

Den psykologiske Grund til nogle metriske Fænomener.

Af

Otto Jespersen.

(Meddelt i Mødet den 16. November 1900.)

§ 1. Nedenstaaende Undersøgelse skal i første Linie beskæftige sig med det Versemaal, der vel uden Overdrivelse tør kaldes det vigtigste i den germanske Verdens Litteratur, for saa vidt det, siden Chaucer benyttede det i rimet Form (heroic line) og navnlig siden Marlowe gjorde det populært i Dramaet i urimet Form (blank verse), har været det Metrum, hvori bl. a. Shakespeare, Milton, Dryden, Pope, Thomson, Cowper, Wordsworth, Byron, Shelley, Tennyson — Lessing, Schiller, Goethe — Øhlenschläger, Paludan-Müller, Hertz og mange andre har skrevet, nogle Hovedmassen, andre nogle af de vigtigste af deres Digterværker: den «femfodede Jambe». Men flere af de Bemærkninger, jeg fremfører, faar desuden direkte Anvendelse paa andre Versemaal; og hvis jeg har Ret i min Synsmaade, vil det vise sig, at den maa føre til en ret gennemgribende Revision af nogle af den metriske Videnskabs Grundbegreber og dens hele Betegnelsessystem.

Skemaet for det nævnte Versemaal er, opstillet paa den Maade, der har vundet Hævd: fem «Jamber» med eller uden en overskydende Stavelse:

der fremkommer ved i et Hexameter som

Ares nu sagde paa Stand til den lysblaaøjed' Athene
at faa en Anapæst indsat i Steden for en Daktyl:

Da nu Mars sagde paa Stand til den lysblaaøjed' Athene
eller en Amfibrak:

Da Mars nu sagde paa Stand til den lysblaaøjed' Athene.

§ 3. Der maa være en Grund til Trokæens Tilladelighed i det jambiske Versemaal. Ikke sjældent finder man, navnlig hos engelske Metrikere, anført, at de rene jambiske Linier, fortsatte uden Afvigelse, vilde være utaaleligt enstonige, saa at Trokæerne bringer en behagelig Afvexling¹⁾. Men for det første er en lang Række helt regelmæssige Vers, naar de er skrevne af en virkelig Digter, slet ikke ubehageligt monotone; læs f. Ex. Valborgs Replik i tredie Akt af *Axel og Valborg*²⁾, begyndende «Du skalst drage til din Gaard», hvor der i 28 Linier ikke er een Afvigelse fra Skemaet (hvis man læser *saaledes* med Tryk paa anden og *op til* med Tryk paa *til*, hvad der jo er fuldt til-ladeligt); i en af Shakespeares mest beundrede Scener (*As you like it* II. 7) findes i de første 100 Vers knap fire Skifter; det er dog næppe dem, der volder hele Scenens Velklang. For det andet skulde man saa tro, at lignende Afvigelser ogsaa maatte være paa deres Plads i andre Versemaal, f. Ex. trokæiske. Hvem der har læst blot nogle faa hundrede Linier af et Digt som Longfellow's *Hiawatha*, vil sikkert føle dets Versemaal som langt mere monotont end den femfodede Jambe, men der tilstedes dog ingen Afvigelser; en Jambe i et trokæisk Vers er en Hund i et Spil Kegler, men en Trokæ i et jambisk er en velkommen Gæst. Vi faar heller ingen Forklaring paa de Indskrænkninger, Brugen af Trokæer dog er undergivet; kom det blot an paa at

¹⁾ Abbott, *Shakespearian Grammar* § 452. T. Mommsen, *Romeo u. Julia* 109. Flere af Udgiverne i Warwick edition of Shakespeare.

²⁾ Øhlenschläger, *Poetiske Skrifter i Udvalg ved Liebenberg*, besørget af A. Boysen. Kbh. 1896. III. 69 = Liebenbergs Udg. IV. 199.

bringe Afvexling ind, skulde man tro den maatte være lige til-
 ladelig hvorsomhelst, men det er ingenlunde Tilfældet. Ja, man
 forklarer ganske vist Skiftets Sjældenhed i femte Fod ved at
 sige, at man altid bedst taaler Afvigelser fra Skemaet i Begyn-
 delsen af Verset, saa at man endnu faar Tid til at vende tilbage
 til den regelmæssige Bevægelse. Men var det den eneste Grund,
 saa skulde man jo vente en aftagende Hyppighed af Trokæerne
 efter Fodens Plads, saa at anden Fod skulde frembyde flere
 Tilfælde end tredie, denne atter end fjerde; men det er ingen-
 lunde Tilfældet: anden Fod har netop det laveste Tal (næstefter
 femte); hos Shakespeare angiver G. König¹⁾ Tallene saaledes:
 i første Fod over 3000, i anden 34, i 3die over 500, i fjerde
 over 400. — Naturligvis kan Videnskaben heller ikke nøjes
 med at kalde Afvigelserne fra Skemaet «poetiske Licenser» eller
 sige, at det hele er en Smags- og Vanesag: da Digtere i
 forskellige Lande, hvor forskellige deres Vers end er i mange
 Henseender, dog paa visse Punkter følger noget nær de samme
 Regler — delvis inden disse er blevet fastslaaede af Teorien —
 maa der ligge noget til Grund for disse Regler, som vi maa
 søge at efterspore.

§ 4. Den, der gaar udførligst ind paa Forholdet, er E. v.
 d. Recke, og da han i det hele taget blandt de Forfattere om
 moderne Metrik, jeg kender, indtager en fremskudt Stilling ved
 den begejstrede Indtrængen i og fine Sans for Verskunstens
 Hemmeligheder, som hans Værker bærer Vidne om, fortjener
 hans Behandling af dette Spørgsmaal²⁾ en lidt indgaaende Om-
 tale her. Det er efter ham ikke en Trokæ, der blir sat ind
 for en Jambe, men en Koriambe, der træder i Steden for en

¹⁾-Der Vers in Shaksperes Dramen. Strassb. 1888 (Quellen u. Forsch. 61),
 S. 79, sml. 77. Kun «Worttrochäen» er talte, ikke «Satztrochäen», d. v. s.
 Trokæer, fremkaldte ved Sætningstryk.

²⁾ Principerne for den danske Verskunst. Kbh. 1881. II, S. 5 ff., især
 S. 29 ff.

jambisk Dipodi. Versfødder har i Almindelighed Tilbøjelighed til at ordne sig i Dipodier, d. v. s. parvis sammenhørende Fødder. Den femfodede Jambe har ingen fast dipodisk Inddeling, men Dipodier kan indtræde paa forskellige Steder; de vigtigste Typer ses af Exemplerne:

Jeg hilser dig, min Kjarlighed! god Morgen!

~ ~ ~ || ~ ~ ~ || ~ ~ ~ [~]

Ak, naadigste Hr. Geist! Ak, spar mit Liv!

~ ~ ~ || ~ ~ ~ || ~ ~ ~ [~]

Hvordan? Endnu i denne mørke Hule?

~ ~ || ~ ~ ~ || ~ ~ ~ [~]

Altsaa: to Dipodier + Jambe; et trefodet Led + en Dipodi; en Jambe + to Dipodier. Overalt, hvor Versemaalets Tilbøjelighed til at danne Dipodier støttes af Skilletegn, der tillader Frem-sigeren at gøre en Pause, er Betingelsen for en Koriambes Indtræden opfyldt (S. 29). En Koriambe ~ ~ ~ bestaar ikke af en Trokæ + en Jambe, men af en enkelt Arsis og en Anapæst — | ~ ~ — |; her staar altsaa — som Erstatning for den første Jambe, ~ ~ — for den anden: «naar den iambiske Dipodies første Thesis bortkastes, da kræver Øret en Erstatning derfor og finder sig i saa Tilfælde tilfredsstillet, naar den følgende Thesis opløses i to Stavelser». «For at modvirke den dalende Tilbøjelighed, som frembringes ved at begynde med en Arsis, kræver Øret en forstærket Impuls for at høre den iambiske Bevægelse, og dette gives ved en paafølgende Anapæst, i hvilken Fod den iambiske Bevægelse er potentseret» (S. 8)¹⁾. Indblandingen af en Tostavelstesis i et jambisk System ændrer dog dette saa betydeligt, at man som Betingelse for Koriambens Anvendelse maa kræve, at Tesisstavelserne «ikke ere tungere og ikke kræve mere Tid til at udtales, end at Versemaalet taaler det Ritardando, som den uundgaelig

¹⁾ «At Choriamben er en Figur, som tilhører det iambiske System, er allerede anerkjendt fra Oldtiden» II, S. 5.

medfører ... skal dens eiendommelige Klangfarve komme til sin Ret, maa Tyngden lægges paa dens to Arsisstavelser og Thesis overalt være saa letbygget som muligt; thi paa dette beroer hele dens Flugt og Svingkraft. Begrændsningen for dens Anvendelse ligger i at den fremtvinger en Thesispause foran sig Af denne Grund anvendes den fortrinsviis i Liniens Begyndelse; i det Hele er Choriamben som saadan kun mulig efter en logisk Incision, der er eller kan blive af Betydning for Rhythmen» (S. 18—19). Da Koriamben skal træde i Stedet for en hel Dipodi, følger det af sig selv, at en enkelt Trokæ i Steden for Jamben i femte Fod er fuldstændig umulig (S. 29); og da den dipodiske Inddeling, som frembringes ved at begynde en Dipodi i anden Fod, er den mindst naturlige, bliver Koriambe i Steden for anden og tredie Jambe sjælden (S. 35).

§ 5. Herimod kan der dog gøres flere Indvendinger. Begrebet «Dipodi» er det vanskeligt at virke med, da man ikke rigtig veed, hvad det betyder; der tales baade om dalende og stigende Dipodier (altsaa $\cup \acute{\cup} \cup$ og $\cup \cup \acute{\cup}$), men i saa Fald maa jo en hvilken som helst Linie kunne inddeles i Dipodier paa flere Maader: det hele blir altfor vagt til, at man kan bygge noget paa det. I sin Praxis regner E. v. d. Recke imidlertid næsten udelukkende med dalende Dipodier; men nu er Linier som

- (1) Det er forfærdeligt som du kan tale.
- (2) So sweet is zealous contemplation.
- (3) In jenes Schattenreich hinabzugehn.

hvor anden og tredie Fod danner en tydelig Dipodi af denne Art, ikke saa helt ualmindelige, at vi i deres Sjældenhed kan faa en fyldestgørende Forklaring paa Sjældenheden af en «Koriambe» paa samme Sted. — Hvis Koriamben skulde være Stedfortræder for en (dalende) Dipodi, skulde man maaske være berettiget til at vente, at den sidste Stavelse i den havde beholdt den Egenskab, der netop gør Forbindelsen til en Dipodi, nemlig Biakcent;

men i det overvejende Antal Tilfælde har den netop fuldt stærkt Tryk. — Recke benægter konsekvent Forekomsten af en Trokæ for en Jambe i femte Fod¹⁾; hvis saadanne eftervises, synes hele hans Teori at maatte styrte sammen. Nu skal det ganske vist indrømmes, at mange Linier, der er anførte eller kunde anføres for et Skifte i femte Fod, maa opfattes anderledes²⁾; men Figurens Forekomst kan dog ikke benægtes, saa lidt som at den kan lyde lige saa naturligt som et Skifte paa andet Sted. Selv om nemlig nogle af følgende Exempler underkendes, kan de dog næppe alle betragtes som tvivlsomme:

- (4) Lad ei hans Blødhed trætte dig. *Snart er*
Han lykkelig.³⁾

¹⁾ Det samme gør andre uden at dele Reckes Koriambe-Opfattelse.

