eller dårlige livserfaringer: ”Ugleskrig, / Vindfløjens Knirken.” Der kan afgjort knyttes noget uhyggeligt til de to fænomener, da uglen er et natdyr, og disse oftest associeres med det dystre og ubehagelige. ”Vindfløjens Knirken” kan siges at høre samme skuffe til. Men dét, der adskiller disse fænomener fra de forudgående, er deres manglende modsætning eller antitese. Mens den frodige regn har den golde tørke som sin modpol, mangler ”Ugleskrig” sin modsætning repræsenteret i digtet. Der står eksempelvis ikke ’musvitlatter’ eller ’solsortesang’ i forbindelse med fænomenet, ligesom ”Vindfløjens Knirken” heller ikke ejer en antitese à la ’entréens varme’ eller ’bålets knitren’. Dog er der ingen tvivl om, at læseren vil opfatte versene som negativt ladede, selvom de med rette kunne hævdes at være to positive men meget subjektive, oplevede fænomener. Sproget i *Den Sovende* bliver med andre ord mere og mere knapt hen imod slutningen, der både er en repetition af anslagstesens ”befriet for alt” og en forklaring på samme. Dette hænger sammen med digtets brug af henholdsvis ’frygten’ og ’angsten’. Dette skal jeg forklare nærmere nedenfor. Som nævnt er det centrale ord i *Den Sovende* ”befriet”. Således både starter og slutter *Den Sovende* med at fastslå denne tilstand – en tilstand der må karakteriseres som døden. Anslagsvis befriet for ”Udkommets Frygt” (frygten for ikke at kunne mestre økonomisk overlevelse) og ”Ensomhedens” onde forfølgelse af individet. Kort sagt: Livet i sin ondeste form, den paranoide ensomhed. Psykologien skelner imellem frygten og angsten ved at definere frygten som værende et ubehag, der er rettet mod noget konkret, hvorimod angsten ikke har rod i noget håndgribeligt, rod i noget, der kan afhjælpes ved at omgå årsagen dertil og dermed fjerne angsten. Derfor er digtets to første sidestillede udsagn udtryk for en konkret lede ved tilværelsen, en frygt for ensomhedens overtag, der derfor samlet kan siges at være en angst for dét at være til. Angsten bringes helt konkret på bane i sidste verselinie, hvor ’befrielsen’ - i skikkelse af døden – har forløst individet i dets angst ved at fuldbyrde det uundgåelige.

Overordentligt interessant er det, at Frank Jæger benytter sig af netop ordet ”befriet” og det ’at befri’, hvis man retter fokus mod debutsamlingen *Dydige Digte*, der jo indeholder et langt og for det tidlige forfatterskab

programmatisk digt kaldet *Befrieren*. I dette digt proklamerer det lyriske jeg, at ”Som befrier drager jeg mod den mindste by, / jeg kan finde, og jeg er i vildrede med, / hvordan jeg skal befri menneskene / og for hvad.” (femte strofe) Dette kommenterer Lotte Thyrring Andersen således: ”Med denne ydmyge og tvivlende ytring, sættes der skel mellem drømmens og realitetens befrier.” (*Det grønne mørke*, side 17) Dette er interessant i sammenligning med digtet *Den Sovende*, da sønnen må betegnes som et fantasiens sted, der altså ikke er realiteternes verden. Men hvorfor tales der så om ”Den døde” og ikke *Den Sovende*? Sønnen er en tilstand mellem de to punkter eller stationer, som livet og døden kan siges at være. Den drømmende er således ikke befriet fra livet men må atter vågne op til realiteterne – den døde er derimod evigt forløst fra en opvågen. Man kunne derfor hævde, at selvom digtet er uden subjekt, så er jeget alligevel indirekte til stede – nemlig i titlen. Fanget i en drøm om dødens befrielse.

Der er i digtet ikke fremlagt noget bud på en tilstand, et liv efter døden. Altså er døden udelukkende en dør ud til et nihil. Intet følger efter, ingen frygt, angst eller for den sags skyld gode minder. Derfor er det også paradoksalt, at digtet slutter med at beskrive den døde som befriet fra angsten for døden, da døden jo netop er selve befrielsen. Det er nok nærmere uvisheden om tidspunktet for dens indtræden, den ventende dom – jf. digtet *Den Slidte*: ”hans Dom er ventet” – der er selve årsagen til angsten i *Den Sovende*.

I *Befrieren* vil drømmeren, jeget, vække menneskene af deres sovende tilstand, men magter det ikke, da jeget kun er i stand til dette i fantasien. I *Den Sovende* ligger befrielsen hinsides sønnen - i døden. Der er ikke tale om en vegeaterende søvn, der kan forbedre livet i den vågne tilstand, men et ophør, en forsvinden ind i intetheden. På samme vis opgiver befrieren i digtet af samme navn slutteligt at befri menneskene, han erkender sin magtesløshed, sin ugudelighed og lader sig til sidst korsfæste: ”Eengang er jeg



tømmermanden vår / og strækker mine arme vandret ud. / De trætte fødder finder hvile / hos hinanden. / Ser han op og spytter. / Alt er dødsenstyst. // Og mellem tømmermandens hænder / tager træet form af et / langfredagskors.” Men hvor der i *Befrieren* er tale om erkendelse af selvutilstrækkelighed og underkastelse,

er der i *Den Sovende* tale om befrielse i form af nåde, en befrielse fra livets ensomhed og angst.

Digtet er som nævnt bygget op omkring antiteser, men hvad, der adskiller dette digt fra *Den-suitens* tre øvrige digte, er dets fravær af subjektet. Man kunne således sige, at subjektet er ophørt med at eksistere. Jeg er befriet, hvilket også begrundes digtets placering som det sidste i *Idyllia* (når man ser bort fra det efterfølgende, lange titeldigt, der i dramatisk stil gennemspiller *Første Eftermiddags* tematiske indhold).

Den Spørgende

Dét, der manglede i *Den sovende*, har de tre andre digte i suiten, nemlig et subjekt. At disse pronominer er fraværende i *Den Sovende* skyldes naturligvis tematikken og adjektivet *befriet*. Subjektet eller objektet, der var engang, er nu borte. I *Den Spørgende* derimod er subjektet så afgjort tilstede i form af sine spørgsmål og dets dragne konklusioner:

DEN SPØRGENDE

Hvis ikke dine Knæ
 og dine Kindben spurgte,
hvis ikke dine Bryster,
 om nok saa smaa, hvem burde
saa Spørge?
 Det er dem og mig.
 Du mener: Os.
Jeg overhører Spørgsmaal.
 Svarer aldrig.
 Trods
Behændighed slaar Løgnen op
 som Ild. Det sker
at mine dumme Øjne er vaagne.
 Og de ser:
At jeg har falske Guder.
 At jeg har ægte Guder.
Den ærligste en Regn,
 der striber mine Ruder.

Den inderste er dig,
den mørkeste, den blanke,
hvor alt er nytteløst,
Virilitet og Tanke.
Hvor alt er dette: Dig.
Hvordan du alt udsletter.
Thi udenfor, thi udenfor
de lyse Nætter.



Strukturen eller metrikken er bygget op af jamber med enderim i formationen: abcdefghijklmllnopoqr. Altså er dette digt ikke så regelmæssigt i sit rimmønster, som de øvrige udvalgte digte, selvom enderimene konsekvent er placeret i de højrestillede vers. Digtets materiale eller indhold falder i to dele. De første fem vers er formet som et spørgsmål stillet af jeget til et du, en kvinde. Resten af digtet er en slags selvreflekterende og konstaterende monolog fremført af jeget. Der bliver ikke svaret på spørgsmålet men blot kort refereret til en opfattelse, kvinden besidder: "Du mener: Os." Altså er det 'tavse' du er også til stede i *Den Spørgende*, som det var tilfældet i *Første Eftermiddag* og er det i titeldigtet. Alligevel synes kvinden at være til stede i 'samtalen' mellem de to. Det fremlægges i jegets spørgsmål, at det er kvinden, der "burde" spørge. Vel og mærke den kødelige del af kvinden: "Knæ", "Kindben" og "Bryster". Efter spørgsmålet følger en sær sammenstilling af jeget og de kvindelige kropsdele i konstateringen: "Det er dem og mig." Men hvad er det, jeget og disse kvindelige former burde spørge om? Der er tale om bejleri fra jeget vendt mod kvinden – og en af jeget fejlfortolkning, en bevidst forvirring i opfattelsen af kvindens signaler. Jeget er lokket af kødet, mens kvinden er fikseret i den åndelige kærlighed eller sammensmeltningen af mand og kvinde i et "Os". En ny konstatering dukker op: "Jeg overhører Spørgsmaal. / Svarer aldrig." Som det er antydnet, er der et åbenlyst antitetisk forhold imellem det at spørge og det svare – men ingen af størrelserne føres helt ud. Der spørges ikke direkte, og der svares ikke direkte. Der er ikke tale om et ønske om kommunikation på et verbalt niveau men i stedet et ønske om kommunikation på et kropsligt niveau. Jeget deler ikke kvindens ønske om følelsesmæssig tosomhed men er udelukkende interesseret i det kropslige samvær. Dette kan ikke indfries, jeget vælger at overhøre spørgsmål, for

som det var tilfældet i *Første Eftermiddag*, så plager mørket jegets bevidsthed og deraf udspringer jegets ”falske Guder” og ”ægte Guder”. De ægte er bl.a. regnen, ”den ærligste”. Men regnen striber kun jegets ”Ruder”, hvor ruden skal ses som symbol på adskillelsen mellem jeget og det frugtbare. Den livgivende regn når ikke ind til jeget men forbliver udenfor. De ”falske Guder” derimod er bl.a. den føromtalte kødelighed, der ikke kan forenes med det ”ægte”, åndeligheden: ”Den inderste er dig, / den mørkeste, den blanke, / hvor alt er nytteløst, / Virilitet og Tanke. / Hvor alt er dette: Dig. / Hvordan du alt udsletter.” Kvinden er på én gang det attråede og det ødelæggende. Og dér, hvor kvinden som gentand for begæret og pejlemærke for jegets virilitet findes, er også mørket.

Finn Stein Larsen skriver om dette, at kvinden tillægges det ”blanke”, at hun ”måske [er] opfattet tingsligt” (*Den magiske livskreds* side 281), hvad jeg mener, der kan være meget rigtigt i. Den blanke egenskab forbinder jeg f.eks. med stål, metal i almindelighed eller sten – dvs. noget hårdt og koldt, hvorfor jeg tror, at dette tillæg til kvinden afgjort skal opfattes negativt. Med andre ord er kvinden gjort kold, mørk og udslettende.

Men denne anskuelse af kvinden som ødelæggende er selvpåfunden af jeget. Han opfinder selv denne ødelæggende side af kvinden, for som jeget selv udtrykker det, så ejer han ”dumme Øjne”: ”Trods / Behændighed slaar Løgnet op / som Ild. Det sker / at mine dumme Øjne er vaagne.” Det er disse øjne, der ser både de falske og ægte guder, men da øjnene er ”dumme”, skal denne uforlignelighed imellem manden og kvinden ses som en af jeget selvpåfunden barriere. Han opfinder kvindens ødelæggende natur i et anfald af masochisme – han gestalter en slags spleen, der fornægter ham indtræden i idyllen. Han ønsker med andre ord ikke, at den erotiske idyl skal fuldbyrdes, men at han i stedet skal plages af denne spleen, som alene udspringer af et ønske om uforløsthed; ”Thi udenfor, thi udenfor / de lyse Nætter.”

Igen kan en parallel til *Første Eftermiddag* drages med henblik på afkodningen af digtets rum. Hvor der i *Første Eftermiddag* var tale om en horisontal bevægelse i kvindens blik – hullet i lysthusets væg ud til idyllen – er der i *Den Spørgende* ligeledes to horisontale punkter eller steder, nemlig det inderste og mørke rum og det omgivende lyse, regn- og livsfyldte (natur)rum. *Den Spørgende* kontrasterer i sammenligning med *Første Eftermiddag* på det billedlige plan rettere forholdet imellem det kødelige og åndelige, end det

kontrasterer forholdet imellem idyl og angst. Man kunne sige, at angsten i *Den Spørgende* er til stede som en slags generator for den selvvalgte uforløsthed, en tilstand af spleen, som jeget har ønsket sig selv ind i.

Angsten spiller derimod igen en central størrelse i digtet *Den Slidte*, som efterfølger *Den Spørgende*.

Den Slidte

Erotikken, idyllen og kærligheden er i *Den Slidte* borte. Alene tilbage står deres modpol og ødelægger – bevidstheden om dødens uundgåelige indtræffen. Digtet er, som Finn Stein Larsen også gør læseren opmærksom på i *Den magiske livskreds*, bygget op om H. C. Andersens eventyr *Nattergalen* (1844). Det er langt fra første gang, Frank Jæger låner ”inventar”, som Stein Larsen kalder det, fra H. C. Andersen, en forfatter Jæger selvsagt beundrede. Således er titlen på Jægers novellesamling *Hverdagshistorier* (1951) direkte hentet fra H. C. Andersens eventyr *Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen* (1865), ligesom de små men dybsindige hverdagshistorier i samlingen alle er ment som en litterær opmuntring oven på Anden Verdenskrigs fem mørke år – ganske som førnævnte Andersen-eventyr, hvor poesien, de såkaldte ”Hverdagshistorier”, gemmes på flasker til brug i trange tider, var ment sådan (*Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen* udkom året efter krigen i 1864). Som nævnt henter *Den Slidte* sit stof fra *Nattergalen*, men som jeg skal komme nærmere ind på i min – i forhold til Stein Larsens - supplerende læsning af digtet, så er ’facit’ i digtet et andet end i *Nattergalen*.

DEN SLIDTE

Som Tang imellem
 mine Hænder Drømmen.
Og Hjertet tungt,
 uroligt, fyldt med Død.
Som Tang. Det blærede.
 Det brune. Strømmen
aflejred, bortrev
 hvad min Drøm betød.

af adjektivet ”uroligt” i vers fire: ”Og Hjertet tungt, / uroligt, fyldt med Død.” Finn Stein Larsen skriver om denne første strofe, at: ”Jeget eller den slidte er vågnet op efter en urolig nats søvn med nogle sammenhængsløse drømmeindringer, han ikke forstår. Han sammenligner dem med oprevet, rodløs og genaflejret tang i et strømmende flodleje.” Denne læsning, at jeget skulle være vågnet af en drøm, har jeg svært ved at følge - jeg vil sige, det er muligt, at det forholder sig således, men jeg kan ikke finde noget i digtet, der bekræfter en opvågning. At tangen skulle stamme fra et flodleje og ikke havet, at ”Strømmen” kun knytter sig floder og ikke til havets understrømme, kan jeg heller ikke erklære mig helt enig i – igen: Det er en mulighed, men det centrale, som jeg vil fremhæve, er substantivernes betydning og indbyrdes relation; ”Tang”, ”Drømmen”, ”Hjertet” og ”Strømmen”. For jeg vælger at læse hele den første strofe som omhandlende menneskekroppens slitage og endelige forfald. At ”Hjertet” er ”tungt” og ”fyldt med Død” peger tilbage mod tangen, idet strofens femte verselinie begynder: ”Som Tang.” Altså er hjertet både som drømmen, jeget ’bærer’ på, idet denne drøm er ”Som Tang”. Men også hjertet er ”Som Tang – ”tungt”, ”uroligt”, ”Det blærede”, ”Det brune” og ”fyldt med Død”. Ordet ”tungt” konnoterer træthed og nedslidthed, det urolige uregelmæssighed, blærerne sygdom, farven brun alderdom og rådenskab - til de to sidste knytter sig også ordene ”fyldt med Død”. Forskellen på drømmen og hjertet er således de egenskaber, der er hentet fra tangen, som de hver især er udstyret med. ”Drømmen” er forbundet med det flygtige, det kolde og våde og ”Hjertet” som nævnt bl.a. med uregelmæssighed, sygdom og alderdom.

”Strømmen” er den agerende faktor i første strofe, da det er den, der ”aflejred, bortrev / hvad min Drøm betød.” Dette skal forstås således, at ”Strømmen” både er det livgivende blod i kroppens baner, kroppens hav, der skyller ind og aflejrer spor i ”Hjertet” men samtidig trækker sig tilbage igen og dermed bortriver trygheden, det flygtige ved ”Drømmen”, der bor i ”Hjertet”. Der er altså på én gang tale om en fysisk beskrivelse af det menneskelige hjertes livslange arbejde med at skylle blodet gennem kroppen – og det levede livs uundgåelige slitage på mekanismen og dermed det menneskelige forfald: ”Det blærede. / Det brune.” Samtidig er der tale om et tab af den kunstneriske inspiration. ”Drømmen” eller kunstnerevnen er blevet bortrevet af ”Strømmen”, af det levede liv.

Det er her, *Nattergalen* skal tænkes ind i digtet. For som kejseren af Kina af den japanske kejser foræres en kunstig nattergal, der synger som den ægte, så ophører også mekanikken i den kunstige nattergal med at fungere. Den udtømmes for sin kunst – sin sang – efterhånden som tandhjulene i fuglen slides ned. Den mister med andre ord sin skaberkraft. Allerede her kan man ane den pointe, Frank Jæger lader overføre fra eventyret til sit digt, nemlig den pointe at den ægte kunst er den, der findes i naturen, og som mennesket i kunsten – det kunstige – kun i et begrænset omfang kan eftergøre naturen. Nattergalens sang er uforgængelig og evigt til stede i naturen – i kunsten beror genskabelsen på en forgængelig mekanik. Således er digteren også en imitator, en drømmer.