²⁾ I Hertz, Renés Datter 15:

Sandsynligvis meer bittert end *forhen*

maa vi læse *forhen* med Tryk paa sidste Stavelse, som Hertz's Brug flere andre Steder viser. Mayors to eneste Exempler (Trans. of Philol. Society 1875—76, S. 434) fra Macbeth, IV. 2. 4 og V. 5. 32:

Our fears do make us traitors. You *know not*.

But know not how to do it. Well, *say, Sir*.

er tvivlsomme, *know* og *say* kan ha svagere Tryk end Omgivelserne efter § 8 nedf.; i sidste Exempel spiller Pausen med, sml. § 10. E. K. Chambers anfører i sin (Warwick) Udgave af Hamlet, I. 3. 101

Affection, pooh! you speak like a *green girl*,

hvor *girl* vel godt kan være stærkere end *green*, og i sin Udgave af Coriolanus, V. 3. 73

And sav^{ing} those | that eye (thee). | Your knee, | *sirrah*,

hvor der dog ingen Grund er til at betragte *thee* som overskydende Stavelse; Chambers antager to Trokæer i I, 1, 172:

And hews | down oaks | with rush(es). | *Hang ye! Trust ye!*,

hvor den ene naturlige Opfattelse dog er: with rush|es. Hang | ye! Trust | ye! Men Chambers'es Opfattelse af Metrik er ogsaa paa andre Steder mærkelig, se saaledes hans Analyse (i Warwick-Udg. af Macbeth 172) af en Linie som

Told' by an | i'diot, | full' of | sound' and | fu'ry,

hvor efter ham «the stress is inverted in every foot», men hvor han kun naar hertil ved at sætte en «Daktyl» i første Fod; deler vi

Told by | an i | diot, full | of sound | and fu'ry,

viser Linien sig normal, blot med Skifte paa første Sted.

³⁾ Koriambe, fordelt paa to Vers?

- (5) Af Silke paa mit blotte Bryst. *See, Valborg.*
 et Middel, som Naturen
- (6) Har stemplet med sin Lovlighed. *Hans Elskov*¹⁾
 Er imod Kirken, imod Sæderne.
 som glemmer ganske
- (7) Det Heles for sin egen Tarv? *Nei, Axel!*
- (8) Afsiælede, i Himlen kun *een Siæl!*

that the queen
 Appear in person here in court. *Silence!*
 Is't come to this? Well, well . . . Go to, *woman!*
 How in my strength you please. For you, *Edmund.*
 Nor I nor any man that but *man is.*
 He knows I am no maid, and he'll *swear to't.*²⁾

§ 6. Fremdeles: er det ikke unaturligt at sige, at «Koriamben» fremtvinger en (Tesis)pause foran sig i Steden for at kalde Pausen en Betingelse for Tilladeligheden af Skiftet? Forresten er Pausen foran Skiftet ikke i alle Tilfælde en Nødvendighed (se nedf. § 22); dens Betydning skal blive omtalt i § 21. Endelig vil de ovenfor og navnlig nedenfor givne Exempler tilfulde vise, at de to «Tesisstavelser» ikke skal være saa lette som muligt og ikke skal udtales i kort Tid; denne Fordring synes Recke at være kommen ind paa af den teoretiske Grund, at de to svage Stavelser skal træde i Steden for en enkelt. Hans Ord derom synes ogsaa at staa i en viss Strid med, hvad han siger S. 9 om Betingelserne for en god «Koriambe». Paa dette sidste Sted kan det se ud, som om Recke er kommen tæt ind paa en af de Tanker, som nedenfor skal fremstilles — og som jeg havde gennearbejdet, inden jeg gav mig til at gaa en Del metrisk Litteratur, bl. a. Reckes Bøger, igennem for at se, om andre havde foregrebet min Opfattelse.

¹⁾ Hans spærret af Øhlenschläger.

²⁾ Disse Exempler efter König S. 80, der dog er tilbøjelig til at forklare dem paa anden Maade.

§ 7. Naar Recke dog ikke faar mere ud af det, skyldes det sikkert den overleverede metriske Systematik og Terminologi, som han trods al Friskhed i lagttagelsen og Originalitet i mange Synsmaader gennemgaaende er altfor bunden i, saa at vi ikke sjælden snarere faar fine Navne paa Fænomenerne end virkelige Forklaringer. Tegnene \cup — og Benævnelserne Fod, Dipodi, Jambe, Trokæ, Koriambe, Daktyl, Anapæst, Pæon og hvad de hedder allesammen, stammer jo fra den klassiske Metrik. Men om antik Versebygning veed vi nok mere end meget — paa Papiret, men mindre end lidt i Virkeligheden. De gamles Jambe var en kort Stavelse + en lang, deres Daktyl en lang + to korte, men hvordan et saaledes bygget jambisk Trimeter eller daktylisk Hexameter virkelig lød, maa vi tilstaa, at vi kun kan ha mere eller mindre uklare Formodninger og Gisninger om. Vi har altfor sparsomme Oplysninger om det, der for os er det grundlæggende i Versrytmen, nemlig Trykfordelingen. Overførelsen af de gamle Navne paa vore Begreber, saa at Jambe kommer til at betyde en svag + en stærk Stavelse, er ikke en saa uskyldig og uskadelig Sag, som naar vi f. Ex. ved vore Konsuler eller Kvæstorer forstaar noget andet end Romerne ved deres consules og quæstores. Det er ikke et blot Navnespørgsmaal: med Navnene følger let andet og mere over fra den klassiske Metrik. I ansete metriske Værker findes slet ikke faa Uhyrligheder, som udelukkende skyldes Minder om de gamles lange og korte; og endog hos de Metrikere, der veed, at de maa være paa deres Post over for Sammenblanding af «Akcent» og «Kvantitet», bidrager de gamle Navne og Tegn i deres nye Værdier ingenlunde til Fremme af videnskabelig Indsigt eller Overskuelighed — tværtimod. Ja selv de, der, som f. Ex. Ellis, er klare over, at man helt maa bort fra de Gamles System, viser sig dog paa afgørende Punkter hildede i det antikke, der hindrer dem i at faa noget virkelig frugtbringende nyt frem. Vi maa derfor forsøge at høre med egne Øren og at klassificere det iagttagne i saa naturlige Rammer som muligt;

det lader sig virkelig gøre uden Anvendelse af lærde Navne. Allerede i de halvanden sidste Linier i min Bog *Articulations of Speech Sounds* fra 1889 antydede jeg Vejen, idet jeg skrev: «In metrical disquisitions Alphabetic symbols (§ 4, etc.) might also be used with advantage». De Tegn, der blir Brug for, er ganske simpelt de fire første Taltegn til at angive de fire forskellige Styrkegrader, som Stavelserne kan ha¹⁾:

4 stærk

3 halvstærk

2 halvsvag

1 svag.

Naturligvis er det temmelig vilkaarligt, at der udvælges netop fire Grader: i Virkeligheden findes der mange flere Trin, men jo flere man regner med, des vanskeligere blir det at gi hver Stavelse det den tilkommende Tal; ja selv med de fire kan man ofte være i Tvivl, om 2 eller 3 skal vælges — en objektiv Maa-ler har vi ikke, ja har ikke engang Udsigt til at faa en, saa vi maa nøjes med vort Øres Vurdering²⁾.

§ 8. Grundlaget for Versrytmen er givet i den naturligt formede Dagligtales Vexlen mellem stærkere og svagere Stavelser. Selv i den mindst kunstnerisk uddannede Tale er denne Vexlen ikke helt uregelmæssig: der er en naturlig Tendens til at skifte regelmæssigt mellem stærk og svag; Rytmen bryder frem mangan Gang paa Bekostning af den «logiske Betonning» (Værditryk³⁾). Dette viser slg dels i, at Stavelser, som skulde ventes stærke, blir svagere imellem stærke Stavelser, dels omvendt i at Stavelser, der skulde ventes svage, blir forholdsvis stærke i svage Omgivelser. I min *Fonetik*⁴⁾ har jeg givet en Del Exempler paa begge Fænomener: *Gud ske Lov* faar ikke 4 4 4, men 4 1 3;

¹⁾ Se min *Fonetik* S. 352—53. Lejlighedsvis 5 som extrastærk.

²⁾ Smst. S. 354 ff., 363 f.

³⁾ Smst. S. 556 ff.

⁴⁾ Smst. S. 567 ff.

en smuk ung Pige udtales med Trykfordelingen 1 4 2 4 1; *ni Aar* har 4 4 (eller 4 3 eller 3 4), men *ni Aar gammel* altid 4 2 4 1 som i Hertz's

(1) Var næppe ni Aar gammel, da det skete.

Ligesaa *paa to Mand's Haand* 1 4 1 3. I *Udstilling* har *ud* stærkest Tryk, men i *Kunstudstilling* svagt, ligesaa *kul* i *tve-kulsur* og saaledes i mangfoldige Dobbelt sammensætninger; *veed* faar paa Trods af Betydningen svagt Tryk i Forbindelsen: *ja hvad veed jeg*, som i Hertz's Linie:

(2) Og bosat nær herved. — Ja, hvad veed jeg!

I alle disse faste Forbindelser har vi en bestemt Trykfordeling, der altid anvendes, men det samme Fænomen kan ogsaa indtræde udenfor saadanne, som i følgende Vers, hvor den mellemste af de tre understregede Stavelser trykkes ned af de andre, saa vi i Steden for 4 4 4 har 4 3 4 (eller 4 2 4):

(3) Og med Baret, hvorfra en *sort Fjær vaier*.

(4) But *poore old man*, thou prun'st a rotten tree.

(5) The course of *true loue* neuer did run smooth.

(6) Oh that this *too too solid* flesh would melt.

(7) You are my ghests: do me no *foule play*, friends.

(8) A *long street* climbs to one tall-tower'd mill.

(9) Doch sein geschwungner *Arm traf* ihre Brust

(ihr emfatisk).

§ 9. Af to ved Siden af hinanden staaende svage Stavelser bliver den forholdsvis stærkest, som staar længst fra en stærk Stavelse¹⁾; vi faar derfor de to normale Former 4 1 2 som i *skrækkelig, vandrende, Lexikon, Sokrates* (ja endog ofte i *Roskilde; vil ikke* rimer tit paa *Nellike*), og den omvendte 2 1 4 som i *Abrikos, A-b-c, Adressat* (2 1 4, men *Adresse* 1 4 1), *Konkordat, Konglomerat* (1 3 1 4 eller 1 2 1 4); i *Fantasi* har *fan*, i *Fantasteri* har *tas* Bitryk; *u* er lidt stærkere i *ubetalelig*

¹⁾ Hvis ikke særlige «Værdi»-Grunde gør sig gældende.

end i *utallig*. Individualitet har stærkest Tryk paa sidste, Bitryk paa de kursiverede Vokaler. Hvor tre svage Stavelser kommer sammen efter eller foran en stærk Stavelse, blir følgende den mellemste noget stærkere end de andre, saaledes *skrækkelige* (4121, sml. derimod *yndige* 412), *Sokratesser* (4131 el. 4121, sml. derimod *Hermesser* 412). *De* er helt svagt i *de falske*, *de Fantasier*, men har Styrkegraden 2 i *de forlorne*, *de Fantaster*, *de Fantasterier* (213141); *da* er svagere i *da Manden gik* end i *da han gik*, ligesaa *at* i *jeg saa at Manden gik* end i *jeg saa at han gik*; sml. ogsaa *hun saa godt ud*; *hun saa jo godt ud*; *du blir her vel til Middag*; *du blir vel her til Middag*; *da du tog den paa*; *da du tog Hatten paa*. Det samme Ord kan altsaa i nogle Omgivelser være helt svagt, i andre være forholdsvis stærkere, som *tar* i «Hver tar sin, saa tar jeg min». Naar Digterne derfor lige efter hinanden bruge det samme Ord som «Tesis» og som «Arsis», er dette ikke andet end en Benyttelse af et ogsaa i Prosatale forekommende Fænomen; saaledes i Øhlenschlägers

- (1) Han er ei mere. Han er død. Han døde
 Med Valborgs Navn paa Læberne.

og i Paludan-Müllers

- (2) Er man sig selv, da er man tryk og sikker,
 Altid i Ligevægt, som nyfødt skabt;
 Men naar er man sig selv da? Svaret bliver,
 Man er sig selv, naar heelt sig selv man giver.
 (3) Sein Rat wie sein Befehl verändert nichts.
 (4) Denn selten schätzt er recht, was er gethan,
 Und was er thut, weiss er fast nie zu schätzen.