Jeget i *Den Slidte* er ikke endeligt udtømt som i *Den Sovende* – han er slidt. Derfor begynder anden strofe også med bebudelsen: ”Men endnu vil Pendulet. / Pumpen vil.” Begge substantiver er gammelkendte metaforer for hjertet, hvorfor der ikke er den større vanskelighed i afkodningen af udsagnet. Men der er alene tale om den ’menneskelige mekanik’. Den poetiske drivkraft bringes først på bane i de følgende vers: ”Og Viljen vil / en lille Stund endnu. / En Time synger henrykt. / Klokkespil.” Det er ”Viljen”, digterens kald, hvis man tænker heretikernes og sensymbolisternes metafysiske tanker ind i verset. Det er denne vilje, der leder frem til skabelsen. Ikke håndværket, mekanikken i sig selv – eller sat på spidsen: ”Viljen” kontra sentressernes systemdigteres og konkretisters syn på lyrikken som håndværk frembragt uden ’guddommeligt’ indblanden. Det efterfølgende vers, ”En Time synger henrykt”, er et vanskeligt vers at få mening ud af. Er det nattergalen, der synger en time ”henrykt”? Ganske vist er sangen som ekspressionsmiddel ikke indtil dette sted i digtet blevet antydnet, men måske skal digtet blot læses gennem et par gange for at få referencerne til *Nattergalen* med. Næste vers ”Klokkespil” er mere eller mindre direkte hentet fra Andersens eventyr, hvor følgende står skrevet: ””Lille Nattergal!” raabte den lille Kokkepige ganske højt, ”vor naadige Keiser vil saa gjerne, at Du skal synges for ham!” - ”Med største Fornøielse!” sagde Nattergalen og sang saa det var en Lyst. - ”Det er ligesom Glasklokker!” sagde Cavaleren, ”og see den lille Strube, hvor den bruger sig! (...)”” (*Nattergalen* side 189, *Samlede Eventyr og Historier*) Ligeledes er anden strofes to sidste vers også lysende klare i sine referencer til *Nattergalen*: ”Men slidte Hjul. / Og mange er itu.” Med ”Hjul” skal selvfølgelig forstås tandhjul, og

at de er itu peger direkte mod eventyrets kunstige nattergal, der slides ned af umådeholden brug. Samtidig er dette nok engang et billede på jegets forfald jf. titlen *Den Slidte*.

Digtets to sidste strofer omhandler jegets erkendelse af dødens indtræffen og dens årsag; ”Dig, Hjerter, skal jeg / dræbes af.” Samtidig er disse to sidste strofer direkte afspejlende scenen fra *Nattergalen*, hvor den gamle kejser ligger døende i sin seng: ”Den stakkels Keiser kunde næsten ikke trække Veiret, det var ligesom om der sad noget paa hans Bryst; han slog Øinene op, og da saae han, at det var Døden, der sad paa hans Bryst (...) og rundt om i Folderne af de store Fløiels Sengegardiner stak der forunderlige Hoveder frem, nogle ganske fæle, andre saa velsignede milde: det var alle Keiserens onde og gode Gjerninger, der saae paa ham, nu da Døden sad paa hans Hjerter.” (*Nattergalen* side 192) I *Den Slidte* lader Frank Jæger jeget optræde i rollen som kejseren, der tilses af – ikke personer – men dødssymboler, ure: ”Og dér / som paa de tavse Ure / deres blege / og tomme Aasyn / ser I, Døden ser.” De blege ure er en metafor for Døden – ”Tidens Genfærd”, som det hedder i Jægers eget digt *Romeo i Grotten (Cinna og andre digte)* – og Døden nævnes da også for at læseren ikke skal lades i tvivl om sammenhængen i denne metaforik.



Illustration fra *Nattergalen*

Men ligheden med *Nattergalens* ’dødslejescene’ er heller ikke til at overse. Bemærkelsesværdigt er det dog, at sceneriet er drejet i retning af det udelukkende negative – ingen ”velsignede milde” ansigter ser på *Den Slidte*, kun anonyme og tavse vidner som urene er. Finn Stein Larsen skriver meget præcist og for mig at se indiskutabelt om denne slutscene i *Den Slidte*: ”Døden – det forstår, ja, ser I, der står udenfor den centrale begivenhed – ser på ansigterne af kejserens personificerede gode og onde handlinger, der sammenlignes med istågåede og måske viserløse ure, eet for eet – og slutter med at se på

kejserens (alias det lyriske jags) eget. ”Thi/ vi selv var skabt/ i dette Billed”. Vi bærer dødens ansigtstræk, dvs. er dødsens, venter på døden, både som et almenmenneskeligt vilkår og som en pinagtig personlig erfaring. Dødens dom er alt, hvad der nu er tilbage. ”Punktum elsker I”, der står udenfor, omkring, lettede over, at I denne gang gik ram forbi.” (*Den magiske livskreds* side 283-284) I denne sidste scene er det lyriske jeg lig kejseren i *Nattergalen*, men modsat kejseren, så reddes jeget ikke fra døden af sangfuglen – eller sin egen skaberevne. For jeget er, som Stein Larsen også påpeger det, både nattergal og kejser i digtet – men svinder bort i det ”uudslettelige” og grusomme.

Igen er angsten tilstede. Her i versene ”Og Hjertet tungt, / uroligt, fyldt med Død.” og ”Dig, Hjerte, skal jeg / dræbes af”, som det også var tilfældet i *Første Eftermiddag*. Dog ganske anderledes var dødsangsten repræsenteret i *Den Sovende*, hvor døden var betragtet som en befrielse – en befrielse fra livsleden men også fra alt andet. En befrielse ud til intetheden. Hvad, der adskiller jeget i *Den Slidte* fra de andre digtes jeger, er dets omtale af skaberevnen – rollen som kunstig nattergal, som imiterende kunstner. Måske svaret på Frank Jægers farvel til lyrikken kan læses ud af et digt som *Den Slidte*? Jeg tror det.

Den Sommerlige

Det tredje af de fire *Den*-digte, som vil være det sidste, jeg retter fokus imod, er digtet *Den Sommerlige*. Den metriske stil fra de forrige to digte er fastholdt, dvs. enderimet også her er benyttet. Her dog ikke i kryds men i formationen aabb, hvis man fokuserer udelukkende på de højrestillede verselinier, hvor enderimene findes. Med disse aabb-rimmønstre er Frank Jæger vendt tilbage til en form, der minder meget om hans ungdoms lyrik, som den i *Dydige Digte* (1948) og *Morgenens Trompet* (1949). Det, der dog adskiller digtene i *Idyllia* og altså også nærværende digt fra de tidligere samlinger, er strukturen, de højrestillede verselinier. Man kunne hævde, at digtene har en tilstræbt modernistisk struktur, mens indholdet og typografien nærmest er tilstræbt gammeldags og romantisk. Denne diskussion vil jeg tage op efter min læsning af *Den Sommerlige*, hvor jeg som sagt også vil sige noget mere generelt om *Idyllias* modtagelse i pressen i 1967. Men først til digtet.

DEN SOMMERLIGE

Følger din lyse,
 din sorte Sti mellem Stammer.
Eet er nødvendigt:
 At godtage sine Skrammer.
Selvgodt Forsvar.
 Kvadratkilometeren rummer
alt, hvad jeg vil.
 Og det regner. Og Bygernes Summer
svulmer paa Debetsiden.
 Du ønskede dette.
Paa Trods blev det ønsket.
 Det løsere Forhæng. Det tætte.

Hvad ville jeg?
 Sommerskyens Hunde og Kæmper?
Dig, Mørke, ville jeg
 minde om mørke December.
Jer, Sommerkys,
 luftige, salige, minder jeg om
midt i mit Vintermørke:
 December kom.



De første to vers bygger på den klassiske modsætning mellem lys og mørke: ”Følger din lyse, / din sorte Sti mellem Stammer.” Et kontraspil imellem farverne sort og hvid. Og der er i versene næsten tale om en spontan selvkorrektion. Som om jeget nægter at se lys eller i al fald, mens udsagnet bliver til, forsvinder fra det eller vælger det fra og ender i mørke. Denne antydning kan underbygges med versene fra digtets anden strofe, hvor der står: ”Dig, Mørke, ville jeg / minde om mørke December.” Der er en vilje til at ville det mørke mørkere. Sommermørket ønskes transcenderet til vintermørke. Mere om dette nedenfor. Men hvad er denne sorte sti mellem stammerne, hvor, når man færdes derpå, må ”godtage sine Skrammer”? Jeg vil udlægge den teori, at stammerne er kvindens ben og stien, mørket hendes køn – altså at der er tale om en forførelse, en lokken af kvinden. En fremfærd, der koster jeget skrammer, men som han godtager for at nå sit mål: Samlejet. Hvordan

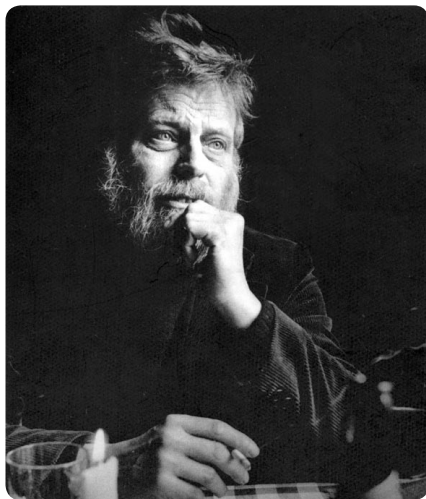
dette stemmer overens med et "Selvgodt Forsvar" kan forklares ud fra det forspil, der leder op til den seksuelle agt, det pirrende 'laden-som-om' – og som det står længere nede: "Det løsere Forhæng. Det tætte" – hvilket jeg mener kan læses som en beskrivelse af kvindens afklædning; kjolen, skørtet, blusen som "Det løsere Forhæng"; korsettet og underkjolen som "Det tætte." Ind imellem disse billeder støder vi på et af jeget fremsat statement, der lyder: "Kvadratkilometeren rummer / alt, hvad jeg vil." Jegets vilje ligger altså inden for denne geometriske figur – "Kvadratkilometeren" – der på sin vis er en spøjs størrelse men med det indledende sti-/stammebillede for øje en passende figur. Figuren er en måleenhed, der bl.a. bruges til at angive et skovareals størrelse – hvorfor det fint hænger sammen med billedet af kvindens ben som "Stammer" og stien, der grundet metaforens væsen nødvendigvis må være en skovsti og ikke en strandsti, gangsti, cykelsti eller andet. Det er altså intimitetens rum, kvindens forførelse af jeget, der drages ind i mørket 'mellem stammerne', der er indeholdt på denne kvadratkilometer. Med *Første Eftermiddag* i erindring kunne man med et malerisk billede kalde dette rum for en skovens idyl. Det er trods mørket et sommerligt rum, jeget befinder sig i. Og han befinder sig godt i dette rum, idet regnen er tilstede: "Og det regner. Og Bygernes Summer / svulmer paa Debetsiden." Igen er der lyrisk set brugt en sær term: "Debetsiden". Normalt bruges termerne debet og kredit inden for finansverdenen, hvor debet er det sted, hvor pengene går hen, og hvor kredit er det sted, pengene kommer fra. Altså lader skyerne i digtet megen regn falde, idet deres "Summer / svulmer paa Debetsiden." Men årsagen til dette kraftige regnfald tilskrives i første omgang et af kvinden fremsat ønske: "Du ønskede dette. / Paa Trods blev det ønsket." Men hvorfor er ønsket pludseligt anført som modvilligt? Igen må øjnene vendes mod *Første Eftermiddag*, hvori jeget nærmest lidende udtaler: "Aa det kan ikke regne i Dag, hvor du gerne vil se / Markernes myldrende Spirer, som trænger til / megen Sol." I denne situation, som Lotte Thyrring Andersen skriver det, optræder kvinden: "Som stod hun i forbindelse med højere magter". (*Det grønne mørke* side 105) Det er kvinden, der bestemmer, hun har ønsket, at regnen faldt – i trods – men det er dog stadig hende, der har ønsket det. Altså er her en antydning af eftergivelse, en given-med-dørene fra kvindens side. Men er jeget af den grund tilfreds? Nej, for anden strofe starter med den usikre, selvreflekterende udmelding fra jeget udformet som et todelt spørgsmål: "Hvad ville

jeg? / Sommerskyens Hunde og Kæmper?” Regnen gav ikke jeget den befrielse, det var nødvendigt for ham at få, så han kunne lade sig indleve i idyllen og det erotiske højdepunkt. I stedet befaler han sig selv at male fanden på væggen, at ødelægge det varme, mørke skov-skød ved at se det gode mørke som det gølge vintermørke: ”Dig, Mørke, ville jeg / minde om mørke December.” Der er altså tale om et bevidst fravalg af det gode, det erotiske, selvom det gode og frugtsommelige grundlag er tilstede i jeget selv: ”Jer, Sommerkys, / luftige, salige, minder jeg om / midt i mit Vintermørke”. Jegets drift mod ødelæggelsen, angsten for at mislykkes, angsten for idyllens kollaps tager nok engang overhånd og efterlader ham i en bittersød resignation eller uforløsthed: ”December kom.” Han indlever sig i en selvgestaltet spleen, og den erotiske forventning forbliver uforløst.

Jeg vil nu afslutte mine læsninger med at opsummere de væsentligste tematiske træk, som de fremkommer i de fem udvalgte digte.

I *Første Eftermiddag* præsenteres vi for rotten, der baner sig vej fra kælderens op i græsset, hvor den til sidst i digtet snuser til kvindens fod. Denne rotte er et billede på en iboende angst for døden hos jeget. Den er således årsagen til den krakelerede idyl, idet jeget ikke formår at undertrykke sin bevidsthed og idiosynkratiske fokuseren på det hæslige. Han formår ikke at undertrykke det basale livsvilkår, nemlig at mennesket er bestemt til at skulle dø – rotten, billedet derpå, en umiddelbar banalitet forstørres i jegets bevidsthed op og bliver livsstyrende og ødelæggende for en ellers umiddelbar let indtræden i idyllens rum i samvær med kvinden. Denne forstørrede banalitet og blokerende faktor for livsglæden og idyllen er en gennemgående tematisk størrelse i de øvrige digte.

I *Den Spørgende* lukker rummet sig om jeget, der inden døre møder mørket, de falske guder, liderligheden.



Frank Jøger, 1973

Udenfor findes de ægte guder, den ærligste i skikkelse af den frodige regn; ”Thi udenfor, thi udenfor / de lyse Nætter”.

I *Den Slidte* er bevidstheden om dødens uomgæelige indtræffen centralt placeret i en gengivelse af kejserens møde med døden i *Nattergalen*. Men ingen frelsende fugl dukker op. Døden er et punktum, ”Det uudslættelige, / grusomt.” Det menneskelige forfald er skildret som brunt og blæret tang, og der findes intet hinsides de tavse ures åsyn. Intetheden lurer, og dødsangsten fylder til sidst alt: ”Kun / hans Dom er ventet: / Punktum elsker I.”

I *Den Sommerlige* er de falske guder, liderligheden, igen den bærende motivation hos jeget. Men selv da jeget overøses af den frodige regn, vil tanken om vintermørket, døden, ikke slippe sit tag i jeget, og den erotiske idyl krakelerer nok engang.

I *Den Sovende* er subjektet kun tilstede i titlen – i digtet er det borte: ”Befriet for alt” også angsten for at skulle vågne igen – til angsten for døden. Døden er en befrielse men alene en befrielse til et nihil.

Inden jeg atter vil vende blikket mod det historiske, vil jeg som kobling nævne en anekdote, jeg hørte ved et besøg hos en boghandler i Rudkøbing sommeren 2003. En lille, lettere ubetydelig anekdote, men som måske alligevel kan forklare, hvorfor netop rotten er valgt som billede på dét, der i *Første Eftermiddag* forstyrrer idyllen.

Da ægteparret Jæger i 1954 køber den gamle lægebolig i Tranekær, er huset i så slem en forfatning, at det store hus – ifølge boghandleren – ikke kostede parret mere en 15.000 kroner. Forholdsvis få penge, også dengang. Og skægt nok blev boligen blandt de lokale kaldt for Rottenborg, da det efter sigende skulle have vrimlet med rotter – fra kælder til kvist.

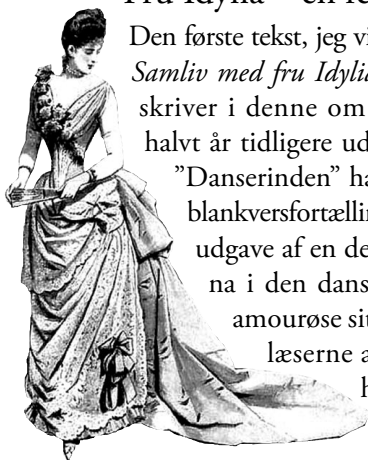
Dette rokker naturligvis ikke noget som helst ved digtets udsagn, og man kommer som læser ej heller nemmere til en forståelse af det med denne viden i baghånden, men med lidt kendskab til det biografiske, der i tilfældet Frank Jæger ikke altid bør holdes skarpt adskilt fra forfatterskabet, synes jeg nu alligevel, det giver læsningen en ekstra dimension. Bl.a. når man i *Den magiske livskreds* og *Skyggerne gror* kan læse beretninger fra Jæger-parrets venner og kolleger om, hvorledes familien Jægers langlandske idyl krakelerede op gennem 1960'erne og sluttelig endte i skilsmisse i 1970.

Idylia i samtiden

I det følgende afsnit vil jeg diskutere modtagelsen af *Idylia*, som den tog sig ud i pressen i 1967. Jeg vil konkret gribe fat i en kronik af Steffen Hejlskov Larsen, to anmeldelser af henholdsvis Niels Barfoed og Torben Brostrøm samt inddrage Finn Stein Larsens læsning af titeldigtet fra *Den magiske livskreds*. Dette gør jeg for at samle trådene fra mine læsninger af digtene og for at holde dem op imod den modtagelse, rosende og knap så rosende, *Idylia* fik af samtidens kritikere. Det er således mit ønske, at diskussionen vil belyse samlingen fra forskellige vinkler, der ikke nødvendigvis vil fremkalde et entydigt billede af værket som enten modernistisk eller gammeldags (som regressiv romantik) men nærmere opveje datidens argumenter for kritikken af værket mod egne argumenter for min tolkningsdrejning og mit tematiske fokus.

Det er som altid med den slags diskussioner på tværs af tid svært for den nutidige læser og debattør at opnå den fulde indsigt i en tid, der nu tilhører den litterære historieskrivning og ydermere at fange eventuelle polemiske undertoner i datidens kritik. Derfor, hvis tonen fra min side kan virke hård og generaliserende, skyldes det denne tidsforskydning og manglende oplysning hos mig som debattør og ordstyrer. Men sådan er betingelserne nu engang for denne type diskussion.