Engelske Exempler (*I, when, and*) vil findes i det til allersidst i denne Afhandling analyserede Brudstykke af Henry IV.

Selv et tomt Ord som *et* kan paa denne Maade blive stærkere

end et Substantiv, der er svækket ved at indgaa i en Enhedsforbindelse med det følgende, som i

- (5) Aa, *et* Glas Vand! Aa *et* Glas Vand! hun sukker.
- (6) Til hendes Læber *et* Glas Vand han førte.
- (7) For *et* Par Dage — gentog her vor Helt.
- (8) Hvor hurtig rinder hen ei *et* Par Dage.
- (9) Og da han havde spiist, med *et* Par Ord
Hans snare Hjemkomst Pastor Homo meldtes.

§ 10. Ørets Opfattelse af Trykforhold er egentlig kun nogenlunde sikker ved Nabostavelser. Adskilles to Stavelser ved en længere Række Stavelser, er det selv for den øvede yderst vanskeligt at adskille, hvilken af dem der har stærkest Tryk; man sammenligne saaledes Stavelserne *tet* og *mang* i *admiralitetstetdepartemang* (eller *ad...ra...par* i samme Ord). Men af endnu større Vigtighed er det at fastholde, at vi overalt kun har med relative Styrkegrader at gøre; en Stavelseforbindelse, et Vers, kan gøre nøjagtig det samme rytmiske Indtryk, enten jeg siger den ganske sagte hen for mig, saa den knap kan høres i en Alens Afstand, eller jeg slynger den ud med saa kraftig en Røst, at den kan opfattes af alle i et stort Teater; men de kraftigste Stavelser i første Tilfælde var maaske ikke engang saa stærke som de allersvageste i andet. — I Forbindelse hermed staar det, at naar jeg efter en Pause hører en Stavelse, er det mig aldeles umuligt at vide, om denne af den talende er tilsigtet som (relativ) svag eller stærk: jeg har jo endnu intet at sammenligne den med; et isoleret *kom* kan jeg derfor ikke klassificere; efterfølges det af et *-me* med ringere Tryk, vil jeg føle det som stærkt, og hører jeg efter det et *med* med stærkere Tryk, vil jeg føle det som svagt. Om det indbyrdes Forhold mellem to Stavelser, der adskilles ved en ikke for kort Pause, er det yderst vanskeligt at ha nogen sikker Dom.

§ 11. Lad os nu anvende dette paa «den femfodede Jambe». Versskemaet, det der ventes af Tilhørerer, er en Række af ti Stavelser, hvoraf de, der staar paa de lige Pladser, ved deres Styrke hæver sig op over deres Omgivelser¹). Man kan ikke sige, at Skemaet er

1 4 1 4 1 4 1 4 1 4,

thi dette er en sjælden og ikke videre yndet Form, sml. Popes

(1) Of hairs, or straws, or dirt, or grubs, or worms.
og Paludan-Müllers:

(2) Et Skjørt, et Been, en Barm, en Arm, en Finger.

Tilnærmelsesvis i alt Fald hos Øhlenschläger:

(3) Dit Skjold, dit Sværd paa Kisten, vakkre Kæmpe.

Saadanne Linier fandtes i stort Tal i det engelske blank verse's første Dage, i Gorboduc og hos Peele. Men man opdagede snart, at det var langt mere lønnende at bringe den Afvexling ind i Verset, som beror paa mindre og vxlende Afstande mellem de stærke og svage, idet Øret blot kræver Op- og Nedgang paa de bestemte Steder uden at stille Krav til Op- og Nedgangens Størrelse. Skemaet kan altsaa f. Ex. opstilles saaledes, idet Stavelserne betegnes ved Bogstavet a, de lige kursiverede, og / og \ betegner Op- og Nedgang:

a / a \ a / a \ a / a \ a / a \ a / a (\ a)

At det er den relative Op- og Nedgang, det kommer an paa, ses af, at de Stavelser, der er stærke, tit virkelig er svagere end andre, der staar paa de svage Pladser i Verset: et 2 er stærkt mellem to 1'ere, et 3 svagt mellem to 4're, se Exemplet § 8 Nr. 3 ovenfor, hvor *med* ved forstandig Oplæsning vil være svagere end *Fjær*, skønt det i Verset er paa stærk Plads, *Fjær* paa svag, eller § 8 Nr. 5, hvor det vers-stærke *did* ligeledes er svagere end det vers-svage *love*. — Da der ikke er nogen Regel for, hvor stor Opgangen og Nedgangen skal være

²) Efter de ti kan komme en elvte, svag Stavelse.

paa hvert Sted, faar vi som Yderligheder Vers med mange svage Stavelser, f. Ex.:

(4) Om hendes lidenskabelige Tale.

¹ ² ¹ ² ¹ ⁴ ¹ ² ¹ ⁴ ¹

(5) Det trøster den Ulykkelige i

¹ ⁴ ¹ ² ¹ ⁴ ¹ ² ¹ ²

Sin Nød

og paa den anden Side Vers med mange stærke Stavelser som

(6) Day, night, houre, tide, time, worke, [and] play.

³ ⁴ ³ ⁴ ³ ⁴ ¹ ⁴

(7) Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death¹⁾

³ ⁴ ³ ⁴ ³ ⁴ ¹ ⁴ ¹ ⁴

eller med Skifte paa første Plads, Brownings skrækkelig tunge

(8) Spark-like 'mid unearthed slope-side figtree-roots.

⁴ ³ ² ⁴ ³ ⁴ ³ ⁴ ² ⁴

Det kræver ingen nærmere Paavisning, at ingen af disse Yderligheder er særlig vellydende — men imellem dem ligger en overordentlig Rigdom paa forskellige Muligheder for harmoniske og letflydende Vers, hvis Afvexling blir i høj Grad forøget ved, at Pauser kan anbringes paa de mest forskellige Steder.

‡ 12. Lad os nu analysere et Vers med et Skifte (en Trokæ i Stedet for en Jambe, en Koriambe i Stedet for en jambisk Dipodi), f. Ex. Paludan-Müllers

(1) Hvidklædt hun fløi til hvide Svaners Hjem.

Vi vil da se, at Trykfordelingen i de fire første Stavelser er 4 3 1 4; ligesaa (med 4 2 1 4 eller 4 3 1 4):

(2) Tilfældet samler tidt hvad Skjæbnen skiller.

⁴ ² ¹ ⁴

(3) Tre Gange daglig Bladene han fik.

⁴ ² ¹ ⁴

Udpræget 4 2 1 4 (ikke 4 3 1 4) har vi f. Ex. i

(4) Lidt efter lidt saa deiligt det ham smager.

(5) Knap var det sagt, saa stod for dem den Tykke.

Her faar vi nu for det første ingen Skuffelse ved den første Stavelses Indtræden: efter Pausen veed vi strax slet ikke, «hvor vi er henne»; en absolut set temmelig stærk Stavelse kunde jo

¹⁾ I saadanne Linier gør dog Pauserne den regelrette Vexlen af 3 og 4 vanskelig eller umulig, se nedf. ‡ 19.

endnu vise sig at være ment som relativ svag¹⁾. Først i det Øjeblik, da denne første Stavelse efterfølges af en svagere, faar vi en Skuffelse. Men Overgangen fra anden til tredie Stavelse er en Nedgang, stemmende med hvad der ventes efter Skemaet, og der er lige saa lidt nogen Skuffelse ved Overgangen fra tredie til fjerde Stavelse, ligesom de følgende Op- og Nedgange er helt normale. Vi har altsaa Skemaet:

$$a \setminus a \setminus a / a \setminus a / a \setminus a / a \setminus a / a (\setminus a).$$

Med andre Ord: medens vi efter den gængse Betegnelismaade skulde tro, at der var $\frac{1}{5}$ eller $\frac{2}{10}$ Uoverensstemmelse med Skemaet (ved Indsættelsen af en Trokæ for en Jambe), blir Øret kun paa en af 10 (resp. 11) Pladser skuffet: Uoverensstemmelsen mellem det ventede og det iagttagne er altsaa kun $\frac{1}{10}$, ja maaske ikke engang saa meget, idet den Nedgang, der høres, kun er ringe. Jo større denne er, des mere føles den naturligvis som noget uregelmæssigt; men i de anførte Exempler var den kun fra 4 til 3 eller fra 4 til 2. Jo mindre Nedgangen fra første til anden Stavelse er, og jo større omvendt Nedgangen fra anden til tredie er, des bedre er Verset; i hvert Fald vil man allerede fra anden Stavelse (eller fra Overgangen til tredie) ha en Fornemmelse af, at alt er i den skønneste Overensstemmelse med Skemaet, hvis blot denne Stavelse er stærkere end tredie; men dette er noget, som fuldstændig skjules ved Betegnelismaaden — — —. At nu virkelig Digterne opfylder Betingelsen efter denne hidtil uskrevne Lov, som de altsaa har baaret i deres Hjerte, skal vises ved en Række Exempler, ordnede efter de forskellige Sammenhængsforhold mellem de tre første Stavelser²⁾:

¹⁾ En Matematiker vilde maaske udtrykke det saaledes: Forholdet mellem Pausens 0 og den stærke Stavelses 4 er det samme som Forholdet mellem 0 og den svage Stavelses 1.

²⁾ Ved to Skifter i samme Linie faar vi paa to (ikke fire!) Steder Smaaskuffelser, der hver for sig er mindre end $\frac{1}{10}$ og som ligge langt nok fra hinanden til ikke at virke samlede.

§ 13. A. De tre Stavelser hører til samme Ord:

- (1) Sandhedens Kilder i dets Bund udstrømme.
 (2) Sygdommen steg; bestandig fleer og flere
 Aviser slugtes af den arme Galt.
 (3) Søndagen bragte ham endog de franske.
 Aldrig var
 (4) Tilstaaelsen end kommen mig paa Læben.
 (5) Staldbroder! hav Taalmodighed med Axel.
 (6) Ulykkesfugl! du skal den Første være.
 du vækker
 (7) Mistillid, Had og Frygt i Mandens Hjerte.
 Henrik Løve
 (8) Udmærkte mig; for hans Skyld bærer jeg ...
 en god
 (9) Modtagelse for dette gode Budskab.
 (10) Granvoxne Valborg! — Elskelige Svend!
 (11) Gudsøskinde? Ja, Søskind for Gud!
 (12) Sværdbæltet om min Lænd; jeg greb kun Sværdet.
 (13) Liinklædet, som den onskabsfulde Knud
 Skar over.
 (14) Afsiælede, i Himlen kun een Siæl!
 (15) Grim-visag'd warre hath smooth'd his wrinkled front.
 (16) All-seeing heauen, what a world is this?¹⁾
 (17) Kraftvolles Mark war seiner Söhn' und Enkel.
 (18) Gleichgültig und versöhnt und lockt den Bruder.
 (19) Unedel sind die Waffen eines Weibes.