Fru Idylia – en femme fatale



Den første tekst, jeg vil diskutere, er Steffen Hejlskov Larsens kronik *Samliv med fru Idylia* (Berlingske Tidende 11. april 1967). Han skriver i denne om sammenhængen imellem *Idylia* og den et halvt år tidligere udgivne novellesamling *Danskere*, at ”novellen ”Danserinden” har miljø og holdning fælles med ”Idylia” – ja blankversfortællingen sidst i versbogen synes en forkortet lyrisk udgave af en del af historien om den forhenværende ballerina i den danske provins, og mange af digtene læses som amourøse situationer fra hendes lille roman.” Det skyldes læserne at oplyse, at i novellen *Danserinden*, skriver hovedpersonen i al hemmelighed på en roman, læserne får udstukket brudstykker fra.

Danserinden er gift med støberiejereren Herman og er hemmeligt forelsket i dennes gamle ven, Valdemar, der flytter ind hos dem som feriegæst. Herman bryder sig ikke om, at hun danser, hvorfor hendes kunstneriske levevej og passion nu er lagt på hylden. Det samme bliver også forelskelsen i Valdemar, da denne kun har øjne for maskinel udvikling til Hermans støberi. Som substitut for det kunstneriske og følelsesmæssige engagement i balletten og forelskelsen læser hun i stedet i smug i et gemt partitur, danser i tankerne, og vigtigst for novellen og dens metapoetiske indhold: Hun skriver på en trivialroman i et gammelt kladdehæfte, hun ligeledes holder hemmeligt for alle andre. Hun udlever dermed både sin dans og forelskelse gennem kunsten. Både *Danserinden* og hendes lille, hemmelige roman foregår tidsmæssigt i starten af det 19. århundrede – som *Idylia*. På den måde kunne man føre Steffen Hejlskov Larsens iagttagelse videre og sige, at *Idylia* foreligger som en forlængelse af *Danskere* fra 1966. Dog mangler Steffen Hejlskov Larsen at bemærke, at den væsentligste tematik i *Idylia*, dødsangsten og bevidstheden om livets forgængelighed, ikke findes i *Danskere* og derfor heller ikke i *Danserinden*. Det uhyggelige, der hviler over digtene i *Idylia* og ikke mindst over jeget og dets uvilje mod den fuldbyrdede kærlighed til kvinden, indlevelsen i idyllen, genfindes langt fra nogetsteds i novellen og ej heller i de små brudstykker af danserindens litterære arbejde. Hejlskov Larsen skriver videre om jegets forhold til kvinden: ”Jeget og dryaden i tweed og støvletter elsker hinanden på kompliceret vis. Hun begærer snart smægtende, snart ubønhørligt. Han elsker, men afstår gang på gang; længes dog, men frygter kravene; kredser omkring hende månesyg og fuld af feber.” Det er min opfattelse, at digtet *Første Eftermiddag* tydeligt fremlægger svaret på, hvorfor jeget afstår fra fuldbyrdelsen af idyllen og erotikken, men Hejlskov Larsen nævner den ikke i sin kronik, trods åbningsdigtets funktion som tematisk præsentation og forlæg for de øvrige digte – og især titeldigtet. Når dette overses, fremstår Hejlskov Larsens læsning af *Idylia* pludselig kun som et rids i overfladen i den forstand, at kun den håbløse ’legen-tag-fat’-kærlighed mellem jeget og kvinden berøres. Ikke den kamp, jeget kæmper med sin mørke bevidsthed, og som er den væsentligste årsag til, at han afstår fra at kaste sig ind i idyllens ro. Rotten nævnes ikke med ét ord i Hejlskov Larsens kronik. Derfor kan kronikken på

mange måder ses som udtryk for den misforståede opfattelse af Frank Jæger, der som digter ikke var forventet at skrive om den døde idyl, sammenbruddet, da forfatterskabet hidtil havde stået plantet på en nok så levende idyl, den rige natur, det idylliske Langeland (som besunget i eksempelvis *Havkarlens Sange* (1956)). Og tydeligst savnet er den lyse erotikers stemme, når man læser Hejlskov Larsens sidste konkluderende ord om *Idylia*: ”Jæger holder stadig til i kvindehaverne, om end ikke længere som hjort. Tværtimod synes han nu som en anden gartner i færd med at plante træer og buske, hvor han i dyreham i sin ungdom åd de friske og bløde knopper. Man bliver nok mindre spendabel med kærligheden og poesien med årene.”



Frank Jæger, 1973

Hvad, Steffen Hejlskov Larsen til gengæld har fat i, er diskussionen vedrørende Frank Jægers stil – modernisme eller romantik. Han skriver bl.a. om stilen i *Idylia*: ”Der er derfor ingen kompliceret metaforik i Jægers tableauer, helst bruger han den pedantiske sammenligning, hvis der skal skabes overgange mellem forgrund, mellemgrund og baggrund i det lyriske. Kun når jeget flygter fra Eros, kan det forvandle sig til personificeret natur – eller kvinden kan som et personificeret landskab prøve at engagere ham. Men dette er jo netop klassiske forvandlingsnumre, kendt fra de lyriske gardenparties i romantismen, Aarestrups og Winthers sommerlege. Der er således en duft af uforgængelig poesi i ”Idylia” (...). Midterafsnittene i bogen indeholder ligeledes en del skrøbelige sager, især er de tekster mislykkedes, hvor Jæger har forsøgt sig i halvmodernistisk stil à la Thorkild Bjørnvig. ”Udsyn fra Færgen” og især ”Sidenius i Tybring” er forfejlede, hverken mere eller mindre.” Således langer Steffen Hejlskov Larsen altså ud efter Frank Jæger for halvhjertet at prøve kræfter med den modernistiske stil, som i førstnævnte eksempel (*Udsyn fra Færgen*) kommer til syne ved et minimalt sprog, en stærkt opbrudt syntaks og i det andet (*Sidenius i Tybring*) med samme sproglige eksperimenteren samt påfaldende stilblanding, idet digtet er inddelt i fire passager, hvor del ét og fire er ens i strukturen, mens del to og tre er rimede vers – afsnit to inddelt i fem strofer med hver to vers på formen

aabbcdddee, mens afsnit tre benytter sig af krydsede enderim. Personligt har jeg svært ved at se digtene som ”forfejlede”, men jeg kan forstå Hejlskov Larsens kritik ud fra den betragtning, at han har oplevet Frank Jægers digte i *Idylia* som svære at kategorisere sammenholdt med samtidige værker. Og som det også forklares i kronikken, så er Jæger det ene øjeblik stærkt romantisk – som i titeldiget, hvor Hejlskov Larsen synes, at blankversfortællingen er lidt ”diffus, fru Heiberg er for meget af det gode, når man hele tiden hører hr. Heiberg også” – mens Jæger altså andre steder er en tand for moderne eller værre: Han mislykkes i forsøget på at være det. Ud fra denne kritik kan man se et billede opstillet af en digter, der spænder vidt men ikke har fundet sit faste ståsted blandt datidens lyrikere – en digter, der prøver at være ’lidt’ som dem (Bjørnvig), men samtidig forkaster dem på næste side med en tilbagevenden til den traditionelle, rimede digtform. Sådan læser jeg i al fald kritikken. Og er dette forstået rigtigt, så har Steffen Hejlskov Larsen både sagt noget rigtigt om Jæger som lyriker i 1960’erne men samtidig også overset den udvikling, der rent faktisk har fundet sted fra dagene med gyldne laurbær og *Cinna*-digtene. For som Hejlskov Larsen selv er inde på, så holder Jæger ”stadig til i kvindehaverne, om end ikke længere som hjort”. Korrekt. Ikke som en brølende kronhjort ved en idyllisk skovsø men nærmere som ”en raadvild Hare (...) een hvis bange Hjerter danser / sigselv til Døde” for nu at citere fra det lange digt *Idylia*. Angsten er rykket ind på den ubekymrede, unge digter i årene mellem 1959-67 (fra *Cinna* til *Idylia*), hvorfor også digtene – naturligt nok – må afspejle en mere voksen perception af verden, hvor idyllen har fået skår.

Den uforløste forventning

Også Niels Barfoed diskuterer den stilmæssige og tematiske udvikling i Frank Jægers lyrik i sin anmeldelse af *Idylia* fra 1967 under overskriften *Rokoko og rotter* med den ligeså sigende underoverskrift *Frank Jægers nye digte – efter otte år* (Politiken 11. april 1967). Alene overskrifterne vidner om i al fald to ting, Barfoed har set, som Hejlskov Larsen overså eller misforstod. Det tematiske billede, ’rotten’, og udviklingen i lyrikken, det ’nye’. Men dette nye opfatter Barfoed ikke just som noget positivt træk ved Jægers lyrik, for som han koncist skriver: ”En mærkelig bog. Det pompøse og flotte er borte – og selvsikkerheden.” Som det står skrevet her, så menes der Jægers egen