¹⁾ Trestavelserord af Formlen 4 3 1 eller 4 2 1 er langt sjældnere paa engelsk end paa dansk. Der er i alt Fald i ældre Tid en Tilbøjelighed til at rytmisere saadanne Ord som *blood-sucker* (R 3 III. 3. 6), *play-fellow*, *house-keeper*, o. s. v., saaledes at anden Stavelse blev svagere end tredje (se Mommsen S. 114 og König S. 65 ff.); sml. dansk *Formiddag* 4 1 2. Derpaa beror det maaske, at Shakespeare synes at undgaa den Slags Ord i Versbegyndelsen, i alt Fald har jeg intet Exempel fundet i hvad jeg har læst i den sidste Tid af ham. Sml. moderne Udtale af *strawberries*, *gooseberries*, *blackberries* med [ə] i anden Stavelse eller endog med Bortfald af denne Vokal.

- (20) Hilfreiche Götter vom Olympus rufen.
 (21) Landsleute sind es? Und sie haben wohl ...

Inde i Verset:

- (22) Som flyer. *Nedkaster* jer paa eders Knæe.
 (23) Min Gubbe! du har bragt — *kierkomment* Budskab.
 (24) Der ligger, som I veed, *hiinsides* Bjerget.
 (25) Nicht unbesonnene, *strafbare* Lust.

§ 14. B. De to første Stavelser er ett Ord.

- (1) Altsaa — De følger med for et Par Dage.
 (2) Rundtom i Kammeret var Alting stille
 (3) Altid De over Skjæbnen har at klage.
 (4) Valborg skal vorde Axel Thordsöns Brud.
 (5) Udeelt; og derfor bør det sig bestandig.
 (6) Alting er muligt for et trofast Hierte.
 (7) Alting er lykkedes din Pilegrim.
 (8) Erling er ingen Niding, som Kong Inge.
 (9) Tilgiv en ærlig gammel Herrens Tiener.
 (10) Doomesday is neere, dye all, dye merrily.
 (11) Welcome, Sir Walter Blunt, and would to God ...
 (12) England did neuer owe so sweet a hope.
 (13) Something that hath a reference to my state.
 (14) Nothing that I respect, my gracious lord.
 (15) Ofspring of Heav'n and Earth, and all Earths Lord.
 (16) Noontide repast, or Afternoons repose.

(Intet tysk Exempel noteret.)

Inde i Verset:

- (17) Den hele Sag. *Erland* er syg og gammel.

§ 15. C. Første Ord er een Stavelse, andet to eller flere.

Her vil man i mange Tilfælde, f. Ex.

- (1) *Roes, Rygte*, Folkesnak i Sold den ta'er.
 (2) *Fem Somre* skienkte Marken daglig Blomster.
 (3) *Hvi negter* Gud min matte Alderdom.
 (4) *Yong, valiant*, wise, and (no doubt) right royal.

- (5) *Friends, Romans, countrymen, lend me your ears.*
 (6) *Foule wrinkled witch, what mak'st thou in my sight?*
 (7) *Bat, Mässigung und Weisheit und Geduld*

kunne være i Tvivl om, hvilken af de to første Stavelser der skal være den stærkeste. Men i mange andre Tilfælde kan der ikke være Tale om andet end at gøre den første Stavelse stærkest, saa at vi faar Figuren 4 3 1 4 eller 4 2 1 4. Dette finder Sted, hvor der er en aldeles fast syntaktisk Trykfordeling, som hvor andet Ord er en Vokativ eller et af anden Grund underordnet Substantiv eller Verbum, et possessivt Pronomen el. lign., som i

- (8) Nej! sagde hun (benyttende Minuttet).
 (9) Ind imod Nyborg gled den lette Smak.
 (10) To Gange læst var nu de Ord, der stode.
 (11) Rask lukker til hun Brevet; Snørelidsen ...
 (12) Læg Deres Vaaben! Hør en gammel Mand.
 (13) Kom, Vilhelm! lad os see den næste Pille.
 (14) Tak, høje Fader, for din Miskundhed!
 (15) See, søde Pige! Hvad er dette A?
 (16) Kom, Hakon! følg mig, og lad Sneglen krybe.
 (17) Kom, Broder Knud! kom nærmere. Den Gamle
 Er borte.
 (18) See, hendes Sorgløshed med Eet gaær over.
 (19) Spar dine Ord! Jeg kjender ikke Frygt.
 (20) Mig foruro liger hiint skjønne Syn.
 (21) Vrge neither charity nor shame to me.
 (22) Dye neyther mother, wife, nor Englands queene!
 (23) Peace, master marquesse, you are malapert.
 (24) Peace, children, peace! the king doth loue you well.
 (25) First, madam, I intreate true peace of you.
 (26) Gut, Priesterin! ich folge zum Altar.

Ligeledes hvor det første Ord er særlig fremhævet (emfatisk); her kan man af og til være fristet til at bruge Talbetegnelsen 5:

- (27) Dem Venskab slipper ej af sine Baand.
 (28) Jeg, Adam Homo, jeg i Claras Bolig.
 (29) Grunt raste Landets Sønner mod hverandre;
 (30) Grunt raste Kiærligheden i mit Bryst.
 (31) Nu syntes alle Farer mig forsvundne.
 (32) Først ønsker jeg at hilse Bispen; dog ...
 (33) Mig kiender Ingen i den vide Verden.
 (34) Den bære Kronen, som er Kronen voxen.
 (35) Saa taler Folket, og det krænker mig.
 (36) Een Udvei kun: man kasted' hende ned.
 (37) Ihn schwärmen abwärts immer die Gedanken.
 (38) Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg.
 (39) Frei atmen macht das Leben nicht allein.
 (40) Sie rettet weder Hoffnung, weder Furcht.

Tilsvarende Exempler inde i Linien:

- (41) Ei sligt et Ægteskab? *Bad vore* Mødre ...
 (42) ... Har viist Hengivenhed. *Mod, Broder* Knud.
 (43) ... Og i skøn Valborg med. *Læs eders* Brev!
 (44) Han elsker dig. Og du? — *Jeg elsker* Axel.
 (45) Forsøgt? *Ak, Eders* Naade? ellers kan ...
 (46) Nu er den mig for tung; *følg dine* Kæmper.

§ 16. D. To Enstavelsesord efter hinanden.

Her vil der i Følge Sagens Natur være særlig mange Tilfælde, hvor den rigtige Trykfordeling ikke er umiddelbart givet, men hvor een Oplæser maaske vil vælge at lægge Trykket paa et Sted, en anden paa et andet. I følgende Exempler vil dog vel Trykfordelingen 4 3 1 4 eller 4 2 1 4 (eller de tilsvarende Former, begyndende med 5) kunne ansættes med temmelig stor Sikkerhed:

- (1) Knap var det sagt, saa stod for dem den Tykke.
 (2) Jeg, der som Pillegrim mig foretog.
 (3) Tak, for du viste mig den skønne Kirke.
 (4) Snart maa der tænkes paa en anden Biskop.

- (5) Held mig! Jeg vilde gyse, hvis hun blussed.
- (6) Hel dig og sæl, min fromme Vandringsmand.
- (7) Klog Mand foragter ei sin stærke Fiende.
- (8) Vee den, hvem Dydens Røst er ikkun Ord!
- (9) Alt hvad du siger ligefuldt mig synes
Guddommeligt.
- (10) Veed jeg da ikke, du er høi som Faa?
- (11) Long may'st thou liue, to wayle thy childrens death.
- (12) Greefe fils the roome vp of my absent childe.
- (13) God will reuenge it. Come, lords, will you go.
- (14) *Their* woes are parcell'd, mine is generall.
- (15) Sweet are the vses of aduersitie.
- (16) Lye there what hidden womans feare there will.
- (17) Cours'd one another downe his innocent nose.
- (18) Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern ...
- (19) Dank habt ihr stets. Doch nicht den reinen Dank.
- (20) Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt.
- Inde i Linien:
- (21) Den nordiske Natur. *Alt skal du skue.*
- (22) Et omvendt A! *Saa [= saaledes] gaaer det vore Hierter.*
- (23) As it is wonne with blood, *lost be it so.*
- (24) So kehr zurück! *Thu, was dein Herz dich heisst.*

§ 17. Ved Siden af Vers som de nævnte, hvor naturlig Udtale af sig selv vil gøre anden Stavelse stærkere end tredie, findes nu imidlertid hos Digterne mange andre, hvor Ordene ikke ligefrem indbyder til denne Trykfordeling. Men derfor kan den dog godt være tilsigtet af Digteren, ligesom den øvede Op-læser hyppigt uvilkaarligt vil lægge et større Tryk paa denne Stavelse her end i andre Forbindelser for saaledes at formindske Uoverensstemmelsen med Skemaet til det Minimum, der er paavist for Figuren 4 3 1 4 eller 4 2 1 4. Dette falder ganske naturligt i saadanne Vers som de følgende, hvor et Egennavn eller et andet betydningsfuldt Ord indbyder til en emfatisk

Fremhæven, der gør ogsaa anden Stavelse stærkere end den vilde være i ligegyldig Prosa:

- (1) *Hakon* er Konge, Valborg er en Mø.
- (2) *Axel*, hvad sværger du! Er ei vor Elskov ...
- (3) *Himlen* er ei saa blaa som disse Blomster.

Valborg

- (4) *Ægter* ei Hakon, hun er Axels Brud.
- (5) *Lutter* bevægelige Granestammer.
- (6) *Livet* forlanger Strid, men Døden Fred.
- (7) *Clarence* still breathes; *Edward* still liues and raignes.
- (8) *Neuer* came poyson from so sweet a place.
- (9) *Neuer* hung poyson on a fowler toade.
- (10) *Tyrants* themselues wept when it was reported.

Ja selv i et Vers som:

- (11) Cowards dye many times before their deaths

vil Skuespilleren vel virkningsfuldest udtrykke sin Foragt (og Modsætningen til det følgende *The valiant neuer taste af death but once*) ved voldsom stærkt Tryk paa *cowards* som 5 3 eller 5 4 og paa *many*, hvorved saa *dye* trykkes ned til noget forholdsvis underordnet, hvad der bliver saa meget mere naturligt, som Begrebet er nævnt lige i Forvejen, hvad derimod ikke er Tilfældet med *cowards*¹⁾. — Figuren bruges overhovedet meget hyppigt (som paavist af König²⁾) som retorisk Middel til at fremhæve Modsætning, i Udbrud og i Tiltale; den egner sig dertil, fordi det at man efter Pause begynder stærkt, er skikket til strax at fange Opmærksomheden, inden Verset umiddelbart derefter bøjer ind i det sædvanlige jævne Forløb.

§ 18. Der blir alligevel en Rest tilbage af Tilfælde, hvor anden Stavelse ikke let kan gøres stærkere end tredie. Metrik er jo ikke en exakt Videnskab, der paaviser Naturlove, gyldige

¹⁾ Sml. om Nyhedstryk *Fonetik* S. 559.

²⁾ Anf. Værk. S. 78.

for alle Tilfælde. Vi kan kun sige: ved at ordne Stavelserne paa den og den Maade faar man et velklingende Vers ud; men Digteren vil tit bevidst ofre Klangens for andre Hensyn, der paa det Sted staaer for ham som de vigtigste (Ordnes Betydningsværdi); og endnu flere Gange skriver han mindre velklingende Vers af den simple Grund, at han i Øjeblikket ikke magter bedre. Det blir da en Prøve paa vor Synsmaades Rigtighed, at jo vanskeligere det er i et Vers at gøre anden Stavelse stærkere end tredie, des fladere og mere uharmonisk et Indtryk gør Verset paa os. Dette er særlig tydeligt i Øhlenschlägers:

Hvordan forstaaer jeg Axel? Vilst du sanke

(1) *Gloende* Kul paa Hakons Hoved? Nei.

hvor den almindelige Tilbøjelighed til i saadanne Participier at gøre sidste Stavelse stærkere end næstsidste (*løbende* 4 1 2, se ovf. § 9) yderligere forøges ved, at det svage *e* [æ] har svært ved at gøre sig gældende efter det lange *o*, saa Ordet næsten blir tostavelset¹⁾.

Andre næsten lige saa daarlige Linier er:

(2) *Silke*, med Roser og med Lilier sat.

(3) *Uden* Ærværdighed, den lumske Hykler.
saa længe dette

(4) *Hoved* staaer over Mulden. Ved min Krone!

Hans sidste Æt

(5) *Tjente* med mig i sidste Keiserkrig.

§ 19. Det er maaske ikke overflødigt at gøre opmærksom paa, at den her hævdede Opfattelse af Skifterne er meget langt fra at falde sammen med flere Metrikeres «svævende Betoning», hvorefter man, hvor der er Konflikt mellem Stavelsens naturlige

¹⁾ Øhlenschläger synes selv at have følt dette; i alt Fald er Stedet i Udgaven fra 1842 (Tragødier V, S. 95, ikke anført af Liebenberg) ændret til:

Hvordan forstaaer jeg Axel? Tænker Du

At sanke gloende Kul paa Hakons Hoved?

altsaa med *gloende* som to Stavelser.

Styrke og dens Plads i Verset, tilhyller Rytmen kunstigt¹⁾; saa vidt jeg forstaar disse Metrikere, antager de nemlig, at man ikke faar Rytmen frem ved naturlig Udtale, men at man ved at udtale de to Stavelser i Trokæen lige stærkt (eller da omtrent) opnaar, at Øret paa den ene Side ikke stødes saa meget, som hvis man aabenlyst udtalte en Trokæ mellem Jamber, paa den anden Side heller ikke stødes saa meget, som hvis man falsk lagde Tryk paa anden Stavelse i Steden for paa første — altsaa en Slags Kompromis, hvor man i Steden for en hel metrisk eller en hel sproglig Fejl begaar en halv Fejl af hver Art. Efter min Opfattelse derimod fører den naturligste Udtale i de fleste Tilfælde (og en berettiget Udtale i mange af de øvrige Tilfælde) til, at de tre første Stavelser tilsammen indeholde en rent minimal metrisk Afvigelse fra Normen.

§ 20. I de hidtil behandlede Skifter havde vi en Pause foran den stærke Stavelse, der stod paa en Plads, som i Skemaet var forbeholdt en svag. Pausen kan være betegnet ved et Skille tegn, men dette er naturligvis ikke nødvendigt: vi har jo mange Pauser, som vor stærkt grammatiserende Tegnsætning ikke udtrykker; og flere Steder kan vi kun af den stærke Stavelses Indtræden se, at en Pause har været paatænkt af Digteren paa dette Sted²⁾. Den større eller mindre Naturlighed, hvorved Pausen indfinder sig paa de forskellige Steder, er den naturlige Forklaring af Figurens forskellige Hyppighed³⁾: den findes i det langt overvejende Antal af Tilfælde strax foran i Verset, lige efter det foregaaende Verses Slutning, der jo som oftest er forbundet med en Tankepause og hyppigt af Frem-sigeren markeres ved en Pause, selv hvor **Indholdet** ikke tvinger

¹⁾ Se f. Ex. Ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst S. 156: Verschleierung des Rhythmus.

²⁾ Som i Goethes:

weichend werden

(1) Sie nach der See(,) langsam zurückgedrängt.

³⁾ Se ovf. § 3.

dertil¹⁾; dernæst er Pausen og følgelig Figuren hyppigst ved Midten af Linien, d. v. s. efter anden eller tredie «Fod». Sjøldnere bliver Pausen efter første Fod, fordi Delingen af Verset i to saa ulige Dele ($2 + 8$ eller $2 + 9$) er unaturlig; de to Stavelser staar saa underligt for sig selv uden organisk Forbindelse med noget andet. Og det samme gælder i endnu højere Grad om Pause efter ottende Stavelse; faar vi her den stærkeste Stavelse lige efter Pausen, er der jo ikke engang Tid til at komme ind i den rigtige Rytmebevægelse, før Verset er sluttet. (En elleve svag Stavelse, som i *See Valborg*, ovf. § 5, Exempel 5, eller utvetydigt Enjambement kan dog bøde derpaa.)

§ 21. Pausens Betydning var som sagt den, at man ved den hindres i at høre den første stærke Stavelse sammen med en umiddelbart foregaaende stærk Stavelse, — man hører derfor ikke den første stærke Stavelse som (sikkert) stærk, og Uoverensstemmelsen med Skemaet opdages derfor først ved den følgende Stavelse. Det er nu klart, at hvor en Stavelse har Pause baade foran og efter sig, er det (indenfor rimelige Grænser) aldeles ligegyldigt for Rytmen, hvor stærkt et Tryk man giver den. Det er saaledes Tilfældet med *ej, hvad, ak, gaa* i følgende:

(1) *Ei!* hellige Guds Kors! *hvad!* seer jeg ret?
Hvad? Axel Thordsön? Axel her i Landet? —

(2) *Ak*, Tiden matter Alt, den sløifer selv
Hist Pyramiderne paa Nilens Sletter.

Derfor vil og Himlen

(3) Beskytte den. *Gaa!* hent mig Kirkebogen.

Dette viser sig tit i Opregninger; i Paludan-Müllers

(4) Navn, Byrd og Stilling, Rigdom, Glands og Ære
er det ved Pause mellem de to første Ord ligegyldigt, hvilket

¹⁾ Men, som E. v. d. Recke (II, 30) rigtigt gør opmærksom paa, Skiftet i Liniens Begyndelse er «navnlig efter en mandlig Udgang uden Skilletegn, noget stødende» — fordi man der er tilbøjelig til at læse uden Pause.

af dem man gør stærkest. Dette drives til en Yderlighed i den ovenciterede Linie af Milton:

(5) Rocks, Caves, Lakes, Fens, Bogs, Dens, and shades of death,
hvor den egentlige Versrytme først kan begynde med eller
efter *dens*.

§ 22. Pausen faar ogsaa ellers Betydning ved at bringe Regelmæssighed ind i Forbindelser, der uden den vilde være Afvigelser fra Skemaet. Analyserer vi

(1) Den, der | er blind|født el|ler blind | fra Barn|dom,
ser vi, at tredje Fod er en „Trokæ“, da *-født* naturligt maa
være stærkere end *el-*; ligesaa i

(2) Idag mig opladt. *Men*, i Eet du fejler.

(3) Nu, det var smukt *giort*, *det* var vel giort, godt giort,
fjerde Fod i

skal grundes

(4) Paa Lovlighed og *Uskyld*, og for Resten . . .

(og femte Fod i

(5) Der mangler os den rette *Synskraft*. *Men*

Vor Tro derpaa er Stjernen i vor Nat.)

At denne Trokæ uden foregaaende Pause er en Anomali, føler vi ved hurtig Oplæsning af Verset som udelt Hele; men — læser vi, som det er langt naturligere, med Pause efter *blindfødt*, *opladt*, *giort*, *Uskyld*, *Synskraft*, da opdager Øret ikke det mindste stødende: Verset er ganske i sin Orden, fordi *født* med sit 3 høres sammen med *blind*, der har 4, og altsaa er svagt, medens *el-* med sit 2 høres sammen med det helt svage *-ler* og altsaa er relativt stærkt. Hertz synes i Linien

(6) Med fast utrolig Omhu, vi har vogtet

ved sit efter almindelige Tegnsætningsregler ubegrundede Komma at have villet forebygge pauseløs Oplæsning, der blir urytmisk, medens Pausen gør Linien god. Et tysk Exempel:

(7) Denn ihr allein *wisst*, *was* uns frommen kann.

Engelske :

- (8) Like to a ⁴step-³dame, ²or a ¹dowager.
- (9) Lye at the proud *foote* of a conqueror
- (10) As wilde-geese, that the creeping fowler eye.
- (11) And let the soule *forth* that adareth thee.
- (12) And they indeed had no *cause* to mistrust.
- (13) To bear the file's *tooth* and the hammer's tap.
- (14) John of the Black *Bands* with the upright spear.
- (15) A *snow-flake*, and a scanty couch of snow
Crusted the grass-walk and the garden-mould.¹⁾

§ 23. De to Fænomener, vi her har behandlet (§ 12 ff. og § 22), viser i Virkeligheden, hvor uholdbare flere af den gængse Metriks Grundbegreber er. I første Tilfælde (Skiftet efter en Pause) havde vi en «Trokæ», hvis anden Stavelse dog virker paa første Stavelse i den næste Fod, som om den havde været en Jambes anden Stavelse; den samme Stavelse er Tesis i Forhold til een Stavelse, men paa en Maade alligevel samtidig Arsis i Forhold til en anden. I det andet Tilfælde (§ 22) havde vi en «Trokæ», hvis første Stavelse i Verset faktisk høres som første Stavelse af en Jambe og hvis anden Stavelse ogsaa virker som anden Stavelse af en Jambe, men dog kan disse to Jambestavelser efter hinanden ikke paa nogen Maade kaldes en Jambe. I begge Tilfælde har vi da Virkelighedens Protest mod Papirbegrebet «Fod», idet dette ved sin lodrette Streg | i første Tilfælde adskiller to Stavelser (anden og tredie), hvis indbyrdes Forhold er af største Betydning for Rytmen og som altsaa høre sammen, og idet det ved lodrette Streger i andet Tilfælde forener to Stavelser, hvis indbyrdes Forhold er aldeles ligegyldigt, fordi de netop høres hver for sig i Forening med de Stavelser,

¹⁾ Denne Opfattelse faldt mig i sin Tid ind ved Læsningen af de to sidstnævnte Linier hos Browning; jeg finder nu, at A. P. van Dam (W. Shakespeare, Prosody and Text, Leyden 1900, S. 206) paa en lignende Maade fortolker to Linier i Shakespeares Lucrece (1611 og 1612).

som de samme Streger omhyggeligt sonderer dem fra. Man kan ikke bedømme Vers, i alt Fald ikke moderne, paa den Maade som Petronius gør hos Holberg (og vore Skoledrenge endnu): Omnia (Dactylus) conan (Spondæus) do doci (Dactylus) lis so (Spondæus) lertia (Dactylus) vincit (Spondæus).

§ 24. Undertiden faar vi Vers, der efter Fodanalysen er i Orden med en regelmæssig Række Jamber og som heller ikke støder Øret, men hvor man efter den Betragtningmaade, der her er gjort gældende, skulde vente en Disharmoni, idet der dog ikke er vextende Op- og Nedgang helt igennem. Havde vi i § 22 Rækken 4 3 2 1, faar vi her omvendt 1 2 3 4 (1 2 er —, 3 4 er —, men mellem 2 og 3 er der Opgang i Stedet for Nedgang). En Pause bringer imidlertid ogsaa her alt i Orden, idet den, hvis den kommer efter 2, bevirker, at 2 kun maales i Forhold til 1 og 3 kun i Forhold til 4. Exemplerne, jeg har noteret, er ikke mange, og Trykfordelingen, især 3 4, ikke utvivlsom:

- (1) Der, hvor jeg sender dig, der vil du træffe (? vil 2).
 (2) And they shall be one Flesh, one Heart, one Soule.
 (3) The wretched animall heau'd forth such groanes.