selsikkerhed og ikke samlingens jeks selsikkerhed. Det sidste havde været rigtigt set, for som det også i mine læsninger er blevet fremhævet, så opererer samlingen så afgjort med et usikkert subjekt, der vil ét men bremses af noget andet – frivilligt som ufrivilligt. Men at påstå, at Frank Jæger skulle være blevet usikker på sig selv som lyriker, alene fordi tonen er en anden, og fordi digtenes ydre struktur er eksperimenterende, skaber afgjort grundlag for en diskussion. Kanske Niels Barfoed med så klar en udmelding er faldet for samme trang til at sætte Jæger i bås, fastholde ham i en tidslomme, hvilken han ikke er 'tilladt' at skrive sig ud af – hverken i progressiv eller regressiv retning. Jæger gør netop begge dele med *Idylia* – skriften, rimene, billederne og handlingen er tidlig gammeldags, regressiv, mens strukturen, syntaksen er ny, progressiv – i passager meget modernistisk. Det er denne splittelse, Barfoed bygger sin påstand om mistet selsikkerhed på: "(...) allerede i titlen vedkender Jæger sig præcist sin dobbelte situation: arbejdet med idyllens problematik og de klassiske former. Ikke desto mindre fremtræder bogen som den hidtil uklareste i det lyriske forfatterskab. Hermed sigter jeg ikke til, at digtenes ydre former frembyder tilegnelsesmæssige problemer. Det er de bærende holdninger, der forvirrer ved deres mangel på gennemspillethed og gennemslagskraft. Tvivl er slået ind i digtene, men en tvivl, der ligesom ikke er blevet erkendt og aftvunget sin virkelige energi og retning." Altså er det Barfoeds opfattelse, at Frank Jæger ikke klar nok i sit litterære 'budskab' (for nu at bruge et rigtigt fyord inden for tekstanalysen). Men behøver værker nødvendigvis at have en klar defineret holdning? Og lader den af Barfoed omtalte tvivl (eller måske angst?) overhovedet sig pege i én bestemt retning? Jeg mener netop denne manglearmede angst og tvivl, der præger jeget i samlingen, er styrket af at *Idylia* i sin komposition er ligeså rådvild – og man kan måske derfor endda tale om et bevidst metafiktivt træk ved værket. Barfoed omtaler stilskeft som fornyende men ikke frugtbart: "Formelt set er der sket en tilspidsning siden sidst. Verset og dets virkemidler er blevet mere ciseleret, udarbejdet. Rim og rytmer slynger sig mere fortænkt, samtidig med at den indre bevægelse delvis er lammet og ikke har ladet sig tvinge frem. Klassicismen er blevet – rokokko."

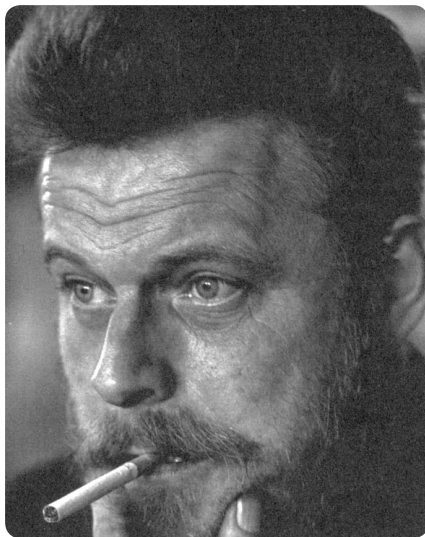
Men Niels Barfoed ser som nævnt også rotten, selvom omtalen – på trods af den lovende overskrift – ikke er overvældende. Der siges kort, at "I bogens verden (...) manifesterer nu og da det farlige og fortrængte sig: en

rotte dukker op fra kældrene, spisende et æg.” Yderligere kommentarer om rotten som billede på en dødsangst og –bevidsthed, der findes i samlingen som helhed, fremsættes ikke. Det mangler, synes jeg. I stedet vælger Niels Barfoed at fokusere på Jægers bevægelser ind og ud af antropomorficeringen – som også Hejlskov Larsen er inde på. Barfoed skriver på én gang meget præcist men alligevel uden at bruge betegnelser som angst, forgængelighed, livslede eller krakeleret idyl: ”Overhovedet er der flere udtryk for denne gliden ind og bort i natur, denne tilbagevigende bevægelse fra bevidsthed til ubevidsthed, denne synken fra standset vækst til ældethed – en slags opløsning og forsvinden, der tit kalder på sin modsætning: en bøn om ny begyndelse, ny uskyld og friskhed. Men den uopfyldte forventning er det dominerende.” Det uopfyldte er afgjort det centrale for mange af digtene. Som den erotiske forventning i *Den Spørgende* lades stå uopfyldt hen, men det er jeget selv, der rådvild og bevidst om det uholdbare ved det erotiske samvær – og ligeledes i *Den Sommerlige* – der lader forventningen styrte i grus. Uforløstheden er oftest et valg, jeget selv tager på baggrund af en ufrivillig påmindelse om altings forgængelighed. Og den nævnte ”bøn om ny begyndelse” er aldeles fraværende i et digt som *Den Sovende*, hvor kun befrielsen i form af døden er lig med et punktum for livsleden – og dermed også livsglæden. På samme måde synes Barfoed på én gang at være præcis og upræcis i sin karakteristisk af digtene i følgende udtalelse: ”Mange af digtene bevæger sig i et *clairobscur*, der ikke har ladet sig rokke. De er ligesom standset i væksten og munder ud – eller hører op - i en åben situation, der har mere med iboende rådvildhed at gøre end med gennemført erkendelse – for nu at bringe et dyrt ord ind i billedet.” Tydeligt er det, at jeget i *Idyllia* er rådvild, men at der ikke skulle være tale om ”gennemført erkendelse”, er jeg uenig i. Som jeg selv har søgt at påvise, og som jeg har citeret både Lotte Thyrring Andersen og Finn Stein Larsen samt Frank Jæger selv for at mene, så synes det netop at være tilfældet med jeget, at han er bevidst om verdens virkelige natur (eller mere præcist: Idyllens bagside), hvorfor han må siges at have ’erkendt’ det umulige ved livsførelsen i idyllens tegn. Dette fører selvsagt til rådvildhed, da jeget jo ikke er en gud, der kan hæve sig over tvivlen og angsten, men stadig blot er et menneske. Måske Barfoed også har tænkt i retning af dette, da han taler om en ”gennemført” erkendelse og ikke bare en bevidsthed om situationens håbløshed? Tvivlen skal komme ham til gode.

Antydningen af at Frank Jæger med *Idylia* skulle have bevæget sig i retning af en ny poetik foreligger også i Barfoeds anmeldelse. Som han er inde på, så er, som allerede citeret, versets struktur mere ”ciseleret” (dekoreret, fint udskåret) og digtene ”bevæger sig i et *clairobscur*”, hvilket vil sige en tåget, grå, udvisket verden, hvor enkeltdele træder frem i et overoplyst fokus. Og netop fokuseringen på enkeltdelene, detaljen, er et udpræget modernistisk træk og samtidig dét træk, Thorkild Bjørnvig kritiserer i sit essay *Den æstetiske idiosynkrasi*. Jeg mener imidlertid ikke – og det tror jeg heller ikke Niels Barfoed har gjort – at Frank Jæger lider af denne æstetiske idiosynkrasi i den strenge, negative forstand – jeget i digtene gør, Jæger ikke. Men der er i *Idylia* en i hidtil uset tendens til fortætning i sproget, brugen af en minimalistisk syntaks, der ikke maler brede billeder men ’udskærer’ små billeder, symboler, der afkodet dækker over livets store begreber, følelser og tanker. Som rotten *Første Eftermiddag* er ét eksempel på – som graveren med skalpen i hånden *Ved Tybring Kirke* i det kolde, tågede rum med musvågeskrigene er et andet eksempel på. På samme vis kategoriserer Finn Stein Larsen i *Den magiske livskreds* titeldigtet som værende udpræget modernistisk, som jeg allerede har været inde på det i mit historiske afsnit. Det tidsmæssigt forskudte men i digtets handlingsforløb samtidige: Fru Heibergs monolog og Ikaros i skikkelse

af smedens søn over for moderne remedier som cigaretter, jeans og grammofonplader.

Niels Barfoed afslutter sin anmeldelse med at kaste et blik ud i fremtiden og formulere følgende om Frank Jægers livtag med tidens lyrikform: ”(...) man tør tro, at denne bog alt andet til trods er lovende. Den tyder på, at der bliver rigeligt at gøre for ham [Frank Jæger] i fremtiden. I al sin blottethed bag de uvej-somme slyngninger og med sit forsøg på at stille de første poster op i et nyt regnskab er ”*Idylia*” bevægende – og vil sætte digteren i bevægelse.”



Frank Jæger, 1970

Denne forudsigtelse kunne ikke være mere forkert, selvom den er nok så velment. *Idylia* bliver som bekendt det sidste lyriske værk, Frank Jæger skriver inden sin død i 1977. Man fristes til at sige, at rådvildheden hos digtenes jeg og billedet af imitatorens sammenbrud i *Den Slidte* med rette kunne være transplanteret til forfatteren bag værket.