Den samme Forklaring kan maaske bruges i

- (4) *Vi er een Siæl*, i tvende Parter adskilt

hvor Pausen efter *er* vel nok er naturligere end man efter sædvanlig Skoleopfattelse skulde tro¹⁾, men hvor det kan være tvivlsomt, om *een* virkelig udtales med 3, svagere end *Siæl* med 4. Betæneligheder har jeg ogsaa ved følgende engelske Linier:

¹⁾ Paa samme eller omtrent samme Maade som en Pause virker ogsaa Dvælen paa sidste Lyd med aftagende Stemmestyrke (og Udaandingstryk), altsaa med Tilnærmelse til Lydløshed. Dette forekommer det mig, at man uvilkaarlig kommer ind paa ved Oplæsningen af en Linie som følgende (Dvælen paa *n* i *in*):

(5) Ah, sad and strange as in dark summer dawns,
 hvor jeg derfor ikke betænker mig paa at betegne de kursiverede Stavelser som 1 2 . 3 4.

- (6) *In the sweet pangs* of it remember me.
- (7) *And the free maides* that weaue their thred with bones.
- (8) *In the deepe bosome* of the ocean buried.
- (9) *But the queenes kindred* and night-walking heralds.
- (10) *Of the young prince* your sonne: send straight for him.
- (11) The ploughman lost his sweat, *and the greene corne.*

Overfor saadanne Linier kan man ikke nægte, at man hellere vilde ha en bedre Forklaring, da denne Forbindelse (— — — —) er temmelig almindelig, især hos Shakespeare og Milton. Maaske Forklaringen ligger i, at Ord som Artiklen *the* (og Præpositioner), der nu som Regel har svagt Tryk, i tidligere Tider har kunnet faa stærkere (*in the sweet pangs* altsaa maaske 1 3 2 4), sml. ogsaa

(12) ⁴Bett'²ring¹ thy⁴ losse² makes² the³ bad² causer⁴ worse¹,
 hvor jeg dog ikke tør indestaa for Trykfordelingens Rigtighed, og E. A. Abbotts Bemærkning om Popes Versifikation²⁾. Men det er ogsaa muligt, at vi maa blive staaende ved Bridges Udsagn: «... a foot of two unstressed short syllables preceding a foot composed of two heavy syllables. ... Whatever the account of it is, it is pleasant to the ear even in the smoothest verse, and is so, no doubt, by a kind of compensation in it. In typical cases there is no possibility of stress in the first short foot, and the first heavy syllable of the next foot seems to carry what has been omitted, with an accentuation bearing relation to the sense»²⁾ — og saa for Resten indrømme, at der er Hemmeligheder i Bygningen af Femfødsjamben, som vi endnu ikke kan tyde.

§ 25. Pausens Rolle som det Slør, der dækker over metriske Uregelmæssigheder, ses ogsaa i de navnlig hos Shake-

¹⁾ Pope often lays a metrical accent on an unemphatic syllable ... , placing after it an emphatic monosyllable ... without the metrical accent: —

Where one step broken *thé* great scale's destroyed (og 6 andre Exempler). *A Concordance to the Works of A. Pope.* XIII.

²⁾ Milton's Prosody. 1894. S. 56.

spæare hyppige extrametriske Stavelser, der især findes, hvor en Linie er fordelt mellem to talende: man husker paa Grund af Afbrydelsen ikke, hvor langt man er kommet; det første høres som en regelmæssig Begyndelse af Verslinien, det sidste som en regelmæssig Slutning, og man bemærker ikke, at man har faaet en eller to Stavelser for meget, noget man vanskeligt (vanskeligere) vilde overheøre, hvis der ingen Pause havde været. Exempler findes i hver Fremstilling af Shakespeares *blank verse*¹⁾; et findes i det S. 523 analyserede Stykke af Henry IV (I. 3. 33). Et interessant moderne Exempel er Wordsworth's Prelude IV. 297, hvor Forfatteren midt i Linien gaar over til Skildringen af et helt nyt Livsafsnit (markeret ogsaa ved Trykkemaaden) og i den Anledning gør sit Vers for langt:

Of self-forgetfulness.

Yes, that heartless chase.

Paa en mærkelig Maade er den overskydende Stavelse anvendt i Lear IV. 1. 72: (Let the superfluous . . . man . . . that will not see,)

Because he do's not feele, feele your powre quickly,
idet det andet *feel*, der er nødvendigt for Meningen, efter Pausen høres som et Slags Ekko af det første og derfor gaar ind i Verset i dettes Plads²⁾.

§ 26. Endnu dristigere er det Fænomen, som Abbott har givet Navnet *amphibious section* og som med Urette er kommet i Miskredit hos senere Metrikere³⁾. Digtere, der skriver for Øjet, vil ikke tillade sig denne Frihed, da en Læser strax vil

¹⁾ Men disse Fremstillinger maa rigtignok læses med Kritik, da de tit som Exempler paa extrametrisk Stavelse gir Vers, der efter Shakespeares Udtale var ganske regelrette, saaledes

I am more an antique Roman than a Dane (I am = I'm).

The light and careless livery that it wears (livery = livry).

²⁾ Som en overskydende Stavelse, der paa Grund af følgende Pause ikke generer, kan ogsaa (til Dels i alt Fald!) den elvte Stavelse betragtes, hvor den findes.

³⁾ Maaske paa Grund af den meningsløse Anvendelse, Mayor gør af Begrebet, *Transactions of the Philological Society* 1875—76.

opdage en Linies Korthed i den trykte Bog; men Shakespeare, der kun tænkte paa at virke fra Scenen, altsaa paa Tilskuernes Øre, og som jo endog havde Interesse i ikke at faa sine Dramaer trykte, kunde trygt gaa ud fra, at den, der hører en Række som:

(1) He but vsurpt his life. | Beare them from hence. | Our present business | is generall woe. | Friends of my soule, you twaine | Rule in this realme | and the gor'd state sustaine

— altsaa en Række af 6 + 4 + 6 + 4 + 6 + 4 + 6 Stavelser, hvor de her ved | betegnede Inddelinger alle (undtagen maaske den tredie og sjette) betegnes ved Pauser og den første desuden ved Replikskifte — at han ikke vil ane, at der kommer til at mangle en Vershalvdel; han hører først 6 + 4 som et Vers; men de samme 4 kan gaa til de næste 6 til et fuldt Vers; eller disse 6 til de næste 4, og saa fremdeles. Den moderne Udgiver vil være i Uvished, hvordan han skal trykke Linierne, men i hvert Fald blir en af dem for kort:

6	eller	6 + 4
4 + 6		6 + 4
4 + 6		6
4 + 6		4 + 6.

Et andet Exempel er

(2) Vtter your grauitie ore a gossips bowles,

For here we need it not. | — You are too hot. | 6 + 4

Gods bread! it makes me mad. | 6

eller ...

For here we need it not. — 6

You are too hot. Gods bread! it makes me mad. 4 + 6

Fremdeles

(3) Who, I, my lord! We know each others faces,

But for our hearts, | he knowes no more of mine | 4 + 6

Then I of yours; | 4

Nor I no more of his¹⁾, then you of mine. | 6 + 4

Lord Hastings, you and he | are neere in loue. | 6 + 4

Altsaa: et gennemført akustisk Bedrag, der ikke opdages paa Grund af Pauserne.

§ 27. Vi har endnu ikke besvaret det i Begyndelsen (§ 2) stillede Spørgsmaal, hvorfor en Trokæ mellem Jamber er tilladeligere end en Jambe mellem Trokæer. Men det er ikke svært efter de angivne Synspunkter. Sætter vi efter en Pause en Jambe ind i en trokæisk Række som

Solen skinner altid herligt,

kan tre Tilfælde tænkes; enten er anden og tredie Stavelse lige stærke som i

En Sol skinner altid herligt —

men to 4'er efter hinanden er aldrig rytmisk heldigt og forskydes i naturlig Tale næsten altid til Fordel for den ene eller anden Stavelse; desuden har vi ogsaa her to Skuffelser (a / a — a \ a i Steden for a \ a / a \ a); eller ogsaa er anden stærkere end tredie, som i

Lidt Solskin er altid herligt —

men det gir ogsaa to Skuffelser ved Siden af hinanden, saa at vi føres ind i en helt anden Rytme; eller endelig er anden Stavelse svagere end tredie, altsaa 1 3 4 1 eller lignende (a / a / a \ a), hvorved vi vilde opnåa at reducere Afvigelserne fra Skemaet (Skuffelserne) til een. Men opsøger vi i Sproget Exempler paa dette sidste, vil vi knap kunne finde dem helt utvetydige; 3 lige foran 4 i samme Ord findes næppe i noget germansk Sprog²⁾, og et Tostavelsesord med stærk anden Stavelse af en saadan Beskaffenhed, at denne anden Stavelse konstant skulde trykkes ned foran et følgende stærkt

¹⁾ Folio: Or I of his, my Lord.

²⁾ Sml. om Grunden næste Paragraf.

Ord (altsaa 13 eller 12 foran 4) kender jeg heller ikke. Man kunde maaske vente det i saadanne Præpositioner som *imod*, der isoleret har 14; men foran stærk Stavelse vil man her rytmisere ved at gøre første Stavelse stærkere end anden: *imod Aften 2 1 4 1*; ligesaa *Major 1 4*, men *Major Been 2 1 4* og saaledes gennemgaaende ¹⁾. Det er saaledes Forhold, der ligger dybt i vore Sprogvaner, som begrunder saadanne Skifters langt hyppigere Forekomst i jambiske end i trokæiske Versemaal.

§ 28. Jeg vil ikke slutte dette mit første og sandsynligvis eneste Strejftog ind paa Metrikkens farlige Omraade uden kort at antyde min Opfattelse af Grundspørgsmaalet: Forholdet mellem stigende (bl. a. jambisk) og dalende (bl. a. trokæisk) Rytme. Man har villet betragte den første som kun forskellig fra den anden ved en Optakt: Rækken $14\ 14\ 14\ \dots = 1\ 41\ 41\ 41\ \dots$. Imod denne Opfattelse er der gjort gældende, at enhver føler en større Forskel paa jambisk og trokæisk Rytme end en Optakt kan begrunde; Begrebet Optakt er hentet fra Musikken, men der spiller det en rent forsvindende Rolle, om der er Optakt eller ikke; i Modsætning dertil findes der en principiel Forskel paa Stigen og Dalen, som ogsaa gør sig gældende i Takthastigheden: en jambisk Række gaar langt hurtigere end en trokæisk. — Til disse to Opfattelser vil jeg gøre ét Par Randbemærkninger. For det første er det maaske ikke givet, at Optakten i Musikken er saa betydningsløs, som man vil gøre den til. At den tvertimod staar i en vis Forbindelse med Tempoet, synes at fremgaa af følgende Tal, som jeg har faaet ved at tælle de i en Del tilfældig valgte Musikstykker forekommende Tilfælde med og uden Optakt og fordele dem efter de angivne Tempoer, som jeg delte i en langsom Klasse (*largo, grave,*

¹⁾ Se *Fonetik* S. 568 ff., 573.

adagio, andante o. lign.) og en hurtig (allegro med allegretto, rondo, presto med prestissimo, vivace o. lign.).

		Beethoven	Schubert	Schumann	1 alt
Langsom	{ med Optakt:	5	1	5	11
	{ uden Optakt:	17	7	7	31
Hurtig	{ med Optakt:	31	14	12	57
	{ uden Optakt:	19	11	10	40

For det andet maa man jo huske paa, at medens vi selv i et længere Musikstykke kun har Optakt een Gang¹⁾, faar vi i en længere Række jambiske Vers een Optakt for hver Linie; efter ganske faa Takters Forløb faar vi altsaa en ny Optakt som en fornyet fremskyndende Impuls.

For det tredie: hvorpaa beror denne fremskyndende Virkning af en Optakt? Jeg tror: paa en psykologisk Tilbøjelighed; vi higer op imod Toppunktet, men er det først naaet, kan vi godt dvæle ved Nedgangen. Det viser sig sprogligt indenfor den enkelte Stavelse: de Lyd (i Reglen Konsonanter), der gaar forud for Sonoritetstoppen, er næsten altid korte, mens vi efter Toppen meget hyppigt faar lange Lyd (sammenlign de to *m*'er i *mumle*, *mimre* o. s. v.²⁾). Fremdeles i Stavelsernes indbyrdes Forhold: den Stavelse, der gaar forud for Trykstavelsen, er svag og kort, men den, der følger efter Trykstavelsen, kan være halvstærk og indeholde lange Lyd. *Krus* taber sin Vokallængde og sit Stød i (et) *Krus Øl* 1 4, men ikke i *Ølkrus* 4 3; sml. *ungdommelig* 1 4 1 2 med *Ungdom* 4 3 eller 4 2, *alvorlig* 1 4 1 med *Alvor* 4 3, *taalmodig* 1 4 1 med *Taalmod* 4 3. *Tid* i (en) *Aarstid* 4 3 er, hverken hvad Længde eller hvad Tryk angaar, nær saa svækket som *Aar* i (et) *Aars Tid* 1 4 o. s. v. Et typisk Exempel paa en Jambe er *Galop*, paa en Trokæ er

¹⁾ Noget som jo egentlig blot beror paa den musikalske Notation med Taktstregen foran den stærkeste Node — i Virkeligheden gentages det samme akustiske Fænomen jo ofte.

²⁾ Se *Fonetik* S. 509 (§ 381 Slutn.), 511.

langsom, og disse Ord gir ogsaa, om end med Overdrivelse, en Slags Beskriven af de to metriske Former¹⁾.

Her kan ogsaa en anden Iagttagelse gøres. Da Trykstavelsen, alt andet lige, sædvanlig har højere Tone end svage Stavelser, vil et rent jambisk Vers tendere imod at ende med stigende Tone — men dette er efter «Afslutningens Lov»²⁾ det almindelige Tegn paa, at der kan ventes mere. Det falder derfor i jambiske Vers let at knytte Linie til Linie som umiddelbar Fortsættelse. Men omvendt er Trokæens typiske Tonebevægelse en Nedgang, der ved hver Versslutning virker som en Tilkendegivelse af, at nu er vi færdige; skal der derfor en Fortsættelse til, er Digteren ofte nødt til at gentage et eller andet fra det foregaaende, noget som er saa karakteristisk for saadanne Digte som *Hiawatha*, at hver Side gir Exempler af forskellig Art:

Should you ask me, whence these stories?

Whence these legends and traditions,

With the odours of the forest,

With the dew and damp of meadows,

With the curling smoke of wigwams,

With the rushing of great rivers,

With their frequent repetitions, (NB.)

And their wild reverberations,

As of thunder in the mountains?

I should answer, I should tell you,

From the . . . o. s. v. (From the 6 Gange.)

Should you ask where Nawadaha

Found these songs, so wild and wayward,

Found these legends and traditions,

I should answer, I should tell you

¹⁾ E. A. Meyers Tegninger (Beiträge zur deutschen Metrik, Marburg 1897, S. 54) er ikke vundet ad experimental Vej.

²⁾ *Fonetik* S. 589. Naturligvis er der intet i Vejen for, at den sidste stærke Stavelse i et jambisk Vers (af andre Grunde) faar dyb Tone, og da sætter den netop et kraftigere Punktum end en svag Stavelse kan.

In the (In the 4 Gange.)¹⁾

Herved har vi vel faaet de vigtigste psykologiske Ejenommeligheder for de to Versarter skitserede: Fart, Lethed ved at knytte Vers til Vers uden Afbrydelser — Langsomhed, Tung-
hed, Fornemmelsen af at være færdig ved hver Linie, mer eller mindre trættende Gentagelser. Fortrinligt er denne Modsætning benyttet af Tennyson i *The Lady of Shalott*, hvor Hovedmassen af Versene er stigende, men hvor dalende Rytme indtræder ved Skildringen af hendes triste Svanesang:

Heard a carol, mournful, holy,
Chanted loudly, chanted lowly,
Till her blood was frozen slowly,
And her eyes were darken'd wholly,
Turn'd to tower'd Camelot.

§ 29. En «Anapæst»s (— — —) typiske Formel er efter Reglen om svage Stavelers Rytmiseren (§ 9) 2 1 4; «en Daktyls» efter samme Regel 4 1 2. Men har vi en Række, der skulde være 2 1 4 2 1 4 2 1 4 . . . eller 4 1 2 4 1 2 4 1 2 . . . , vil vi efter samme Regel forstaa, at disse 2-Stavelser, der kommer lige ved Siden af 4, har svært ved at gøre sig gældende som saadanne, de vil let blive trykket ned til 1 og i saa Tilfælde blir de to Rækker, bortset fra Begyndelsen, ganske ens . . . 1 4 1 1 4 1 1 4 1 . . . , der lige saa let kan deles . . . 1 4 1 1 4 1 1 4 1 . . . Vi ser her Forklaringen paa den «amfibrakiske Tendens (en «Amfibrak» er — — —), som Recke flere Steder omtaler²⁾ og som volder hans Systematik meget Bryderi («adskillige Aars Overvejelse»). Men man vil tillige efter det i forrige Paragraf fremstillede forstaa,

¹⁾ De to Ting, det trokæiske Versemaal og de mange Gentagelser, findes ogsaa sammen i den finske Folkepoesi, som Longfellow jo netop efterlignede (se især C. Alphonso Smith, *Repetition and Parallelism in English Verse*, New York 1894, S. 38 ff.).

²⁾ Bl. a. I 159, I 206, II 17.

at den rene anapæstiske Form, med den halvstærke (eller halvsvage) Stavelse lige efter den stærke, lettest kan gennemføres, som f. Ex. i stort Omfang i Tegnér's Vikingabalk af Fritjofs Saga; derimod findes typisk 214 kun paa de kursiverede Steder i følgende (af Hostrup):

Man maa rejse til Fods *for* (?) at sprænge med Hast
Alle Lænker, som binde til Hjemmet os fast,
Man som Fuglen i Luften maa tumle sig fri
For at glemme det daglige Livs *Vrøveleri*.

Noget hyppigere i Øhlenschlägers:

Selv den dummeste Hest *bliver* kjælen og mild,
Naar man kløer den bag Øret og klapper:
 «*I* har reddet min *Rigdom* af frygtelig Ild,
Og i *Sandhed*, *I* viste jer tapper.

(Citeret efter Recke.)

§ 30. Til Slut anfører jeg Begyndelsen af en af Shakespeares i enhver, ogsaa metrisk, Henseende aller friskeste Replikker med Henvisning efter hver Linie til den Paragraf i det foregaaende, hvor de ved Kursivering angivne Fænomener finder deres Omtale. (Henry IV. I. 3. 29 ff.)

<i>My</i> liege, <i>I</i> did deny no prisoners.	§ 9.
But <i>I</i> remember <i>when</i> the fight was done,	§ 9.
<i>When</i> <i>I</i> was dry with rage and extreame ¹⁾ toyle,	§ 9.
<i>Breathlesse</i> and faint, <i>leaning</i> vpon my sword,	§ 14.
<i>Came</i> there a certain lord, <i>neat</i> and trimly drest,	§ 16, § 25.
<i>Fresh</i> as a bride-groome, and his chin <i>new</i> reapt	§ 16, § 22, § 8.
<i>Shew'd</i> like a stubble land at haruest-home.	§ 16.
<i>He</i> was perfumed ²⁾ like a milliner,	§ 9.
<i>And</i> 'twixt his finger <i>and</i> his thumbe he held	§ 9.

¹⁾ Rytmask Tryk paa første, se Al. Schmidt, Shakespeare-Lexikon II, 1413, *Fonetik* S. 579.

²⁾ Tre Stavelser med Tryk paa den mellemste; *like* har Trykgrad 2 ligesom i den foregaaende Linie.

A pouncet-box, which euer <i>and</i> anon	§ 9.
He gaue his nose, <i>and</i> took't away againe:	§ 9.
Who therewith angry, <i>when</i> it next came there,	§ 9.
<i>Tooke it</i> in snuffe: and still he smil'd and talk'd:	§ 18.
And <i>as</i> the souldiers bare <i>dead</i> bodies by,	§ 9, § 8.
He call'd them vntaught ¹⁾ knaues, vnmannerly,	
To bring a <i>slouently</i> vnhandsome coarse	§ 9.
Betwixt the wind and <i>his</i> nobility.	§ 9.

Findestederne for de anførte Vers.

Ø = Øhlenschläger, Axel og Valborg, Sidetal efter Øhlenschlägers Poetiske Skrifter i Udvalg ved Liebenberg, besørget af A. Boysen, III, 1896. — P-M = Paludan-Müller, Adam Homo. Anden Deel. 1849. — H = Hertz, Kong René's Datter, 7de Opl. 1893.

Sh = Shakespeare. Stavemaade som i Folioudgaven 1623; Stykkernes Titler forkortede som i Al. Schmidt's Shakespeare-Lexikon; Akt-, Scene- og Linie-Tal som i Globe edition. — PL = Milton's Paradise Lost. Citeret efter Beechings Optryk af Originaludgaven 1667.

G = Goethe, Iphigenie auf Tauris. Akt- og Linie-Tal efter Sämtliche Werke XI i Cotta's Bibliothek der Weltliteratur.

§ 1. 1 Ø 1. — 2 Ø 2. — 3, 4 Sh Hml. I. 3. 68, 69. — 5 G I. 115. — 6 G I. 226.

§ 2. 1 Ø 7. — 2 Ø 21. — 3 Ø 9. — 4 Sh R3 I. 3. 185. — 5 G I. 27.

§ 5. 1 H 75. — 2 Sh R3 III. 7. 97. — 3 G II. 37. — 4 Ø 8. — 5 Ø 21. — 6 Ø 36. — 7 Ø 93. — 8 Ø 116.

§ 8. 1 H 42. — 2 H 40. — 3 P-M 42. — 4 Sh As II. 3. 63. — 5 Mids. I. 1. 134. — 6 Hml. I. 2. 129. — 7 Lr. III. 7. 31. — 9 G III. 317.

¹⁾ Som *extreme* ovenfor; mærk at *un-* i *unmannerly* og *unhandsome* derimod er svagt.

§ 9. 1 Ø 109. — 2 P-M 30. — 3 G IV. 77. — 4 G IV. 295.
— 5-9 P-M 10, 10, 14, 18, 18.

§ 11. 1 Pope, Epistle to Dr. Arbuthnot 170. — 2 P-M 40. —
3 Ø 117. — 4 H 91. — 5 Ø 54. — 6 Rom. III. 5. 178. — 7 PL
II. 621. — 8 Ring and the Book I. 6.

§ 12. 1 P-M 25. — 2 P-M 13. — 3 P-M 35. — 4 P-M 34.
— 5 P-M 12.

§ 13. 1 P-M 21. — 2 P-M 34. — 3 P-M 35. — 4 Ø 7. —
5 Ø 8. — 6 Ø 10. — 7 Ø 16. — 8 Ø 16. — 9 Ø 18. — 10 Ø 23.
11 Ø 58. — 12 Ø 95. — 13 Ø 99. — 14 Ø 116. — 15 Sh R 3
I. 1. 9. — 16 R 3 II. 1. 82. — 17 G I. 329. — 18 G I. 378. —
19 G I. 483. — 20 G III. 242. — 21 G V. 124. — 22 Ø 87. —
23 Ø 19. — 24 H 21. — 25 G III. 289.

§ 14. 1 P-M 13. — 2 P-M 19. — 3 P-M 45. — 4 Ø 7. —
5 Ø 9. — 6 Ø 21. — 7 Ø 21. — 8 Ø 27. — 9 Ø 61. — 10 Sh
H4A IV. 1. 134. — 11 ibd. IV. 3. 31. — 12 ibd. V. 2. 68. — 13 Sh
As I. 3. 129. — 14 Sh R 3 I. 3. 295. — 15 PL IX. 273. — 16 PL
IX. 403. — 17 Ø 15.