Mester og bulmeurten

Torben Brostrøm er den af de tre samtidige kritikere, jeg her har valgt at fremhæve, der bedst forsøger at placere samlingen i dens samtid. Det gør han i sin anmeldelse *Tybrings Mester-Poet*. (11. april 1967, her taget fra *Underspil – Litterær kritik i udvalg*, Gads Forlag 2002) Brostrøm leverer en læsning af samlingen, der behandler alle dens væsentlige billeder, og han sætter *Idylia* i litterær bås. Men ikke i en bås, der er udelukkende romantisk, modernistisk eller (sen)symbolistisk; den sættes i en for Frank Jæger unik bås, der er tidslig ulineær og anti-ideologisk. Indledningsvis afskriver Brostrøm således *Idylia* som tilhørende tidens, dvs. sentressernes, lyriske modernisme. Han skriver: ”Digtenes verdensbillede er det samme [som i ungdomsproduktionen]: et værdifast, litterært (lejlighedsvis helt dokumentarisk) præget kosmos, som ingen eventuelle personlige kriser eller nutidige anti-ideologier har kunnet nedbryde, snarere tværtimod. Støttestrukturer hentes i fortidens kultur, i ord som har patina og fortrolighed, miljøer som ånder gedigen spiritualitet, enten de er skabt ved pastiche eller hentet ud af historien. Digterens forhold til traditionen er forelsket, uironisk, jævnlig med duft af potpourrikrukke. Poesiens blomst er en krydderurt.” (side 75) Man fristes til påstå, at også Brostrøm har overset rodden i græsset, for hvor er angsten, døden og resignationen henne? Disse aspekter får Brostrøm ikke rigtig fat i, og han afviser endda, at Jægers egne personlige kriser skulle have fordunklet eller blot mærket samlingens digte. Brostrøm udviser en stærk tiltro til, at værk og forfatter er adskillelige størrelser, og han er den første til at indrømme, at ikke alt i samlingen er forståelig poesi. Det sidste kan han have ret i. Han skriver, at digterens opfundne univers kaldet *Idylia* ikke er ”skabt som en demonstration af en idé, har ingen prætentioner om at sætte nutiden eller fortiden, ”den moderne situation”, i perspektiv, men er et privat opbygget eventyrland, som med sin stofreale og sproglige ramme tillader poeten en

art objektivisering af komplicerede stemninger. Det er et temperaments- og smagsvalg, og gjort med smag. Det giver frihed at begrænse sig, at turde vælge sin egen verden, skønt man véd, den ikke er i kurs. Giver det klarhed? Ikke for undertegnede læser, som i flere tilfælde er ude af stand til at skønne, hvad der tales om, på grund af manglende associationsfælleskab. Det kan ligefrem være svært at afgøre, om et digt er positivt eller negativt ladet.” (side 75) Det sidste må tilskrives den nye, ordknappe stil, Jæger har anvendt i *Idylia*. Men Brostrøm gør to ting i det netop citerede. Dels roser han Jæger for sin ”smag” – digtenes ord og rytmer er flotte, men de er blot ikke moderne, ikke ”i kurs”. Her er det, jeg aner en vis vilje hos Brostrøm til at lægge Jæger op på en hylde, hvorfra han må opvejes mod sit eget forfatterskab som eneste sammenligningsgrundlag. Han er med andre ord en trodsig éner – ganske vist med smag. Det ligger mellem linierne, som jeg læser Brostrøms anmeldelse, at Frank Jæger er en anelse for selvsikker, for bombastisk, når han som en anden Rasmus Modsat sender en samling som *Idylia* på gaden i 1967. Dette strider imod, hvad Barfoed mente, nemlig at selvsikkerheden var væk, men at samlingen præsenterede kimene til en progressiv fremgang i Jægers lyrik. Brostrøm udviser tværtom en anelse af nonchalant medfølelse med digteren, der ikke vil være med på noderne – stiller sig uforstående over for Jægers stadig smagfulde men afkodningsmæssige svære billedannelser. Han afslutter kritikken af det stilmæssige med ordene: ”Underlig uvidenhed over for Jægers forfinede bravhed. Krydderurten bliver til en bulmeurt.” (side 75) En noget sær omtale af Jægers poesi, idet bulmeurten hyppigt bruges i smertestillende medicin og som gift i rigere doser – skulle poesien være smertestillende enddog giftig? Jeg har svært ved at fange Brostrøms kritik på det punkt.

Idylia indeholder fem digte, hvor en *Mester* er omtalt. Denne ”dobbeltfigur”, som Brostrøm kalder den, er vekslende i sit dække over henholdsvis en gud, en Kristusfigur og kunstens ophavsmand. Når der er tale om en ”dobbeltfigur”, så skyldes det, at Brostrøm især tillægger *Mester* to egenskaber: Frodighed og afmagt. På den måde må samlingens jeg og du også kunne spejles i dette billede, da han ofte rammes af afmagten, og hun ofte er omtalt som frodig. Dette omtaler Brostrøm på følgende vis: ”Med dette temmelig uforpligtende temaord [Mester] skabes en tone af fortrolighed, af sikkerhed og orden i den tybringske verden, og samtidig giver det et præg af konkretion til naturen og tingene. Det udelukker dog ikke, at jeg’et – som er

flere i denne bog, skønt ikke til at skelne fra hinanden – kommer ud for omkastelser, nederlags-, ensomheds-, afmagts- og afskedserfaringer ved siden af runde og fulde glæder.” (side 76) Igen synes jeg, Brostrøm undlader at benævne årsagen til alle disse følelser, som jeget gennemlever, selvom Brostrøm er nået væsentligt længere ind på livet af samlingen end eksempelvis Steffen Hejlskov Larsen, idet Brostrøm afviser, at samlingen blot handler om liv og kærlighed: ”Det er ikke modernismens gamle tema om livet, kærligheden, der forbruges til kunst, men samlivets, mødets betydning til skabelse af den udfoldelse, der betinger kunst, altså en stræben mod skønhed og harmoni, og heri er Frank Jæger, der bedst måles med 19. århundredes alen, mere borgerlig romantiker end symbolist.” (side 76) Det er rigtigt, at der stræbes mod skønhed og harmoni, men noget står i vejen – dette noget bevæger i følge min overbevisning Jæger væk fra romantikernes kunstskebelte og placerer ham på lige fod med modernisterne i 1960’erne. For var det ikke netop ’bæreren’ af den æstetiske idiosynkrasi, som Bjørnvig fandt tilstede i 1960 blandt datidens digtere, der fokuserede på det hæsle, på enkeltdele? Rotten i *Idyllia* er æstetisk hæsle, og den bliver som enkeltdele blæst op til at overskygge hele det lyriske rums idylliske inventar. Dette må afgjort siges at være en modernistisk træk hos Jæger – og derfor ikke et borgerligt romantisk. Selve anskuelsen af rotten som det angstfremkaldende er i sig selv en stærk antitese over for tesen om den romantiske idyl i Tybring, og dette antitetiske er ligeledes et modernistisk træk.

Denne diskussion vedrørende Frank Jæger som modernistisk digter skal jeg følgende fokusere mere specifikt på i min fremlæggelse af Finn Stein Larsens synspunkter, som de kommer til udtryk i *Den magiske livskreds*.

Digter af tiden?

Finn Stein Larsen er fra starten af i sin behandling af *Idyllia* ganske klar i sin kategorisering af Frank Jæger som modernistisk digter. Og han begrunder denne kategorisering med ganske tungtvejende og præcise argumenter. Især er det det fire-delte titeldigt, der påkalder sig tilhørsforholdet til den modernistiske tradition. Stein Larsen skriver således til læseren i sin behandling af digtet: ”(...) for den, der vil fordybe sig i samlingen, er det nyttigt at gøre sig klart, at Frank Jæger især med ”Idyllia” [titeldigtet] overbevisende indskriver sig i det tyvende århundredes eksperimenterende europæiske modernisme.”

(*Den magiske livskreds* side 256) Men helhjertet eksperimenterende modernist er Jæger dog ikke, som Stein Larsen påpeger det, ”fordi han [Jæger] på visse områder forholder sig kritisk, men alligevel positivt samarbejdsvillig til den eksperimenterende lyriske modernisme.” (side 257)

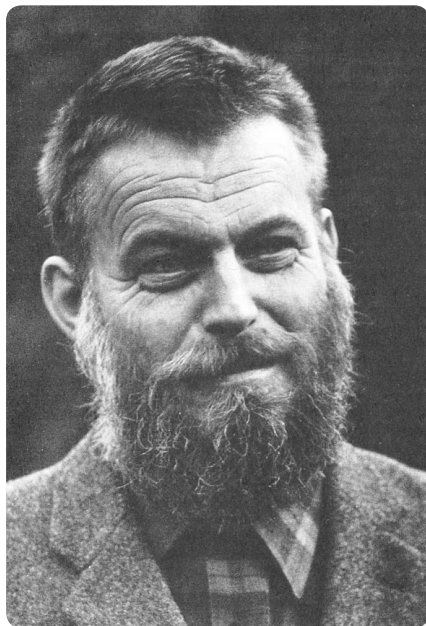
Den eksperimenterende lyriske modernisme, som Finn Stein Larsen taler om, er den, der har rødder tilbage til T. S. Eliot og Ezra Pound – den såkaldte modernistiske polyfoni. Hvordan Jæger kan drejes ind i et slægtskab med denne modernisme og derfor ikke blot kan afskrives som værende klassicist eller romantiker, selvom *Idyllias* univers rummer så mange figurer fra det 19. århundrede, kan læses i Stein Larsens udredning af titeldigtets figurer og deres indbyrdes, tidlige misforhold til hinanden. Figurerne i titeldigtet er som Stein Larsen nævner dem: ”(...) brødrene Ørsted som børn, Jenny Lind, Johanne Luise Heiberg og Ikaros. Teenagerne Hans Christian og Anders Sandøe Ørsted hører hjemme i slutningen af 1700-tallet, den modne fru Heiberg og Jenny Lind, der går tidsmæssigt godt i spænd med hinanden og den erotiske hovedhandling, hører hjemme i 1840’erne, og Ikaros stammer fra en fjern kretisk oldtid. Her er altså – ved nærmere eftersyn – løsnat gevaldigt på tidens enhed. Men selvom disse personer rigoristisk kronologisk ikke hører sammen, fungerer de dog kulturelt rimeligt og smukt under samme guldalderglasklokke, især da Ikaros fra oldtiden er naturaliseret som Tybring-smedens søn.” (side 256-57) Det er netop denne tidsmæssige forskydning, Jæger nedbryder i *Idyllia* – han lader figurerne optræde i samme univers på tværs af tid. Som jeg tidligere har nævnt, så befinder de elskende sig på én gang i romantikkens omgivelser med lysthuse og kareter og samtidig i en moderne civiliseret verden med moderne rekvisitter. Finn Stein Larsens pointe er den, at denne sammensmeltning af tidlige forskelle lader sig gøre ved hjælp af samme teknik, som T. S. Eliot benyttede sig af i digtet *The Waste Land* (1922). Med Stein Larsens egne formuleringer lyder det således: ”Man må have en skarpere brille på, hvis man skal iagttage, hvorledes Jæger med klar hensigt og uden at ryste på hånden pifter de klassicistiske enhedsbegreber. Lad os derfor som hjælpebegreb fremføre en af de mest afgørende formelle landvindinger indenfor modernistisk lyrisk fremstilling, et fænomen, der for overskuelighedens skyld kan sammenfattes i en forholdsvis enkel betegnelse: den lyriske temakollage eller anderledes formuleret, den