§ 15. 1 P-M 40. — 2 Ø 41. — 3 Ø 94. — 4 Sh R 3 I. 2.
245. — 5 Sh Cæs. III. 2. 78. — 6 Sh R 3 I. 3. 164. — 7 G I. 332.
— 8 P-M 12. — 9 ibd. 14. — 10 ibd. 20. — 11 ibd. 20. — 12
ibd. 47. — 13 Ø 5. — 14 Ø 17. — 15 Ø 24. — 16 Ø 31. —
17 Ø 31. — 18 H 36. — 19 H 95. — 20 H 36. — 21 Sh R 3 I.
3. 274. — 22 ibd. I. 3. 209. — 23 ibd. I. 3. 255. — 24 ibd. II. 2. 17.
— 25 ibd. II. 1. 62. — 26 G III. 303. — 27 P-M 12. — 28 P-M 17.
— 29 og 30 Ø 6. — 31 M 7. — 32 Ø 10. — 33 Ø 18. — 34 Ø
Hakon Jarl. — 35 Ø 29. — 36 H 15. — 37 G I. 18. — 38 G I.
27. — 39 G I. 106. — 40 G III. 71. — 41 Ø 7. — 42 Ø 15. —
43 Ø 19. — 44 Ø 22. — 45 Ø 31. — 46 Ø 105.

§ 16. 1 P-M 12. — 2 P-M 17. — 3 Ø 9. — 4 Ø 15. — 5
Ø 17. — 6 Ø 18. — 7 Ø 27. — 8 Ø 56. — 9 H 75. — 10 H 76.
— 11 Sh R 3 I. 3. 204. — 12 John III. 4. 93. — 13 R 3 II. 1. 138.
— 14 R 3 II. 2. 81. — 15 As II. 1. 12. — 16 As I. 3. 121. — 17
As II. 1. 39. — 18 G I. 15. — 19 G I. 93. — 20 G I. 351. —
21 Ø 8. — 22 Ø 24. — 23 Sh R 3 I. 3. 272. — 24 G I. 463.

§ 17. 1 Ø 15. — 2 Ø 7. — 3 Ø 8. — 4 Ø 14. — 5 Ø 105.
— 6 Ø 106. — 7 Sh R 3 I. 1. 161. — 8 ibd. I. 2. 148. — 9 ibd.
I. 2. 149. — 10 ibd. I. 3. 185. — 11 Sh Cæs. II. 2. 32.

§ 18. 1 Ø 100. — 2 Ø 23. — 3 Ø 30. — 4 Ø 48. — 5 Ø 82.

§ 20. 1 G V. 248.

§ 21. 1 Ø 10. — 2 Ø 15. — 3 Ø 36. — 4 P-M 40. — 5
PL II. 621.

§ 22. 1 H 12. — 2 H 90. — 3 Ø 11. — 4 Ø 44. — 5 H 23.
— 6 H 34. — 7 G III. 180. — 8 Sh Mids. I. 1. 5. — 9 Sh John
V. 7. 113. — 10 Sh Mids. III. 2. 20. — 11 Sh R 3 I. 2. 177. — 12
ibd. III. 2. 87. — 13 Browning, Ring and the Book I. 14. — 14 ibd.
I. 47. — 15 ibd. I. 608-9.

§ 24. 1 H 12. — 2 PL VIII. 499. — 3 Sh As II. 1. 36. —
4 Ø 24. — 5 Tennyson, Etbindsugd. S. 186. — 6 Sh Tw. II. 4. 16. —
7 ibd. II. 4. 46. — 8 Sh R 3 I. 1. 4. — 9 ibd. I. 1. 72. — 10 ibd.
II. 97. — 11 Mids. II. 1. 94. — 12 Sh R 3 IV. 4. 122.

§ 26. 1 Sh Lr. V. 3. 317. — 2 Rom. III. 5. 178. — 3 R 3
III. 4. 11.

Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique.

Par

Otto Jespersen.

Résumé.

Pourquoi, dans un vers iambique, peut-on souvent substituer un trochée à un iambe sans produire l'effet désagréable qui résulterait infailliblement si on voulait employer un iambe dans un vers trochaïque ou remplacer un des dactyles d'un hexamètre par un anapeste? Prenons un vers de cinq iambes, le vers classique des nations germaniques — et nous ne nous occupons ici que de la versification moderne des langues germaniques. On s'attend à l'alternance régulière

$$\sim - | \sim - | \sim - | \sim - | \sim - | (-),$$

et si, au lieu d'elle, on entend, par exemple, la série

$$- \sim | \sim - | \sim - | \sim - | \sim - | (-),$$

deux syllabes sur dix sont contraires à l'attente; on subira donc une déception dont on pourrait représenter la portée comme des deux dixièmes du vers entier. Si nous avons deux trochées dans le même vers, la déception serait de quatre dixièmes, soit deux cinquièmes, de sorte qu'on ne comprend pas bien qu'un pareil vers ne choque nullement l'oreille.

Et pourtant, l'explication de ce phénomène est assez simple. Si la déviation dont nous parlons, ne se fait pas sentir d'une manière désagréable, c'est qu'elle existe plutôt sur le papier qu'en réalité. Nous n'avons guère ici qu'un défaut de notation. Le système traditionnel de métrique date de l'antiquité, où les signes \sim et $-$ indiquaient des syllabes brèves et longues; dans

la métrique moderne on les emploie pour désigner des différences de force (d'accent dynamique ou d'intensité). Or, pour comprendre les phénomènes phonétiques du langage et de la versification, il ne suffit pas de distinguer deux degrés de force; il y en a réellement une infinité, mais dans la pratique on peut se contenter d'en distinguer quatre, qu'on peut noter à l'aide des quatre premiers chiffres: 1 (faible), 2 (mi-faible), 3 (mi-forte) et 4 (forte).

Il est important de retenir que, du moins pour la versification, c'est toujours la force relative et non la force absolue dont il s'agit. Une série de syllabes produit la même impression rythmique, soit que je la prononce tellement bas que c'est à peine si on m'entend à un mètre de distance, soit que je la crie à pleins poumons, toujours pourvu que je garde la juste proportion pour la force respective des syllabes. — Si on entend une syllabe immédiatement après une pause, on ne peut pas encore savoir quelle en est la force relative intentionnelle, et ce n'est qu'après avoir entendu la syllabe suivante qu'on a une base de comparaison. De deux syllabes initiales ayant la même force absolue, l'une peut être l'introduction comparative-ment faible d'une série dont l'ensemble est prononcé avec beaucoup d'intensité, et l'autre le commencement comparative-ment fort d'une série prononcée tout doucement. Enfin il est très difficile de bien saisir le rapport entre la force de deux syllabes séparées par une pause appréciable.

La formule d'un vers régulier de cinq iambes n'est pas

1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 (1),

puisque la seule chose exigée par l'oreille est que la deuxième syllabe soit (relativement) plus forte que la première; que la troisième soit plus faible que la deuxième et la quatrième, et ainsi de suite. Une syllabe ayant le degré de force que nous désignons par le chiffre 2, ou, pour abrégé, un 2, est une syllabe forte entre deux 1, et un 3 est une syllabe faible entre deux 4. Si on désigne par le signe / tout renforcement et par le signe \ un affaiblissement quelconque, le schéma peut donc s'écrire comme suit:

a / a \ a / a \ a / a \ a / a \ a / a (\ a).

Examinons à présent les cas où un trochée est substitué à un iambe. Dans la grande majorité des cas, cette substitution

a lieu après une pause¹⁾; et cette pause empêche la première syllabe, qui est forte ici, d'être perçue comme succédant immédiatement à une autre syllabe forte; en conséquence, on n'y trouve pas d'anomalie. Ce n'est donc qu'à partir de la transition de la première à la deuxième syllabe que l'oreille peut découvrir une déviation du schéma. Or, l'analyse d'un grand nombre de vers danois, anglais et allemands (voir §§ 13—17) montre que les poètes préfèrent employer en second lieu une syllabe assez forte, les rapports entre les quatre premières syllabes étant généralement ou 4 3 1 4 ou 4 2 1 4. Le schéma devient donc

noontide repast, or afternoon's repose
 trochée iambique
 4 3 1 4
 a \ a \ a / a

ce qui montre que le vers est tout à fait régulier à partir de la deuxième syllabe et que la déviation réelle est seulement d'un dixième du vers total, peut-être pas même tant, vu que la descente qui se trouve au lieu d'une montée est assez insignifiante. Plus elle devient petite (et plus, en conséquence, la descente de la deuxième à la troisième syllabe peut devenir grande), plus le vers est harmonieux comme devenant plus conforme au schéma régulier.

Dans une minorité assez intéressante des cas de substitution (voir les exemples de notre § 22) le «trochée» n'est pas précédé d'une pause, et en lisant couramment ces vers, on s'apercevra facilement d'une disharmonie. Mais si on fait une pause là où elle est exigée par le sens, c'est-à-dire au milieu du pied, l'anomalie disparaît du coup, la première syllabe du trochée étant perçue avec la syllabe précédente et formant après elle une descente (3 après 4) tandis que la seconde syllabe du trochée se rattache à la syllabe suivante, qui se trouve être plus faible qu'elle (1 après 2):

¹⁾ C'est de la facilité avec laquelle on introduit une pause en différents points du vers que dépend la fréquence des substitutions: elles sont extrêmement fréquentes au premier pied et assez fréquentes au troisième et au quatrième, mais très rares au deuxième et surtout au cinquième pied, car il est toujours peu naturel de diviser le vers en deux parties de si inégale longueur (2 + 8 ou 8 + 2).

Like to | a step | *dame*, or | a dow | a ger
 iambe trochée iambe
 1 4 3, 2 1 4
 a / a \ a (\) a \ a / a

La pause empêche qu'on ne s'aperçoive de la descente anormale mise ici entre parenthèses.

Les deux phénomènes que nous venons d'analyser montrent le peu de valeur des termes « pied », « iambe », etc. D'une part, nous avons vu un trochée dont la seconde syllabe était par rapport à la syllabe suivante comme si elle avait été la seconde syllabe d'un iambe. D'autre part, nous avons trouvé des trochées dont la première syllabe se faisait sentir comme le commencement d'un iambe et la seconde comme la fin d'un iambe. Dans les deux cas, l'analyse traditionnelle sépare par ses lignes verticales les syllabes dont le rapport mutuel est de la plus grande importance; et, dans le dernier cas, elle joint dans un même pied deux syllabes qu'on n'entend pas ensemble, de sorte que le rapport qui existe entre leurs degrés de force est tout à fait insignifiant. Elle exagère une anomalie qui dans le premier cas est minime et qui dans le second cas n'existe même pas pour l'oreille, si le vers est prononcé d'une manière naturelle.

Un iambe ne peut pas être employé dans un vers trochaïque d'une manière analogue aux substitutions trouvées dans les vers iambiques, puisque cela exigerait une suite constante de syllabes 3 4, ce qui est extrêmement rare, tandis que 4 3 est assez fréquent. La raison semble être qu'on est toujours plus pressé d'atteindre un sommet qu'à en descendre. Les consonnes précédant la voyelle qui est pour ainsi dire le sommet de la syllabe, sont régulièrement très brèves, mais celles qui lui succèdent sont très souvent longues. De même, une syllabe avant une syllabe forte tend généralement à être prononcée plus rapidement et avec moins de force qu'une syllabe suivant la forte. C'est aussi ce qui motive la lenteur générale des rythmes trochaïques en comparaison de la plus grande vivacité des rythmes iambiques. En musique aussi, on voit que les pièces commençant par une mesure d'attaque, sont le plus souvent caractérisées par un mouvement assez rapide.