modernistiske polyfoni.” Og videre om T. S. Eliots *The Waste Land* skriver han: ”Han [Eliot] lod temaet eller motivet styre fremstillingen (...), reducerede det lyriske jags rolle til en kyndig tings-, billed- eller citatkompilator, der prisgav enhver kommenterende virksomhed i motivstyrkende øjemed ud fra synspunktet: Alt sker til alle tider alle steder. Det blev da temaet, der i et tal af anakronistiske parallelføremster og under total opløsning af tids- og stedsenheden holdt styr på digtets sammenhæng, og dette var helt sikkert ikke prøvet før i litteraturen.” (side 257) Med dette for øje er det umuligt at modsætte sig Finn Stein Larsens placering af titeldigtet *Idyllia* som et stykke lyrisk modernisme. Det er jo netop denne ”alt sker til alle tider alle steder”, Jæger gør brug af i sit lange titeldigt. Og da Steffen Hejlskov Larsen, Niels Barfoed og Torben Brostrøm ikke gør brug af samme velbegrundede kategorisering, skyldes det nok først og fremmest Frank Jægers egen utilslørede afstandtagen til samtidens modernister. Denne facade hos Jæger ser Stein Larsen ind bagved og forklarer dens tilstedeværelse hos digteren som et alment træk hos digtere generelt: ”Når han således i ret definitive vendinger udtalte sig imod modernismen, skal det tages med et gran salt. Vi står overfor et velkendt fænomen, digternes uvilje ved at se sig placerede i og repræsentative for bestemte strømninger eller epoker. Helst opfatter de sig nemlig som absolut unikke, hvad de set ud fra et vist synspunkt kan have ret i. Man erindrer måske, hvorledes Tom Kristensen hadede glosen ekspressionisme appliceret på sig selv, til trods for at han var denne retnings mest genuine repræsentant herhjemme.” (side 257-58)

Den modernistiske polyfoni har ifølge Finn Stein Larsen også rødder helt tilbage til Jægers tidlige forfatterskab, eksempelvis til *Morgenens Trompet* (1949), hvor man i digtet *Recitativ ved en bazar til fordel for gudernes efterladte møder* ”- prøvende og tøvende – træk af Eliots mosaikstruktur”, som Stein Larsen skriver (side 291). Altså er *Idyllia* som samling ikke helt ny i sin eksperimenteren med polyfonien, selvom den stadig adskiller sig væsentligt fra de tidligere samlinger.

Polyfonien knytter sig som sagt primært til titeldigtet, men modernistiske træk genfindes også, som jeg i mine læsninger har været inde på, i samlingens øvrige digte. Det være sig den brudte syntaks, som Torben Brostrøm også påpeger, og det er de højrestillede verselinier – bevægelsen væk fra de tidligere faste strukturer med lige antal vers i stroferne og brugen af den stramme



Frank Jøger

idyllen - endnu et modernistisk træk, den af Bjørnvig så udskældte æstetiske idiosynkasi, som man nok tydeligst ser eksemplificeret i digtet *Første Eftermiddag*. Altså peger meget i retning af, at Jøger trods sin gammeldags retstavning og billeddannelse med udgivelsen af *Idylia* rettelig kan hævdes at levere et tidssvarende værk.

Hermed vil jeg afrunde min diskussion af *Idylia* som værk i samtiden. Der kan utvivlsomt anlægges mange flere vinkler på værket, end der er blevet gjort her. Men mit formål var at udvælge digte fra samlingen, nærlæse dem og fremkomme med tolkningsmuligheder, der tog udgangspunkt i det bærende tematiske billede i samlingen, nemlig den krakelerede idyl. Dernæst var formålet at videreføre diskussionen om *Idylia* som modernistisk værk eller ej og i den forbindelse at opveje samtidens modtagelse af værket mod mine egne og andre nutidige opfattelser af *Idylia*. Det har ikke været min hensigt at gå andre forfattere i bedene men derimod at supplere og diskutere disses læsninger og konklusioner for at skabe et endnu bredere perspektiv

metriske figur, femfodsjamben. Udeblivelsen af sætningsled i syntaksen, som Brostrøm også ser, er også et nyt fænomen i Jøgers lyrik. Dette kan også betegnes modernistisk – i mit indledende eksempel fra Klaus Ribbjergs *Camouflage* (1961) finder man denne knuste syntaks anvendt i ekstrem grad, hos Jøger mere læsevenligt men dog påfaldende i *Idylia*-digte som *Udsyn fra Færge*, *Overture med Torden* og *Dit Fravær*.

Derudover er fokuseringen på enkeltdelene også til stede, de små hæslichheder (ægget, der er blevet hårdkogt i stedet for blødkogt, som Jøger selv nævner det i det citerede interviewuddrag), der overskygger

på en digtsamling, der trods behandlingen her stadig rummer uafdækkede sproglige finesser og dybsindige billeder. Og når dette supplement er tilendebragt og en fuldstændig afdækning, hverken har været tilstræbt eller mulig, vidner det vel også om den styrke, værket rummer i sig, at det ikke på de her forholdsvis få skrevne sider har ladet sig udtømme fuldstændigt.

Litteratur

Andersen, H. C.

Samlede Eventyr og Historier

Skandinavisk Bogforlag A/S, Odense
& Flensted's Forlag, Odense 1976

Andersen, Lotte Thyrring

Det grønne mørke

- *Rummligbed og intethed*

i *Frank Jægers digtning*

Odense Universitetsforlag 1996

Barfoed, Niels

Rokoko og rotter

Politiken

11. april 1967

Bjørnvig, Thorkild

Den æstetiske idiosynkrasi

i serien: *Nordisk skrivekunst*

- *utvalgte essays*

J. W. Cappelens Forlag 1960

Bjørnvig, Thorkild

Digtere

Gyldendal 1991

Brandt, Jørgen Gustava

Schnack, Asger

80 moderne danske digtere

- *Præsentation & Portræt*

Gyldendal 1988

Brostrøm, Torben

Poetisk Kermesse

- *Veje gennem dansk modernisme*

Gyldendal 1962

Brostrøm, Torben

Underspil

- *Litterær kritik i udvalg*

Gads Forlag 2002

Brostrøm, Torben

Versets Lovemanke

Kunst og Kultur 1960

Harvig, Steen (red.)

Om Frank Jæger

Systime 1986

Jæger, Frank

Cinna og andre Digte

Gyldendal 1959

Jæger, Frank

Dydsige digte

Wivels Forlag 1948

Jæger, Frank

Danskere

- *Tre Fortællinger af Fedrelandets Historie*

Gyldendal 1966

Jæger, Frank

Idyllia

Gyldendal 1967

Kramhøft, Jacob & Janus

Skyggerne gror

- *et portræt af Frank Jæger*

Tiderne Skifter 2002

Larsen, Steffen Hejlskov

Samliv med fru Idyllia

Berlingske Aftenavis' Kronik

11. april 1967

Larsen, Finn Stein

Den magiske livskreds

- *Frank Jægers lyrik*

Gads Forlag 2002

Litteraturhåndbogen

Bind 1 og 2

Gyldendal 1981 (1998)

Rifbjerg, Klaus

Camouflagen

Gyldendal 1961

Schou, Søren

Og andre forfattere

- *Dansk fiktionsprosa 1945-60*

Roskilde Universitetsforlag 2001

Vosmar, Jørn (red.)

Modernismen i dansk litteratur

Danmarks Radios Grundbøger

& Fremad 1967

I HAVEN

Vækstens standsede Smerte
stikker i mine Fingre.
Jeg bærer smaa nye Træer
til din hemmeliggjorte Have.

Inderst, hvor Hækkene mødes,
planter jeg i det tidlige mørke.
Mærkeligt danser paa min Ryg
Regnen, som paa et stort hvidt Blad.

